

La poétique de la nature chez Colette

Le cas d'étude: *Sido*

Sahar HEIDARI

Doctorante, Université Azad Islamique de Téhéran

Unité de Sciences et de Recherches

lapluie60@yahoo.fr

Hassan FOROUGHI

Professeur, Université Shahid Chamran Ahvaz

Foroughi_H@hotmail.com

Résumé

Cette étude se situe dans la continuité de l'approche thématique, tout en essayant d'éclairer la question de la représentation de la nature chez Colette par un regard neuf sur sa poétique. Nous avons donc tenté de dégager les différents aspects de ce concept et les différents thèmes concernés qui dominent *Sido*, le texte de notre étude. Nous avons vu que ce texte se caractérise par une forte autorité exercée par la nature comme sa matière principale. Cette analyse essentiellement thématique de la nature est délibérément orientée selon une perspective qui vise à étudier ce qui se joue là du point de vue de la trajectoire de l'auteur. Colette nous semble avoir créé ce que l'on pourrait appeler le style de la sensualité. Le paysage, entendu comme «attitude créatrice proche de la rêverie», telle que la définit Gaston Bachelard, figure un prisme à travers lequel l'auteur tente de cerner le monde et de saisir sa propre identité. Enfin, en développant une poétique descriptive selon la logique de la dynamique de l'espace, nous avons vu si les caractéristiques atmosphériques sont-elles dotées d'un rôle de révélateur.

Mots clés: Colette, *Sido*, nature, critique thématique, rêverie, espace.

Introduction

Dans une modernité qui ne cesse d'abolir la beauté, Colette et son amour souverain du monde, sa fraîcheur et sa célébration passionnée de la vie, sont plus que jamais d'actualité. Née à Saint-Sauveur-en-Puisaye, elle passe son enfance dans la Bourgogne peuplée d'animaux, de jardins luxuriants et embaumés. Ainsi, l'auteur a grandi au contact de la nature qui apparaît comme une célébration sensuelle et fervente. A travers la construction littéraire, face à la nature, Colette s'attache à romancer ses souvenirs d'enfance en accordant une place centrale à l'image inoubliable de sa région natale. L'étude de cette nature vivante, à partir d'un texte destiné à réfléchir sur la conception d'une matière à reconstruire, peut permettre d'apercevoir de nouvelles facettes d'une analyse textuelle à l'examen de données thématiques qui cristallisent les implications littéraires et esthétiques du texte de l'auteur.

Chez Colette, ce serait plutôt le concept de la «nature campagnarde» qui primerait le plaisir sensuel de «tout ce qui se contemple, s'écoute, se palpe et se respire». Il semble que *Sido*, le portrait coloré de la mère de l'auteur, écrit en 1930, est idéalisé par l'écriture des bonheurs et des découvertes de l'enfance au cœur du miroir tranquille de la nature. C'est pourquoi nous allons étudier tout d'abord les différents aspects de la nature dans *Sido*, pour montrer ensuite comment Colette associe ce concept à une figure maternelle, ce qui nous conduira enfin à interpréter le roman comme un culte de la création. A la fois familière et énigmatique, aisément accessible et complexe, Colette est en effet bien souvent la traductrice qui fait «passer le monde de la sensation dans le monde du langage» (Maulnier, 1954, 14).

Néanmoins, une part de son art est toujours hors d'atteinte: le paradoxe qui révèle la complexité et la richesse de son art. D'une certaine façon, l'œuvre colettienne contient les aspects contradictoires qui ouvrent autant de problématiques et d'interprétations diverses. Chez Colette, sentir est plus vaste que savoir, parce qu'elle est l'auteur de la nature; certains critiques ont remarqué cette filiation, sans toutefois ni la définir ni l'argumenter. De plus, Colette reprend à son compte les règles du discours épictétique (en distinguant ce qui est noble de ce qui est vil) qui structurent, depuis l'Antiquité, la

représentation de la nature. Mais au-delà de la description de la belle nature campagnarde, se déploie un paysage symbolique qui renferme la part intime de l'auteur, son image du monde et sa manière de la représentation.

Au fait, à travers *Sido*, l'auteur cherche à créer un monde autonome avec ses obsessions propres et un imaginaire. En effet, le passage systématique par l'imaginaire pour revenir aux préoccupations réelles donne plus de force et plus de recul par rapport aux problématiques qu'elle aborde. Tous les réseaux qui forgent la cohérence de cet édifice littéraire et qui en font une œuvre-monde définissent aussi ce que l'on pourrait appeler la nature. Cependant, la plupart du temps, représenter la nature idéale, sans forcément avoir de goût pour la nature réelle est une attitude littéraire des sociétés évoluées: on peut alors supposer un désir de plaire chez Colette. Ou bien, dans une perspective plus large, la quête colettienne, plus que celle d'une enfance heureuse, se fixe dans celle de la force vive d'un jadis qui se confond avec le lieu idéal, puisque pour Colette, le temps s'enclot dans l'espace. Il nous paraît nécessaire de considérer autrement le «je» colettien; et la possibilité de le rattacher à la problématique de la recherche esthétique sur la nature d'une expression rapportée nous semble une issue possible. Mais, comment définir la nature chez Colette? Comment parler de littérature campagnarde à une époque qui ne semble guère propice à son éventuel retour, et de plus, chez un auteur qui ne revendiqua aucune filiation, sembla ignorer les courants littéraires et refusa de théoriser son art? Comment la nature est-elle perçue par la littérature campagnarde? Or, le rapport qu'entretiennent les écrivains avec la nature reflète la sensibilité d'une époque donnée. Que représente alors la notion de «paysage» pour cet auteur qui se complaît à peindre des scènes de genre plus vraies que nature, et dont le vraisemblable semble l'emporter sur l'authenticité ?

Alors, dans l'œuvre colettienne, l'enjeu de la nature s'avère bien plus large que le reflet de la vie calme et heureuse à la campagne, qui cependant ne représente pas la part la plus anecdotique: « un jardin où l'on peut tout cueillir, tout manger, tout quitter et tout reprendre » (Colette, 1907, 27). Il est nécessaire de définir un paysage propre à Colette: la littérature d'idéalisation, la littérature de l'enchantement et

le génie du lieu constituent les trois pierres d'angle de cette recherche. Néanmoins, il est difficile pour Colette de formuler des propositions univoques. Pour éclairer ces différents points, la présente étude mettra en œuvre la méthode d'approche thématique, s'appuyant sur des outils critiques différents, essentiellement celui de Jean-Pierre Richard et surtout de Gaston Bachelard.

1. La poétique de l'espace à la lumière de l'approche thématique

L'analyse thématique a été conçue comme une doctrine scientifique, pourvue d'un ensemble de méthodes rigoureuses. En constituant un élément de la Nouvelle Critique, l'analyse thématique s'apparente plutôt à des tendances qui ne prétendent pas à la vérité objective en affirmant sur l'acte de la création littéraire qui peut être cerné et formulé avec précision et rigueur. Gaston Bachelard, au contact des réalités poétiques, se forge d'abord des filtres élémentaires, eau, feu, air, terre, qui nous feraient plutôt songer aux classifications médiévales qu'à un esprit scientifique nouveau. Nous envisageons les bases d'une esthétique générale, propre à Colette, dont l'idée maîtresse devait être celle qui a formé l'armature de *Sido*. S'agit-il du plaisir esthétique? C'est le souvenir affectif des joies que ressent l'enfant à découvrir le monde, les univers sensoriels, émotionnels et intellectuels qu'il aura à habiter. L'œuvre de Colette possède de multiples facettes et il est possible d'y rentrer par plusieurs biais.

En effet, par une représentation variée, Colette remet au goût du jour une nature entourée et sensible, telle que la poésie champêtre l'a chantée. Mais, Colette écrit dans une prose moderne en adoptant d'emblée la représentation d'une nature agréable: celle d'une réalité idéalisée. Il semblerait que l'écriture lyrique dans le paysage atemporel de la nature, développe une ampleur allégorique traduite par toute une série de paysages convenus: à partir des éléments banals de la peinture de paysage, comme le ciel, l'arbre et l'eau, l'auteur bâtit un espace profond et mystérieux. Proche de la nature, Colette est l'écrivain des quatre éléments: ses métaphores sont matérielles et essentielles. Ses images nous parlent parce qu'elles sont basées sur des matériaux immémoriaux. Par la bivalence de ses images, l'auteur parvient à établir un équilibre des contraires, en rétablissant une harmonie retrouvée. Et comme Colette entretient une connivence avec

les plantes, son œuvre rappelle, de façon implicite, l'assonance frappante des éléments de la nature.

Cependant, il s'avère que le fil du récit de *Sido* est davantage thématique que chronologique, et que la construction en tableaux juxtaposés favorise bien mieux la réticence que la confession. La critique thématique définit le paysage littéraire comme cette image du monde, inséparable d'une image de soi, qu'un écrivain compose et impose à partir de traits dispersés mais récurrents dans son œuvre. Or, dans l'œuvre de Colette se reflète un paysage champêtre appartenant à un passé littéraire et pictural, ce paysage est esthétique. Dans cette perspective, le texte apparaît comme les instruments d'une conquête progressive de légitimité, elle-même lisible à travers une série de données textuelles spécifiques parmi lesquelles figurent au premier chef les relations qui se construisent entre Colette et son lecteur.

La poésie de Colette repose sur un jeu avec les quatre éléments. Rien d'étonnant à ce que «le frôler d'une herbe», «l'ombre de la fumée», «le bruit soyeux de la pluie» ou encore la «flamme mauve, bleue et brûlante» où se niche «l'esprit d'un rameau de thuya», toute cette poésie simple qui anime les dialogues des éléments de la nature, aient charmé Colette. La nature qui entoure Colette est rêvée dans son imagination comme un reflet de sa sensibilité; c'est à partir de ses descriptions de paysage que nous pouvons saisir la forme qu'a prise son sentiment de la nature.

Dans sa façon de la transcrire, Colette privilégie une nature idéalisée, semblable au paysage mis au point par les artistes du XVII^e siècle qui adoptent une représentation héritée de la nature virgilienne. Ainsi, le style de Colette, né en grande partie d'une prose musicale et rythmée, n'est pas sans rappeler le berger, poète et musicien des champs. Par ailleurs, son lyrisme enchanté semble issu des bergeries du XVII^e siècle dans lesquelles le rêve se mêle avec l'idée d'enchantement. Tous ces traits essentiels, que sont la nature et la nostalgie, semblent concorder pour tenter d'associer l'œuvre de Colette à la beauté du paysage de campagne. Dans les paysages de Colette s'investissent des significations et un imaginaire qui donnent tout son sens au récit; la description fait narration: l'espace y est essentiel. Le lecteur y reconnaît la campagne traditionnelle et immuable, chantée par Théophile ou La Fontaine.

Les deux éléments constitutifs du paysage sont aussi les points de voûte du récit colettien: le cadre, sans lequel il n'y aurait que nature, et l'organisation de l'espace avec l'eau, l'air, la terre et le feu qui sont à la base de l'imaginaire de Colette. La prose métaphorique de *Sido* se prête d'autant à une critique bachelardienne que la rêverie prend racine dans les images de l'enfance; la bivalence des images qui s'y est formée affine, enrichit et complexifie une prose qui se fait poésie. «Colette est un écrivain de la nature, un écrivain de la campagne. C'est comme peintre de la nature que son image est véhiculée dans les manuels scolaires» (Maulnier, 1954, 16). La critique littéraire a été sensible au talent paysagiste de Colette considéré logiquement comme un centre sur l'individualité féminine en matière créatrice. C'est ainsi que au sentiment de la nature-amie s'ajoute celui de la nostalgie infinie:

Immergées dans le paysage français, filtrées par les écrivains classiques et les peintres du XVIII^e siècle, scandées au rythme du rigodon et aérées par la palette des impressionnistes, la prose et la sensibilité de Colette ne sont pas sans évoquer Poussin, Watteau, ou Manet (Kristeva, 2002, 113).

La poétique du paysage chez Colette semble partager ce même imaginaire d'une nature idéalisée, une nature idéale. De même, Colette donne la préférence aux étangs pleins de mystère, aux ciels agités de nuages, dans des peintures de paysage construit, qui privilégient immobilisme et profondeur: «la libre forêt, le ciel double exaltaient mon père, mais à la manière d'un noble décor» (1930, 33). À l'origine, il y a les images formées pendant l'enfance, dans la campagne de la Puisaye; formées d'une «déformation» du réel, comme l'indique si justement Bachelard, pour qui l'imagination se loge dans une «sur-réalité»: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception» (1992, 5). Mais pour qu'une rêverie se fixe dans une œuvre écrite, il lui faut une consistance, et «le pays natal est moins une étendue qu'une matière» (Bachelard, 1942,15). Toujours selon Bachelard, la rêverie a quatre

domaines matériels, «quatre pointes par lesquelles elle s'élance dans l'infini», qui résident dans les quatre éléments, le feu, l'eau, l'air et la terre, hérités des Perses et des Grecs anciens. Chacun des éléments constitue la base d'un réseau d'images, ou d'un isomorphisme, infini et immémorial. Cependant, c'est dans leurs associations que se révèle une prédilection pour les images de l'humide: la terre gorgée d'eau de son pays donne naissance à un isomorphisme de la pâte, le feu et l'eau à celui de l'éclosion et de la métamorphose, et c'est à l'émouvante humidité des fleurs qu'elle voue un véritable culte. Le pays de la Puisaye constitue l'assise géographique servant d'ancrage aux images colettiennes: c'est un pays de bocage, fait de bois et d'eau, de terre lourde et collante, une terre de potiers. «Les étangs», «les marais», «les marécages», «les mares» et «les flaques» abondent; leur flore et leur faune communiquent une certaine étrangeté à ce pays. Toutes ces particularités vont nourrir le texte d'images matérielles, façonnées au plus profond de l'imaginaire colettien, et empruntées aux quatre éléments du pays d'enfance.

Les images de l'eau naissent de la confrontation avec l'un ou plusieurs des trois autres matériaux. La rêverie intermédiaire entre la terre et l'eau, se présente sous forme d'une terre gorgée d'eau. C'est la caractéristique essentielle de la Puisaye, que d'être une terre argileuse, une terre de potiers. Les deux éléments, l'eau et la terre, mêlés, envahissent le texte de Colette. La narratrice vante de façon récurrente son «bouquet de Puisaye», composé de fleurs de marais. De cette synthèse, naissent des images favorables; le substrat issu de l'alliage de l'eau et de la terre n'est pas hostile ou froid, mais donne naissance à des images du doux et du frais. Les plantes peuvent camoufler l'élément aqueux, et l'eau, à son tour, dissimule une vie secrète d'animaux amphibiens.

Dans *Sido*, nous constatons les deux épisodes des orages d'été: le premier narre l'union du feu et de l'eau sous la forme de neige fondant à la chaleur des géraniums: «Des géraniums rouges qui n'avaient pas eu le temps de refroidir et qui fondaient la neige à mesure qu'elle les couvrait» (Colette, 1930, 7). Le second raconte l'averse orageuse d'eau chaude, et la pluie de grenouille qui s'ensuivit. Unis, les deux éléments, l'eau et le feu, dans la rêverie colettienne créent des grenouilles, tombées d'un ciel d'orage, un jour de forte chaleur.

Cependant, l'assemblage de l'eau et du feu engendre des images dynamiques et ambivalentes, comme la source qui fuse. Les images collectives jouant de cette bivalence sont nombreuses dans l'œuvre: la plante, comme une paille aspirant pour boire, allie la flamme et l'eau. Colette affectionne l'idée de «la soif des plantes» ; la force de la rêverie colettienne imagine la terre vidée de son eau et asséchée par les tiges. Jamais le feu du soleil n'est aussi valorisé que quand il s'emploie à faire mûrir et à condenser les sucres ; Jean-Pierre Richard appelle cette opération «une chaleur au travail», et voit dans l'espace végétal, une ultime jouissance de l'humide. Rien n'enchanté plus la narratrice de *Sido* que l'odeur de la terre humide et tiède: la synthèse de ces quatre éléments est porteuse de promesses de vie et de fertilité. En vérité, «la nature pour Colette est apaisante, rassurante et guérisseuse» (Maulnier, 1954, 30). L'odeur de l'eau et de la terre lui rappelle les plus belles rêveries de l'enfance. L'équilibre des contraires, Colette y parvient avec des images qui réunissent en leur sein le frais et le tiède, avec le jeune blé triomphant de la neige; le chant de l'oiseau sur l'arbre mort marquant la victoire de la lumière sur les forces obscures, montre le miracle du printemps; les oxymores soulignent l'ambivalence des images. Nous pouvons remarquer que dans *Sido* la prose de Colette repose sur des images harmonieuses, puisqu'elles rassemblent les ambivalences des quatre éléments: l'humidité de la terre engendre une image de fertilité; c'est celle de «l'humus», riche en matière organique composée d'air, de terre et d'eau, sur un fond de coucher de soleil avec jeu de lumière, réalisant une synthèse matérielle à l'image poétique percutante.

2. La poétique du Feu et de l'Eau

Dans l'œuvre de Colette, la notion du feu est essentiellement centrée sur les fleurs cultivées des jardins et sur les personnages féminins. Aux images de la flamme s'associent la vivacité et la passion. Un réseau d'images s'élabore dans la description du jardin présenté dans *Sido*, entièrement voué à un imaginaire du feu et du soleil; les fleurs et les végétaux sont rouges ou jaunes et de forme fastigiée. Dans le jardin clos, un lien étroit rassemble les images poétiques de la flamme et celle de la vie végétale: «Toutes les fleurs, sont des flammes – des flammes qui veulent devenir de la lumière» (Bachelard, 1964, 79). La

couleur dominante de ce jardin renforce ce postulat, puisque les fleurs y sont rouges, roses et sanguines, et que l'analogie avec les organes gorgés de sang renforce le réseau d'images relié à ce coloris:

Car Sido aimait au jardin le rouge, le rose, les sanguines filles du rosier, de la croix de Malte, des hortensias et des bâtons de Saint-Jacques, et même le coqueret-alkékengé, encore qu'elle accusât sa fleur, veinée de rouge sur pulpe rose, de lui rappeler un mou de veau frais (Colette, 1930, 9).

La couleur rouge domine dans ce jardin estival et les plantes y portent le feu du soleil. Dans le jardin du bas «resserré et chaud», le potager offre des légumes méditerranéens, comme la tomate et le piment qui entretient l'image du feu contenu dans le végétal. À la tonalité rouge du feu des végétaux du jardin de Sido s'ajoute leur forme et la préférence est donnée aux fleurs à port fastigié. «Rosier», «croix de Malte», «bâton-de-Saint-Jacques» et «coqueret» sont autant de plantes qui s'élancent. Les épithètes impertinentes renforcent l'isomorphisme de la flamme: la digitale possède une «hampe enflammée» et elle «fuse» du bois-taillis; il est dit aussi qu'elle est d'un «rose brûlant». Cette observation n'est pas une image littéraire à prendre au sens figuré, Colette goûte littéralement les fleurs. «Chaque fleur est un bouquet de cœnesthésies: vue, entendue, humée, mangée, caressée, elle convie tous les sens à communiquer et à se communiquer à son approche» (Kristeva, 2002, 282).

De plus, «Le laurier», arbuste solaire, concentre les images du feu et du désir, par son histoire mythologique: Daphnée se métamorphose en végétal pour échapper à Apollon; l'arbuste, distingué pour son parfum puissant et sa capacité à brûler vert avec un fort crépitement, est alors considéré comme l'allié des forces de lumière et de feu, et consacré à l'Apollon Solaire. Selon Jean-Pierre Richard, pour qui «l'ail» cristallise le jardin méditerranéen de Colette, plante du soleil, «l'ail» est aussi un caïeu qui s'échauffe aisément. «Ethniquement archétypal sans doute, symbolique du midi» (1984, 179).

Jean-Pierre Richard remarque que la couleur des tomates engendre l'image d'un «paysage-oriflamme», par la grâce du mot «pavoisé». Par ailleurs, les images s'échangent entre elles; si les tiges sont des

flammes, alors les rayons du soleil suscitent des images florales. Les images s'inversent et les fleurs sont des flammes. Le feu est un «ardent bouquet», ses étincelles sont à l'image d'une gerbe de pétales de pivoine. La richesse imagière de Colette établit d'une part des feux «lourds» avec la résine engendrant une «flamme lourde» et d'autre part des feux «vifs», avec le crépitement des épines. Ainsi, les images de la flamme sont inépuisables et toujours renouvelées chez Colette. Nous pourrions presque dire que l'espace «détéint» sur la narrataire. Ainsi, la description du personnage tutélaire du jardin natal est régie par un isomorphe igné.

Il faut préciser que les fleurs du jardin et les personnages féminins de Puisaye sont comme la flamme d'une chandelle: ils se dressent, répandent lumière et chaleur, ils brûlent, captivent tous les regards et occupent tout l'espace. Lorsque Colette raconte sa difficile acclimatation à Paris, c'est le feu de la lampe et la chaleur de la salamandre qu'elle recherche et qui la rassurent, comme si elle retrouvait ainsi le jardin maternel.

Avec les images de l'eau, Colette condense l'essence de son œuvre: elle livre ce qui ressort du plus profond, du plus intime et exprime une indicible nostalgie. L'eau est l'élément principal et natal du pays de Puisaye qui suscite la nostalgie de la narratrice. Aux images de la Puisaye s'associe spontanément l'idée de fraîcheur d'un pays d'eau et de verdure. La bivalence des images radicalise l'imagination en deux pôles antithétiques, puisqu'il n'y a pas d'antithèse plus forte que celle qui oppose l'eau et le feu; l'union de ces deux contraires engendre de belles images poétiques, comme celle du «rosier emperlé de pucerons verts». Si les fleurs cultivées du jardin de Sido se disent avec une poétique du feu, les fleurs sauvages et la campagne environnante, en revanche, suggèrent des images liées à l'eau.

Aux couleurs rouges et jaunes du jardin de Sido s'oppose la verdure reposante, qui semble s'inscrire en contrepoint. La couleur verte rassemble, pour la narratrice colettienne, des qualités rafraichissantes et apaisantes. D'autre part, le vert, équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, deux absolus inaccessibles, est une valeur moyenne, médiatrice entre chaud et froid, entre haut et bas; c'est une couleur rassurante, rafraichissante et humaine. Si «la hampe florale»

évoque la flamme, «la tige verte» engendre une image de fraîcheur et d'humidité:

Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium écartant et la hampe enflammée des digitales. Aucun hiver n'est plus d'un blanc pur à la d'un ciel bourré de nues ardoisées, qui présageaient une tempête de flacons plus épais, puis un dégel illuminé de mille gouttes d'eau (Colette, 1930, 9).

La narratrice de «Jour gris» se détourne de l'étendue infinie de la mer et déclare préférer la verte et grasse prairie, symbole de l'humidité souterraine. À l'image de fraîcheur s'ajoute celle de profondeur, mais comment une herbe peut-elle être «profonde», sinon pour une imagination qui transforme densité et humidité en image abyssal et considérable? Ce ne sont pas les images de l'eau vivante et turbulente qui motivent la métaphore colettienne, mais leur exact contraire: l'eau invisible, cachée et silencieuse était un solide isomorphisme lié à l'origine, origine ancrée dans la Puisaye natale. C'est l'eau cachée, révélée par «la ronde de narcisses» qui ajoute un peu de mystère. L'image de l'eau s'étalant secrètement sous terre est l'une des préférées de l'auteur; la découverte des deux sources cachées est reprise dans plusieurs récits, avec le même isomorphisme de l'originel; «l'aube» et «le brouillard» évoquent tour à tour l'inaugural rituel:

Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. [...] À trois heures et demie, tout dormait dans un bleu originel, humide et confus [...]. C'est [...] à cette heure que je prenais conscience [...] d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion (*Ibid.*, 10).

Comme le remarque Jean-Pierre Richard, d'instance maternelle, et le bain de brouillard simule «l'accomplissement d'un rêve de contre-naissance» (1984, 182). L'isomorphisme d'humidité bleutée et de gorgée d'eau sacramentaire: «À trois heures et demie, tout dormait dans un bleu originel, humide et confus, et quand je descendais le

chemin de sable, le brouillard retenu par son poids baignait d'abord mes jambes, puis mon petit torse bien fait, atteignait mes lèvres, mes oreilles» (Colette, 1930, 10). L'eau est un matériau qui favorise la naissance: «La source est une naissance irrésistible, une naissance continue» (Bachelard, 1942, 22). La gorgée bue à la source favorise une autre image favorite et récurrente: celle de l'aliment primordial intériorisé.

Selon Bachelard, le réel est de prime abord un aliment, et Gilbert Durand renchérit en proposant que «l'intériorisation aide à postuler une intimité» (1992, 293). Goûter le monde en le «digérant» est un procédé auquel la narratrice colettienne est accoutumée; c'est le suc des végétaux qui suscite son intérêt et qui motive des images telles que «le jus» ou encore «le sang» de l'herbe.

Par ailleurs, «les étangs» de la Puisaye, abondamment cités, condensent les propriétés de l'eau stagnante et énigmatique. Souvent dissimulés, c'est pour leur mystère et leur immobilisme qu'ils sont loués; auprès d'eux, la narratrice se laisse aller à une infinie nostalgie, elle semble recueillir la «peine infinie de l'eau». Colette exprime le sentiment de mélancolie qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente et calme, alors qu'elle narre les dimanches passés, auprès de l'étang. Les eaux dormantes rendent les enfants «taciturnes», la mère est à son «mélancolique bonheur»: «Soir commençant, fumées courantes sur le ciel, fiévreuse première étoile, est-ce-que tout, autour de nous, n'était pas aussi grave et aussi tremblant que nous-mêmes?» (Bachelard, 1942, 13). L'opacité des eaux lisses, à la pellicule d'étain, ne laisse rien percevoir à la vue, et c'est ce mystère d'une vie sous-marine cachée qui enchante la narratrice. Au contact des étangs «fiévreux», une insondable mélancolie saisit le rêveur: «Le passé de notre âme est une eau profonde», dit Gaston Bachelard. La nostalgie latente de l'origine, fondement de l'écriture chez Colette, est avivée par l'eau dormante et noire de l'étang. Dans *Sido*, le noyer clapote, le vent chante en mille ruisseaux d'air divisés, la lune ruisselle. Ce chant de la nature est aussi celui de la poésie, auquel est associé le père de la narratrice, poète et chanteur: le clapotis du noyer et le chant du capitaine, rassemblés dans une même image, témoignent de la réalité poétique de l'eau. Gaston Bachelard développe l'idée selon laquelle le

langage des eaux est une «réalité poétique directe, à peine métaphorique, que les eaux sonores apprennent aux hommes à chanter» (*Ibid.*, 24). Un rapport d'analogie relie le personnage à son espace, ils sont unis par un même imaginaire de la matière: si la mère de Colette, assignée à son jardin, s'écrit avec une poésie du feu, le père, en revanche, représente les excursions à l'extérieur et les dimanches passés au bord de l'étang. Pour l'imagination rêveuse, l'étang est un grand œil tranquille qui contemple la terre et dans lequel la terre se contemple.

3. L'image de l'Air et de la Terre

Au sein du récit de *Sido*, les systèmes imagiers s'affrontent, porteurs de significations opposées:

Aux images de légèreté, de transparence et d'ascension, caractéristiques de la rêverie ailée, s'opposent les images de pesanteur, de chute et de culpabilité, liées aux images de la terre. On s'envole contre la pesanteur; les images aériennes font apprécier le poids psychique des images terrestres (Bachelard, 2004, 219).

Les plantes grimpantes illustrent, de façon récurrente, cette bivalence; «la glycine», plante fétiche de Colette, offre à la fois l'ascension de sa tige qui se hisse, et la chute de ses fleurs qui tombent en grappes. Colette cite souvent les deux sapins du jardin-du-haut, qui s'élancent par leur flèche, tandis que leurs branches retombent; cette image recèle en son sein la bivalence; les expressions telles que «sapins accablés, qui laissez glisser le fardeau de vos bras noirs», «sapins accablés de neige» sont récurrentes.

Ce système d'opposition élémentaire semble régler les récits mémoriels, qui oscillent dans une bivalence matérielle. Le personnage de *Sido* se caractérise par ses «ailes battantes», son «regard voltigeant», son «flair subtil» et sa connivence avec les vents; mais elle peut aussi se rapporter à un isomorphisme de la pesanteur. Au sein d'une même représentation maternelle, nous constatons s'effectuer la lutte des images. Aux images d'ascension s'associent celles de pureté et de lumière; la rêverie qui s'appuie sur l'air, qui est

le moins matériel des quatre éléments, suscite des images lumineuses et angéliques. La bivalence de la rêverie air-terre, fixée dans les images de l'ascension et la chute, se développe en métaphore filée dans l'épisode du merle mangeant les cerises: Sido «suspendue» dans le cerisier avec l'épouvantail et le merle, revient à la terre et aux siens: «Sous le cerisier, elle retomba encore une fois parmi nous, [...] elle redevint bonne, ronde, humble devant l'ordinaire de sa vie» (*Ibid.*, 19).

Bachelard avance l'idée que «l'alouette représente un bel exemple d'image littéraire, et que même, elle n'est que image littéraire» (1943,107). Colette allie «l'aube», «l'échelle», «l'angélus» et «l'alouette» dans un isomorphe d'images ascendantes qui valorisent le triomphe des forces verticales et diurnes. En effet, l'aube, porteuse d'un schème de pureté, est associée à l'angélus et à l'alouette. Or, «l'aile, outil ascensionnel par excellence, est un moyen symbolique de purification rationnelle» (Durand, 1992, 133). Cet «oiseau désincarné typique» est l'alouette, comme l'a déjà dit Bachelard; «oiseau difficile à voir, volant très haut et très vite, et qui vit au ciel» (1943, 99). En effet, l'angélus renforce le motif de l'élévation par la pureté, puisque l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau mais l'ange, et que «toute élévation est isomorphe d'une purification parce qu'essentiellement angélique» (Durand, 1992, 136).

Jean-Pierre Richard voit dans l'œuvre de Colette une régression incestueuse, avivée par la caresse du vent, et le déni du mariage, non de la sœur mais de la mère. Par ailleurs, c'est la bivalence des images qui autorise ce double mouvement d'envol et de retour, qui témoigne de l'impossible rupture d'avec la mère. Pour parler à ses voisins, Sido s'adresse au ciel, et c'est par les airs que les réponses lui parviennent: voix de prophète enrhumé et voix d'ange aigrelet adoptent une résonance d'écho céleste.

Richard s'est amusé aussi de l'étirement des voix, mimé par le jeu graphique des accents circonflexes dans *Sido*. C'est encore dans l'image bivalente, qui oppose l'air et la terre, que la force de la poésie opère: la pesanteur, illustrée par le pied qui s'enfonce dans les algues ou par la dureté du sol, est contrée par le rêve d'ailes. C'est «l'esprit de caste» qui prime, dans un lieu où domine l'instinct grégaire: «Ces jardins de derrière donnaient le ton au village. On y vivait l'été, on y

lessivait; on y fendait le bois l'hiver, on y besognait en toutes saisons, et les enfants, jouant sous les hangars, perchaient sur les ridelles des chars à foin dételés» (Colette, 1930, 7). Utopies ou lieux imaginaires, c'est d'abord la clôture, virtuelle ou non, qui est révélatrice.

Selon Georges Poulet, «ces lieux purement idéaux n'ont de réalité que dans notre esprit, et qu'on ne peut les atteindre qu'en se retirant en soi-même» (1963, 25); la représentation du pays natal de Colette fonctionne sur ce schéma. La construction de l'espace dans *Sido* révèle également l'espace de l'intime, qui est largement représenté dans l'œuvre, tant avec des lieux intérieurs qu'extérieurs. Le lieu clos marqueur d'une intimité réside aussi dans l'espace de «vallons», de plis, de dunes qui constituent le paysage colettien évoquant le pays natal, c'est toute la Puisaye qui se fait cocon protecteur: «le pli de la rivière», la «vallée étroite comme un berceau», ou l'enveloppe sonore, enclosent un paysage intimiste.

Pour Jean-Pierre Richard, il s'agit d'un espace de l'entre-deux: le jardin se positionne entre les jardins voisins, le potager s'enceint entre les murs, jusqu'à Sido, campée «entre la pompe, les hortensias, les frênes pleureurs, et le vieux noyer» (1984, 170). La porosité de l'espace favorise «la dualité du désir, déchiré entre se détacher ou pas de la mère. L'autre thématique double» (Raimond, 1993, 72), celle de la dispersion et du regroupement, de la dissémination et de la concentration, conforte l'ambiguïté de la situation dégagée des récits d'enfance. Ce principe duel de l'espace offre deux représentations ennemies; c'est contre la représentation de l'espace plein, harmonieux et «mignon». Le «Jardin de devant», qui figure la face sombre du village avec des enfants des rues insolents et des hommes et des femmes vaguement effrayants, se construit à rebours des principes d'aménité et de sécurité qui caractérisent le jardin «de derrière».

De même, dans le «jardin d'en haut», l'ombre intolérante et froide du noyer et l'hégémonie belliqueuse de la glycine contrastent avec le chaud et harmonieux «jardin du bas». Le «doux» Ouest engendre les sympathiques images de cerisiers déguisés en cheminées ou de groseilliers coiffés de gibus; comme le Sud, qui apporte la pluie de grenouille, l'Ouest est associé à un imaginaire de l'humide, préféré par Colette au Nord et à l'Est, porteurs de sec et de froid: «réjouir ma peau du souffle d'Ouest, humide, organique et lourd de significations

comme la double haleine d'un monstre amical. À moins que je ne me replie haineusement devant la bise d'Est, l'ennemi, le beau-froid-sec et son cousin du Nord » (Colette, 1930, 12). Plusieurs épisodes du récit de *Sido* se construisent autour de cette opposition cardinale, qui favorise une écriture poétique du paysage composée de personnifications et de métaphores.

Conclusion

La nature est une source d'inspiration qui constitue l'une des bases les plus accomplies de la création artistique, au service d'une littérature qui préfère la sensation à l'idéologie. La recherche esthétique de la nature anime l'œuvre de Colette, reflète son esprit original et ses observations pénétrantes. Avec *Sido*, il semble que l'on gagne en récit poétique ce que l'on perd en lyrisme; c'est-à-dire que l'énonciation acquiert la maîtrise d'un énoncé cohérent, savamment agencé, tout en reprise et musicalité et à la portée universelle. *Sido*, c'est sans doute le chef-d'œuvre de Colette, couronnant l'apogée de son talent, résultat, comme on le sait, d'un travail de correction et de reprise acharné. *Sido*, animé de dialogues vivants, dans un style pur où s'accordent originalité et simplicité, frappe d'abord par l'intensité de la représentation des images au cœur de la nature riche et infinie qui dévoile à l'enfant son intimité. Les rêveries colettiennes vénèrent les images nées de la terre et l'eau mêlées. En réalité, la richesse de l'imagination matérielle de Colette associe les deux contraires que sont le feu et l'eau. De cette forte dualité naissent des images à l'intensité redoublée.

Personnifiée, la nature ressemble à une figure maternelle qui permet à l'enfant une sorte de retour aux origines de la vie. C'est pourquoi Colette, célébrant ainsi cette nature, ne peut manquer d'y associer sa mère qui l'incite à la découvrir. La nature pour Colette fait pénétrer dans les bonheurs de son enfance et lui fait reprendre espoir en la vie. L'abondance de descriptions sur le paysage dévoile la conception esthétique de Colette: l'harmonie de l'être humain et de la nature, la variation progressive, l'effort et l'épanouissement de la vie, l'intensité de la lumière et l'humanisme optimiste.

Les caractéristiques formelles de l'œuvre de Colette attestent que la séduction qu'exerce son récit réside surtout dans cette posture énonciative qui, tour à tour, capte la bienveillance, déroute par son libre arbitre et envoûte grâce à sa force incantatoire: il s'agit d'une littérature d'enchantement remarquée aussi dans la temporalité cyclique basée sur l'éternel retour des saisons ou encore dans la forme circulaire entremêlée du passé, du présent et du futur, savamment organisée thématiquement sous un désordre feint de composition, rassemblant et recousant entre eux des morceaux de bravoure épars qui semblent bien éloignés de l'esthétique romanesque d'une part, et de l'autobiographie de l'autre.

Par ailleurs, la narratrice, dans l'ensemble de l'œuvre, adopte le rôle de témoin de son temps: l'œuvre de Colette transcrit admirablement l'atmosphère particulière de la Belle Époque. Tout en faisant la part belle à l'air du temps, Bachelard dégage l'originalité de l'écrivain. Au terme de cette étude, il semble que la nature chez Colette se suffit à elle-même et sa représentation ne relève d'aucun Panthéisme qui s'impose comme l'un des fondements essentiels pour caractériser l'œuvre colettienne. Enfin, la littérature campagnarde semble avoir partie liée avec le processus même de création de l'auteur, puisque magie et nostalgie apparaissent comme les deux éléments créateurs qui justifient le désir.

Ainsi, Colette adhère à ce bref courant féminin; elle aussi pose un pied nu sur le sol de la nature, la transpose en médium de sa sensualité. Mais ce que Colette partage et développe durant toute son œuvre, ce sont les motifs de la nostalgie infinie d'un monde perdu, où la nature et l'homme vivaient en harmonie. Mais, pour Colette la nature est aussi une poétique et une esthétique qui ouvrent un système de représentation caractéristique: s'enclôt dans l'espace, prendre un recul poétique, allégoriser la réalité et donner libre cours au lyrisme.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

- *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.
- *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004.

COLETTE, *Sido*, Paris, Hachette, 1930.

- *La retraite sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1907.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

KRISTEVA, Julia, *Le génie féminin*, tome III, Colette, Paris, Fayard, 2002.

MAULNIER, Thierry, *Introduction à Colette*, Paris, La Palme, 1954.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

RAIMOND, Michel, «L'expression de l'espace dans l'œuvre de Colette», in *Le Génie créateur de Colette*, Cahiers Colette n° 15, éd. Société des amis de Colette, Presses universitaires de Rennes II, 1993.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages*, Paris, Seuil, 1984.

