NANCY-UNIVERSITÉ

Université NANCY 2

École doctorale « Langages, Temps, Sociétés »

Unité de recherche Centre *d'Études littéraires Jean Mourot* EA 3962

UFR de Lettres

ASPECTS ET ENJEUX DE LA PASTORALE DANS L'ŒUVRE DE COLETTE

Thèse de Doctorat Nouveau Régime

Présentée par Madame Véronique BROSSE GIGLEUX

26 novembre 2011

JURY

Monsieur Guy DUCREY, Professeur à l'Université de STRASBOURG

Monsieur Gilles ERNST, Professeur émérite à l'Université NANCY 2, Directeur de la thèse

Monsieur Reynald LAHANQUE, Professeur émérite à l'Université NANCY 2

Madame Yannick RESCH, Professeur émérite à l'Institut d'Études Politiques d'AIX-EN-PROVENCE, Université de Provence

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Gilles ERNST, pour ses encouragements répétés au cours d'un travail dont la finalité ne m'était pas d'emblée apparue. Je le remercie pour sa relecture attentive, ses suggestions pertinentes, et les rapports amicaux que nous avons développés au cours de ces années.

Je remercie les autres membres du jury, Madame le Professeur Yannick RESCH, Monsieur le Professeur Guy DUCREY et Monsieur le Professeur Reynald LAHANQUE. Mes remerciements vont également à tous les enseignants de l'UFR de Lettres de l'Université Nancy 2, qui ont accepté ma présence anachronique…

Je remercie mes enfants, pour la confiance qu'ils ont accordée à ce projet : ne pas trahir cette confiance a sans doute été le plus grand moteur pour l'achèvement de ce travail.

Je remercie enfin Marc, mon époux, qui partagea avec entrain cette aventure littéraire. Je le remercie pour son aide informatique, précieuse et indispensable, et surtout pour son intérêt non feint pour un domaine qui n'appartient pas à ses priorités.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Colette est un auteur tour à tour familier et énigmatique, à la fois aisément accessible et complexe. Familière parce que intelligible à tous, son œuvre populaire a largement été véhiculée par l'école[1]. De plus, cette œuvre semble constituée d'un assemblage de « petits riens » dont la qualité première consiste à placer le lecteur en prise directe avec la vie : elle est la traductrice qui fait « passer le monde de la sensation dans le monde du langage », écrit Thierry Maulnier[2]. Par ailleurs, Colette participa largement à sa notoriété puisqu'elle pressentit l'importance de la « publicité»[3] : ces débuts furent scandale sur scandale. Elle ne laissa donc pas son époque indifférente : mise à l'index (l'Église refusa les funérailles religieuses) mais reconnue par ses pairs (élue présidente de l'Académie Goncourt en 1949), elle laisse, longtemps après sa mort, une image sulfureuse.

Mais une part de son art est toujours hors d'atteinte, elle est close comme un œuf, constate Julien Gracq[4]. C'est ce paradoxe qui révèle la complexité et la richesse de son art. Tels les chefs d'œuvre[5], l'œuvre de Colette contient maints aspects contradictoires, qui ouvrent autant de problématiques intéressantes et d'interprétations diverses :

- son œuvre est résolument plantée dans le *hic et nunc* de son époque, sans aucune revendication passéiste, mais cependant il s'en échappe une inexpugnable nostalgie qui donne à sa prose un éclat sans pareil.

- Colette fit litière des « idées générales », refusa toute idéologie, et donna sa préférence au monde sensible, mais ses récits renferment une profonde intelligence de la vie, et à les lire, on comprend alors que « sentir est plus vaste que savoir »[6].

---

[1] Voir la thèse de Marie-Odile André, *Les Mécanismes de classification d'un écrivain* : le cas de Colette, Université de Metz, Recherches Textuelles, 2000 (publication de la thèse soutenue en 1997 : *Comment devient-on un classique ? le cas de Colette).*

[2] *Introduction à Colette*, La Palme, 1954, p. 14.

[3] Guy Ducrey met en garde contre la légende bâtie par Colette autour de son image, in *L'ABCdaire de Colette*, Flammarion, 2000, p. 7.

[4] *Lettrines*, Éditions Corti, 1967.

[5] Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz, estime qu'un chef-d'œuvre est une œuvre qui permet des interprétations diverses, voire contradictoires, in *Le Centre Pompidou-Metz*, Dossier de l'Art, Numéro spécial N°2, éd. Faton, 2010, p. 47.

[6] Nous empruntons cette expression à Olympia Alberti, in *Colette, La Naissance de la liberté*, éd. Christian Pirot, 2004, p. 65.

- on a dit qu'elle ignorait tout des événements sociaux et politiques de son temps, alors qu'on découvre qu'elle transcrivait, indirectement, le drame essentiel de son époque.

- elle ignora le mouvement féministe mais, avec ses chroniques ou ses petits romans, elle fit avancer la cause des femmes.

- enfin elle rédigea une œuvre sous la forme autobiographique, tout en ne se dévoilant pas.

Elle est proche, elle nous parle, car on reconnait en elle un héritage littéraire certain. C'est cette certaine France évoquée par Michel del Castillo ; ou bien la bonne sorcière de Armand Lanoux ; ou encore cette France faite de saveur populaire, de maniérismes, de douceur de vivre et de code du convenu, détectés par Marguerite Yourcenar. Notre Colette, c'est l'écrivain du XXe siècle qui fait le lien avec les classiques de la littérature française, de Marie de France à Jean de La Fontaine ; c'est celle qui continue à sa manière l'art d'enchanter avec des mots. Si Colette nous transporte en pays connu, son œuvre ne manque pas, par ailleurs de déranger par un léger parti pris d'imposture : une imperceptible gêne embarrasse le lecteur ; il pressent une fêlure énonciative, qui fait qu'il n'adhère jamais totalement. Par ailleurs l'*artialisation*, la mise en scène, en un mot, la stylisation, est telle chez Colette, qu'elle en devient suspecte. À une époque d'hyper-réalisme, peu encline à la fantaisie, encore influencée par le romantisme et par son exigence de sincérité, les outrances de l'idéalisation ne manquent pas de surprendre. Cette femme qui choisit d'allégoriser sa propre vie par le biais de l'écriture adopte une posture qui théâtralise l'ordinaire et qui use de l'écriture à la première personne pour avancer masquée. Si la sincérité n'est pas la qualité première de son œuvre, plus que dans un manque d'honnêteté, il faut plutôt chercher du côté d'une esthétique qui se situe aux antipodes de la littérature réaliste, et qui aborde de biais la réalité. Cependant chez elle, comme chez les plus grands artistes, la vie et l'œuvre sont intimement mêlées.

C'est parce qu'elle est l'écrivain de la nature (personne ne parle comme elle de la faune et de la flore) que l'idée de situer Colette en héritière de la littérature pastorale a été parfois avancée ; certains critiques ont envisagé cette filiation, sans toutefois ni la définir ni l'argumenter. Ramon Fernandez[7] et Thierry Maulnier[8] ont tous deux

---

[7] Il écrit en mars 1942 que : « Il y a du Théocrite chez Colette, et de quoi rappeler les chants de la terre et des cieux de la latinité », in « Colette », *Messages*, Grasset, 1981, p. 286.

[8] Dans son *Introduction à Colette, op. cit*., p. 16, il déclare : « Il semble qu'il ait fallu l'attendre pour que la littérature française possédât enfin ses *Bucoliques* ou son Théocrite. ».

rattaché ses descriptions de la nature à celles des auteurs bucoliques de l'Antiquité. Alain Niderst[9], quant à lui, voit dans l'œuvre de Colette la continuité des bergeries du XVIIe siècle. Certes, cet aspect de l'œuvre de Colette est le plus explicite ; ses descriptions de la nature, idéalisées et remplies de stéréotypes, rappellent celles des poètes de Solitude du Grand Siècle : pour Colette, la nature est un refuge. De plus, elle reprend à son compte les règles du discours épidictique qui structurent, depuis l'Antiquité, la représentation de la nature : pour Colette, louer, c'est amplifier. Mais au-delà de la description de la belle nature pastorale et de son *locus amœnus* virgilien, se déploie un paysage symbolique qui renferme la part intime de l'écrivain, son image du monde et sa manière de se le représenter.

Au sentiment de la nature-amie s'ajoute celui de la nostalgie infinie : ils forment ensemble l'unité et la cohésion de l'œuvre. Le sentiment d'une nostalgie des origines est une constante depuis la pastorale antique jusqu'aux poètes du XVIIe siècle ; c'est Virgile qui initie le sentiment d'un âge d'or perdu, thème qui motive la poésie pastorale du Grand Siècle. Dans l'œuvre de Colette, l'aube, la source première sont des motifs récurrents qui alimentent le thème de la chute et de la pureté perdue. 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. Les écrivains de la nostalgie de la fin du XXe siècle, Jean-Marie Gustave Le Clézio ou encore Pascal Quignard, ne cachent pas leur affinité pour Colette, établissant ainsi une parenté littéraire.

Au-delà de ces deux grands motifs de la pastorale que sont la nature et la nostalgie, la préférence colettienne pour le mime, le maquillage voire le mensonge se transpose en feinte dans des récits qui exercent, vis-à-vis de l'idéologie de son époque, une fonction de distanciation et de reformulation. On y retrouve la fraude pastorale, ce fameux serpent dans la bergerie[10], qui transforme le monde en un vaste théâtre de jeux de rôle.

Enfin le style de Colette, qui naît en grande partie d'une prose musicale et rythmée, n'est pas sans rappeler le berger poète et musicien des pastorales. Par ailleurs, son lyrisme enchanté semble issu des bergeries du XVIIe siècle, dans lesquelles le rêve se mêle avec l'idée d'enchantement[11], et pour lesquelles enchantement a encore le sens fort de sorcellerie.

---

[9] *La Pastorale française, de Rémi Belleau à Victor Hugo*, édité par Alain Niderst, Biblio 17 Biblio 17, papers on french Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1991.

[10] Gérard Genette, « Le serpent dans la bergerie », *Figures I*, Éditions du Seuil, 1966, pp.109-122.

[11] Dans la *Sylvie* de Mairet, par exemple, le héros tombe amoureux d'un portrait de l'héroïne : l'enchantement, et son antidote qui est le charme, règlent les péripéties du récit.

Tous ces traits essentiels, que sont la nature, la nostalgie, la feinte et le style, semblent concorder pour tenter d'associer l'œuvre de Colette à la pastorale. De plus, cette approche novatrice permet une critique sortant des sentiers battus, qui évite les écueils banals de la critique colettienne : l'hagiographie paraphraseuse et les vains démêlés entre autobiographie, autofiction et fiction. Il nous paraît nécessaire de considérer autrement le « je » colettien, et la possibilité de le rattacher à la problématique pastorale d'une parole rapportée nous semble une issue possible. Mais comment définir la pastorale, qui rappelons-le, n'est pas un genre littéraire[12] et qui a longtemps embarrassé les théoriciens de la littérature[13] ?

Apparue dans la littérature française à la Renaissance, la pastorale connaît alors un immense succès, et devient l'une des voies privilégiées de la création littéraire[14]. Puis, dès le XVIIIe siècle, époque où pourtant elle intéresse la critique[15], elle est méprisée pour son caractère convenu, mièvre et suranné.

Il semble qu'un regain d'intérêt ramène la pastorale sur la scène de la recherche littéraire. L'approche formelle[16], qui motive une partie de la critique actuelle, fournit des résultats pertinents : la métamorphose du berger en personnage de roman[17], ou encore la distance énonciative de la pastorale et la façon qu'ont les bergers d'être « politiques »[18], sont des

---

[12] C'est E. R. Curtius qui a établi que la pastorale transcende la notion de genre. Pierre Brunel développe ce point en montrant qu'elle se retrouve dans n'importe quel genre : « De même qu'elle tend au cours des siècles à se diluer dans des genres divers, de même elle tend à s'évaporer dans le monde qu'elle ouvre […] », in *L'Arcadie blessée, Le Monde de l'Idylle dans la Littérature et les Arts, de 1870 à nos jours,* Eurédit, 2005, p. 11.

[13] Stéphane Macé explique l'embarras des grammairiens à la Renaissance, qui appliquaient le système des genres d'Aristote ; or la pastorale n'est pas répertoriée dans la Poétique, alors que c'est une forme littéraire toute classique, et que le prestige de Virgile est considérable à cette époque, in *L'Eden perdu, la Pastorale dans la poésie française de l'âge baroque,* Honoré Champion, 2002, p. 72. Les théoriciens du début du XXIe siècle sont tout autant embarrassés à définir la pastorale : « Le genre pastoral suscite l'embarras des théoriciens », lit-on dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, 2002, p. 67.

[14] Stéphane Macé le dit : « Au cours du XVIe siècle, la poésie pastorale connaît en effet un renouveau spectaculaire, appelé à s'amplifier encore durant les premières décennies du siècle suivant. », *L'Eden perdu, La Pastorale dans la poésie française de l'âge baroque, op. cit.,* , p. 9.

[15] Fontenelle ou encore l'abbé Batteux ont tenté de théoriser la pastorale.

[16] C'est Sylviane Alberter-Coppola qui, en relevant le subjectivisme du *Cours de Belles Lettres* de l'abbé Batteux, remarque la nécessité d'analyser la pastorale de façon formelle : « En prenant d'emblée le parti de définir la pastorale par son fond et non par sa forme, il [l'abbé Batteux] se condamnait à l'indéfinissable. », in « La Pastorale enseignée, ou le *Cours de Belles Lettres* de l'abbé Batteux », *La Pastorale française, de Rémy Belleau à Victor Hugo, op. cit.,* p. 128.

[17] Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses, Aux origines du roman moderne*, Honoré Champion, 1998.

[18] Laurence Giavarini, *La Distance pastorale, Usages politiques de la représentation des bergers, XVIe-XVIIe siècles***,** collection « Contextes », Éditions de l' EHESS (avec Vrin), 2010.

problématiques contemporaines. Quelques éléments formels méritent que l'on s'y attarde :

La forme brève est récurrente depuis l'Antiquité, des *Idylles*[19] de Théocrite aux fables et contes de Florian au XVIIIe siècle (*L'Astrée* semble l'exception) ; l'auteur du *Voyage* insiste sur la nécessité de brièveté, concomitante au resserrement de l'espace et à l'atemporalité des pastorales[20]. Plus de deux siècles après Florian, Françoise Lavocat remarque que la plupart des pastorales en prose du XVIIe siècle sont appelées « contes, fragments, opuscules, scènes »[21]. Cette forme brève est imitée des Anciens, Stéphane Macé[22] a démontré que les théoriciens du XVIe siècle retiennent la composition en petit tableau, et que la brièveté s'établit, au fil des siècles, comme élément de définition stable.

Par ailleurs Françoise Lavocat établit à partir d'éléments structurels que le roman pastoral du XVIIe siècle a des liens profonds avec une esthétique qui représente toute réalité en termes antithétiques et antagonistes[23]. Même constatation de la part de Jean-Pierre van Eslande[24], qui constate que l'espace, qui est privilégié, obéit à deux types de construction antithétiques : monde citadin et monde rural convergent.

Enfin les études portant sur l'énonciation révèlent que la première personne joue un rôle déterminant dans l'évolution de la pastorale comme forme narrative. Le récit s'organise autour du séjour en Arcadie d'un narrateur-auteur-personnage. Françoise Lavocat estime qu'après 1580, le roman pastoral apparaît indéniablement comme une allégorie personnelle. Elle explique que « L'habit de berger a été, à une époque donnée, considéré comme l'indice d'une parole qui rapporte, mais aussi qui enregistre pour la postérité, des faits concernant l'auteur. »[25].

---

[19] Rappelons que idylle vient du grec *eidullion*, qui signifie petite poésie. Pierre Brunel, in *L'Arcadie blessée, op. cit.,* 2005, p. 10, apporte cette précision : « Le terme (*eidos*) est aussi lié à l'idée d'image, de tableau : le baron von Penkler définissait l'idylle en 1767 dans son *Traité de la poésie pastorale* .comme une petite image, une représentation de la vie pastorale. ».

[20] Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) livre dans la préface d*'Estelle* son essai de définition de la pastorale et critique la longueur de *L'Astrée* : « Mais ce livre a dix volumes ; et la longueur, défaut terrible dans presque tous les ouvrages, est encore plus insupportable dans la pastorale. […] Tous ces héros, tous ces bergers […] viennent de trop loin. Tout doit se toucher dans la pastorale. Les bergers ne communiquent qu'avec leurs proches voisins : ils ne quittent guère leur vallon, leur bois, les bords de leur fleuve : le monde finit pour eux à une lieue de leur village. Il faut donc, si j'ose dire, accorder l'étendue d'un roman pastoral avec celle du lieu de la scène, proportionner la pièce au théâtre, et faire en sorte que les épisodes, comme l'a dit ingénieusement un anglais, *ressemblent aux courtes excursions des abeilles, qui ne quittent leur ruche que pour aller chercher de quoi l'enrichir, et ne s'en éloigner jamais, jusqu'à la perdre de vue.* », in « Essai sur la pastorale », *Estelle*, Paris, Chez Ant. Aug. Renouard, M. DCCC. XX. pp. 11-12.

[21] *Arcadies malheureuses, Aux origines du roman moderne, op. cit.,* p. 403.

[22] *L'Eden perdu, La Pastorale dans la poésie française de l'âge baroque, op. cit.,* p. 112.

[23] *Arcadies malheureuses, Aux origines du roman moderne, op. cit.,* p. 21.

[24] *L'Imaginaire pastoral au XVIIe siècle, 1600-1650*, PUF, 1999, p. 18.

[25] *Arcadies malheureuses …, op. cit.,* p. 474.

En ce qui concerne les motifs, Stéphane Macé a relevé la topique stable du *locus amoenus* qui, depuis l'Antiquité, structure les pastorales. Obéissant à des règles stéréotypées au fonctionnement symbolique, il est un motif constant, dès Théocrite : « L'essentiel semble bien être l'association d'un type de paysage à chacun des deux personnages.»[26] Cette association paysage-personnage est toujours essentielle au XVIIe siècle ; en effet, Stéphane Macé constate que les poésies de Solitude, non seulement réalisent le point d'intersection entre poésie descriptive et univers de la pastorale, mais surtout harmonisent le cadre naturel et le personnage, comme une donnée nécessaire et obligatoire. Toutes ces données formelles confortent l'hypothèse de ce qui, au départ relevait plutôt de l'intuition.

Mais comment la pastorale a-t-elle infiltré la Belle Époque et pourquoi Colette, munie du simple Brevet élémentaire, ignorante des classiques latins et grecs, a-t-elle renoué avec un style de littérature plutôt tombé en désuétude ? La pastorale naît du contraste de la vie des champs avec les raffinements de la civilisation, pourrait-on avancer dans le cas de la petite provinciale propulsée dans le Tout-Paris d'un Willy cynique et mondain. Par ailleurs, représenter la nature idéale, sans forcément avoir de goût pour la nature réelle (qui est celle des romans-paysan), est une attitude littéraire des sociétés évoluées : on peut alors supposer un désir de plaire chez celle qui écrivit d'abord pour Willy, puis pour un public parisien, friand d'une campagne d'opérette. Ou bien, dans une perspective plus large, si la pastorale apparaît dans les sociétés troublées[27], serait-il possible d'envisager l'auteur de *La Fin de Chéri*, ou le créateur d'Alain, le personnage brisé de *La Chatte*, comme l'écrivain de la génération perdue[28] ? Et le vide provoqué par « […] la vie remuante d'oisifs affairés »[29], raillé par Claudine, ne reflète-t-il pas la fièvre qui se saisit de la Belle Époque, comme un signe avant-coureur de la première guerre mondiale ?

---

[26] *L'Eden perdu…, op. cit*., p. 39.

[27] Stéphane Macé le constate : « Il semble que les grandes étapes de l'évolution de la pastorale, en littérature, correspondent le plus souvent à des périodes historiques troublées : les contemporains de Théocrite sont encore confrontés aux incertitudes liées à la mort d'Alexandre […]. Les *Bucoliques* de Virgile reflètent les luttes de la République agonisante […]. La poésie pastorale baroque […] est le reflet d'une crise profonde. », in *L'Eden perdu…, op. cit.,* p. 293.

[28] Les personnages de Chéri ou d'Alain annoncent l'Aurélien d'Aragon, symbole de la génération perdue, celle de l'entre deux guerre : *the lost generation*, si bien illustrée par la littérature outre Atlantique.

[29] Colette, *La Retraite sentimentale*, Prologue, p. 832, tome I, in *Œuvres*, en 4 volumes, sous la direction de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 1986, 1991, 2001. C'est l'édition retenue pour la présente étude, et toutes les citations de Colette, quand cela n'est pas spécifié, seront données dans cette édition : Pl. I ; Pl. II ; Pl. III ; Pl. IV.

Alors l'enjeu de la pastorale, dans l'œuvre colettiene, 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 : lorsque Claudine s'exclame : « Que les bois sont beaux ! », elle semble faire écho aux poésies du XVIIe siècle (« Les arbres sont bien ornez ! »[30] chantait Théophile) ; elle réactive ainsi notre mémoire collective, puisqu'à la fin du XVIe siècle, l'écriture pastorale devient le lieu privilégié où affirmer l'identité poétique française[31].

Mais pour Colette, la pastorale est aussi une poétique et une esthétique qui ouvrent un système de représentation caractéristique : s'enclore dans l'espace, prendre un recul poétique, allégoriser la réalité et donner libre cours au lyrisme.

Il a été nécessaire de définir une pastorale propre à Colette : littérature d'idéalisation, littérature de l'enchantement et le génie du lieu constituent les trois pierres d'angle de cette recherche. Pour éclairer ces différents points, la présente étude mettra en œuvre plusieurs méthodes d'approche, s'appuyant sur des outils critiques différents :

Dans la première partie, une approche essentiellement comparatiste tentera de recenser les mouvements littéraires la Belle Époque, et plus particulièrement ceux qui purent influencer Colette. Par ailleurs, cette très brève et modeste histoire littéraire essaiera de dresser les diverses représentations de la nature de ce début de siècle, et de les confronter à l'idéologie pastorale. Littérature d'idéalisation, la pastorale pouvait-elle renaître après que Balzac et Zola avaient noirci à dessein les représentations des campagnes françaises ? Par ailleurs, le symbolisme avait jeté le discrédit sur les représentations d'une nature trop idéalisée, illustrée par une poésie de serre chaude et par un paganisme de salon, élitistes et souvent confus.

C'est avec de petits courants de second ordre, en marge de la littérature canonique de la *N.R.F.*, que Colette fait ses armes. En effet, avec le mouvement des poétesses de Sapho, Colette remet au goût du jour une nature enclose, vivante, sensible, telle que la poésie pastorale l'a chantée. Elle partage aussi leur lyrisme, certains contes des *Vrilles de la vigne* portent explicitement l'influence de ces poétesses. Mais Colette diffère par la forme : elle écrit dans une prose moderne, alors que les poésies des « Bacchantes de 1900 » ne sont pas exemptes d'influences romantiques ou symbolistes.

---

[30] Il faut entendre qu'ils sont bien disposés.

[31] Stéphane Macé, *L'Eden perdu…, op. cit.,* p. 142, explique que le modèle italien est encore très fort dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Grâce à Willy, et au courant fantaisiste, Colette « apprend le métier », si l'on ose dire : brider sa prose en se méfiant des outrances, s'ancrer dans le présent tout en gardant une distance ironique et poétiser la réalité. Au contact de ces libertins de la bohême Belle Époque, auprès de ces lettrés soumis au diktat de la littérature commerciale et à « L'étrange déesse Fantaisie, oscillant entre le réalisme et la chimère »[32], Colette adopte d'emblée la représentation d'une nature pastorale : celle d'une réalité idéalisée.

Dans un second temps, une étude narratologie avec la méthode genettienne s'avèrera indispensable pour une approche formelle du récit ; elle prouvera que le roman canonique n'est guère représenté dans l'œuvre composite de Colette. L'analyse énonciative distingue deux genres, le diariste et le mémoriel, dont l'imitation formelle révèle des failles inévitables. La théorie de logique des genres de Käte Hamburger met en valeur une tension énonciative certaine. Enfin l'étude de l'énonciation lyrique, qui fait appel aux théories récentes rassemblées par Dominique Rabaté, montre que le lyrisme n'est pas lié à l'autobiographie, mais au chant, à la musique et à l'oralité.

Colette, toute sa vie, travailla à bâtir sa légende et à brouiller les pistes pour, plus que séduire, enchanter son public : de la pantomime à l'écriture, cette position reste identique. L'artiste de music-hall emprunte à la pastorale du Grand Siècle le schéma de simulation-dissimulation qui se traduit par une littérature de la feinte et de l'artifice, tout en cultivant l'art de la suggestion et de l'esquive. La formule du « masque pastoral » s'applique à cette longue autobiographie en trompe l'œil, du journal intime fictif au faux roman-mémoires. Une fine nostalgie s'échappe alors de ces postures énonciatives, qui semblent toujours taire quelque chose, laissant planer un délicieux sentiment d'attente. La fêlure, née de la fracture lyrique, est un autre un élément tout autant captivant, qui envoûte le lecteur à son insu. C'est aussi une littérature d'enchantement magique, qui à l'instar des pastorales, de leur magicien et leur philtre, ignore le désenchantement du monde.

Enfin, pour une approche symbolique et thématique de l'œuvre matérielle, ce sont essentiellement Gilbert Durand et surtout Gaston Bachelard qui serviront de référents critiques. Dans le paysage atemporel des pastorales, l'espace développe une dimension symbolique traduite par toute une série de clichés immuables : c'est le « paysage idéal » dont Colette adopte la représentation, en peaufinant l'art du petit tableau. C'est

---

[32] L'expression est de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, 1940, p. 138.

de ce paysage convenu, à l'image rebattue que paradoxalement s'échappe le meilleur de Colette : à partir des éléments banals de la peinture de paysage, comme le ciel, l'arbre et l'eau, elle bâtit un espace profond et mystérieux.

Parce qu'elle est proche de la nature, Colette est l'écrivain des quatre éléments : ses métaphores sont matérielles et essentielles. Ses images nous parlent parce qu'elle sont basées sur des matériaux immémoriaux. Par la bivalence de ses images elle parvient à établir un équilibre des contraires, et rétablir une harmonie retrouvée.

Et parce que Colette entretient une connivence avec les plantes, son œuvre rappelle, de façon implicite, leur longue histoire, inséparable de celle des humains : Proserpine cueillait des violettes lors de son enlèvement. Le petit monde mutique des fleurs a un rôle proleptique : il annonce le destin des humains.

PREMIÈRE PARTIE : GENÈSE D'UNE IDÉALISATION

Comment parler de littérature pastorale 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 ? C'est au premier versant de l'œuvre de Colette (1900-1913), de *Claudine* à *L'Envers du music-hall*, que se propose la recherche d'une genèse, chez un écrivain du Paris de la Belle Époque, qui, bien que profondément original, appartenait pleinement à son temps, et ne put éviter des influences, des amitiés, voire des contraintes.

La littérature pastorale se perçoit communément comme une poésie de la nature. Or, le rapport qu'entretiennent les écrivains avec la nature reflète la sensibilité d'une époque donnée ; les représentations de la Belle Époque révèlent la diversité et la complexité de leurs approches. Le tournant du siècle est dominé par les deux grands mouvements, Naturalisme et Symbolisme, qui règnent sur les arts d'alors ; la production littéraire se fait avec ou contre, mais ne peut éviter leur forte prégnance. Plus proches de Colette, deux petits courants, celui des Bacchantes de 1900 et celui de la Fantaisie, semblent avoir eu une influence décisive sur ses débuts littéraires.

Les deux grands mouvements charnières du siècle adoptent deux représentations antinomiques de la nature. Le naturalisme, au nom du principe de véracité, rejette la pastorale, jugée fausse et invraisemblable ; pour les écrivains attachés à décrire la réalité, la nature s'écrit par les travaux des champs, et la campagne des paysans est un problème social et politique, au service de l'idéologie de l'auteur. Au contraire, les poètes du symbolisme cultivent une vision magique de la nature, et renouent avec une campagne animée par les nymphes et les dieux-boucs ; ils offrent une représentation factice et passéiste.

Ces deux mouvements échouent à dire la nature : le parti pris réaliste, attaché à la vérité, tombe dans une peinture du sordide, et se révèle inapte à parler de la nature, de sa faune et de sa flore ; le symbolisme, trop détaché du monde réel, se complaît dans des tableaux éthérés ou chimériques d'une nature panique, mais peu crédible. Le naturalisme refuse net toute poétisation pastorale, et le symbolisme se

délite dans les bergeries frelatées héritées de la Régence. Aucun de ces deux mouvements ne parvient à transcrire l'émerveillement d'une nature vivante et sensible, chantée, depuis l'Antiquité, par la poésie pastorale.

George Sand, mêlant habilement réalisme social et romantisme champêtre, prend modèle sur la composition formelle de la pastorale théorisée par Florian. Ses romans, cependant, se situent dans la mouvance réaliste de son époque, car ils préfèrent la campagne cultivée à la nature sauvage et le paysan laborieux au sensuel hédoniste. Sa succession s'égare alors dans le roman paysan ou le récit social.

De ce rapide panorama de la littérature de la Belle Époque, se dessine une approche de la pastorale par ce qu'elle n'est pas : une définition par les contraires.

C'est avec les poétesses de 1900, appelées les « Bacchantes » par Michel Decaudin[33], que s'opère le retour d'une nature vivante, sensible, prometteuse de bonheur, et rompant avec l'intellectualisation symboliste ou la grossièreté naturaliste. Leur poésie, simple, accessible, qui vante la violette ou le melon, surprend agréablement le public de la Belle Époque. La nature, sensuelle et maternelle, procure une volupté tranquille et sereine, dont la pureté originelle rappelle les verts paradis de leur enfance. Elles miniaturisent l'espace au jardin clos, au petit verger protégé ; la nature enclose se fait alors vecteur de l'érotisme féminin de ces poétesses de Sapho. 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, et même, écrit trois petits contes discrètement saphiques. Mais ce que Colette partage, amplifie, et développe, durant toute son œuvre, ce sont les motifs pastoraux de la nostalgie infinie d'un monde perdu, où la nature et l'homme vivaient en harmonie.

Les poétesses de 1900 diffèrent de Colette par le genre : poésie ou prose, le choix n'est pas anodin ; elles sont surtout marquées littérairement : non affranchies d'influences romantiques ou symbolistes, leur poésie ne possède pas la liberté et la modernité de la prose colettienne ; enfin, elles ne canalisent pas, ou mal, leur lyrisme éperdu, alors que la scrupuleuse Colette bride sa prose avec sévérité. *Les Vrilles de la vigne* marquent une étape importante dans l'œuvre de Colette : c'est

---

[33] Il reprend le terme de Charles Maurras, qui, dans son étude sur le romantisme féminin, traite les romancières de « bacchantes » et s'irrite de l'assaut mené par elles contre l'homme et le mariage, in « Le Romantisme féminin », p. 198, cité par Mélanie E. Collado in *Colette, Lucie Delarue et Marcelle Tinayre, Émancipation et résignation*, L'Harmattan, 2003, p. 60.

avec ce recueil qu'elle se libère de la férule de Willy et qu'elle rompt avec *Claudine* ; ce recueil témoigne également de son lien avec les poétesses de 1900 : dans aucun autre récit, elle ne portera aussi loin l'exaltation, le lyrisme et le style poétique débridé, qui appartiennent aux Bacchantes. Cette poésie du début de siècle porte en germe un héritage pastoral dont Colette s'empare et qu'elle pérennise, à la faveur d'une prose moderne, soucieuse de véracité et débarrassée des clichés et stéréotypes.

Les débuts de Colette sont marqués par le milieu littéraire de Willy, et de ses collaborateurs, représentants du courant fantaisiste qui envahit alors le roman de l'époque. La Fantaisie, petit courant du renouveau littéraire d'avant guerre, se caractérise principalement par le rejet du Symbolisme et du Parnasse, par le refus de l'exagération romantique et de la brutalité réaliste. La critique les salue comme des modernes, dont les récits adhèrent au *hic et nunc* de la Belle Époque. Surtout, ils innovent avec une langue nouvelle, que les réalistes avaient échoué à inventer, et qui leur permet de parler au plus grand nombre. Lettrés et désillusionnés, ces dandies de 1900 se rallient aux nouvelles contraintes commerciales pour produire une littérature populaire, sans sacrifier pour autant leur exigence stylistique. S'ils empruntent à la littérature réaliste, ils refusent néanmoins la grossièreté de cette dernière, car les fantaisistes sont avant tout des poètes, mais qui se gardent des épanchements lyriques. L'écriture de Colette se situe d'emblée dans cette veine, soucieuse d'exactitude et de véracité, qui établit néanmoins une distance ironique et lucide avec la réalité. Surmontant l'antinomique dualité entre Réalisme et Symbolisme, la Fantaisie permet de poétiser le réel, et de tendre vers une perfection formelle toute classique. La nature, dans les récits de Colette, est plantée dans une solide réalité, qui tranche radicalement avec celle des Bacchantes. La nature, décrite avec une correction toute botanique, s'évade graduellement, comme des cercles concentriques tracés par une magicienne de la langue, vers une idéalisation de source pastorale. La poésie des Bacchantes, qui renoue avec une nature vivante et sensible, se transpose, chez Colette, en une prose mesurée, apte à renouer avec la pastorale antique de Théocrite, réaliste et néanmoins poète.

La représentation de la nature des deux grands mouvements littéraires du tournant du siècle ne trouve guère d'écho dans l'œuvre de Colette. Colette rompt avec la représentation naturaliste ; si elle admire

Balzac[34], pour son réalisme magique[35], elle n'épouse pas cependant sa haine pour le paysan, ni son intérêt pour la lutte des classes rurales. Par ailleurs elle ne tait pas sa répulsion pour la grossiéreté des descriptions de Zola[36], dans lesquelles elle ne reconnaît pas la rassurante vie des champs. Du symbolisme, Colette retient un certain goût pour l'ornement et le masque, mais ignore tout de sa représentation d'une nature convenue et stéréotypée.

.

En revanche, Colette partage un motif littéraire avec les poétesses des toutes premières années du XXe siècle. Elles chantent une nature panthéiste, qui autorise l'expression littéraire de leur féminité ; la nature sensuelle se fait le vecteur de l'intime. Colette publie alors les textes des *Vrilles de la vigne,* qui célèbrent *l'hortus conclusus* d'une nature pastorale.

Enfin l'originalité du style de Colette doit beaucoup au petit mouvement littéraire des Fantaisistes : ni trop lyriques ni trop prosaïques, mais toujours ironiques et lucides, ces dandies à la dent dure ont modernisé et popularisé la littérature. À leur contact et sous la férule de son premier mari, Colette apprit à se méfier des effusions de la littérature féminine d'alors, et à se forger un style.

---

[34] Colette a une véritable passion pour Balzac ; à ce sujet, voir l'étude de Nicole Houssa, « Balzac et Colette », in *Revue d'Histoire Littéraire de France*, janvier-mars 1960, pp. 18-46 ; ou Michèle Hequet, « Colette lectrice de Balzac », in *Cahiers Colette*, 1989, n°11, pp. 157-169 ; ou encore Julia Kristeva, in *Le génie féminin, tome III, Colette*, éd. Fayard, 2002, pp. 479-492.

[35] Les plus récentes critiques parlent de « réalisme halluciné » ; Franc Schuerewegen, « Le démiurge pris au piège », in *Le Magasine littéraire*, juin 2011, explique : « Balzac n'est pas un romancier réaliste, contrairement à ce que veut la vulgate critique ; avec ″ La Comédie humaine ″ il a créé un monde parallèle, un univers fantastique où le réel n'est pas décrit mais halluciné. »

[36] Elle explique l'effroi que lui causa l'accouchement de Pauline, dans « Ma mère et les livres », in *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 991 : « […] un luxe brusque et cru de détails, une minutie anatomique, une complaisance dans la couleur, l'odeur, l'attitude, le cri, où je ne reconnus rien de ma tranquille compétence de jeune fille des champs. Je me sentis crédule, effarée, menacée dans mon destin de petite femelle…Amours des bêtes paissantes, chats coiffant les chattes comme des fauves leur proie, précision paysanne, presque austère, de fermières parlant de leur taure vierge ou de fille en mal d'enfant, je vous appelai à l'aide. »

Chapitre I :

APPROCHE DE LA PASTORALE PAR LES CONTRAIRES

Confronter la genèse de l'écriture d'un écrivain aux grands mouvements littéraires de son époque, puisque un écrivain n'est pas seul, mais se situe aux confluents d'un réseau de facteurs plus ou moins contradictoires[37] qu'il entrelace au mieux pour se couler dans les impératifs du secteur commercial[38]du livre où il peut, en principe, escompter un succès facile[39] : tel est le premier enjeu de cette première partie. Cette confrontation semble d'autant plus opportune qu'au tournant du XXe siècle, deux mouvements très forts se heurtent dans leur radicale opposition esthétique : naturalisme et symbolisme. Observer s'il existe une voie ténue par laquelle la pastorale peut infiltrer la littérature de la Belle-Époque : telle est la seconde préoccupation de cette première partie. Dans l'affrontement de ces deux courants à l'aube du XX° siècle, de cette boiterie[40], la littérature cherche une représentation de la nature, débarrassée des élégies emphatiques du romantisme et des bergeries de jadis, et différente de la peinture de la banale vie quotidienne aux champs. La représentation de la nature doit-elle toujours osciller entre le rose-bonbon et la soue à cochon ? entre fadeur convenue et noirceur délibérée ? Dépasser cette antinomie et réconcilier l'écrivain et la nature semble un des enjeux pour la littérature de l'époque.

À la fin du XIX° siècle, le positivisme est désormais l'idéologie dominante ; la littérature à son tour subit son influence et l'idéal du romancier est fondé sur la description sans passion de la société[41]. Balzac et Zola sont les deux auteurs retenus pour illustrer le réalisme et le naturalisme, avec leurs deux romans, *Les Paysans,* qui parait en 1844 et *La Terre* en 1887. Tous deux mettent les paysans au service de leur

---

[37] Geraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie Littéraire à la Belle-Époque*, PUF, 1998, p. 3.

[38] La réception préoccupe au plus haut point notre auteur, comme Marie-Thérèse André l'a démontré, in *Les Mécanismes de classification d'un écrivain : le cas de Colette,* Université de Metz, Recherches Textuelles, 2000 (publication de la thèse soutenue en 1997 : *Comment devient-on un classique : le cas de Colette).*

[39] *La Vie littéraire à la Belle Époque, op. cit***.**, p. 3.

[40] Michel Raimond, *La Crise du roman*, Librairie José Corti, 1966, p. 226 : « Symptôme non négligeable de la crise du roman que ce passage du réalisme au lyrisme, dans un genre qui paraissait voué à la peinture de la réalité. D'où cette boiterie que Jaloux observait dans l'art de Miomandre et de tous ceux qui, comme lui, étaient tiraillés entre l'observation réaliste et l'élan poétique. ».

[41] Dominique Barjot, Jean-Pierre Chaline, André Encrevé, *La France du XIXe siècle, 1814-1914*, PUF, 1998, p. 596-597.

cause. Or, si leur cause diffère radicalement, leur représentation de la nature, elle, reste identique; tous deux, Balzac, l'antirévolutionnaire, et Zola, le républicain peignent les ruraux en brutes barbares. Par ailleurs, le déni des bergeries et le refus du décor pastoral les conduisent à décrire l'homme de la glèbe plutôt que la nature. Ce souci de représenter une campagne domestiquée et cultivée se retrouve dans la peinture impressionniste, proche de Paris[42]. Écrivains et paysagistes de l'époque partagent la même conception positiviste, leur sentiment de la nature englobe l'ensemble de l'univers visible ; l'homme et ses réalisations sont parties intégrantes du cosmos[43]. Cependant, les peintres impressionnistes surent se garder des conceptions extrêmes, leurs peintures du paysage rustique traditionnel n'illustrent ni Balzac, ni George Sand[44].

Le mouvement original, initié par George Sand, roman champêtre[45] ou roman rustique, récit court, épousant certains critères de la pastorale théorisés par Florian et adaptés au réalisme républicain de l'époque, s'est éteint après son initiatrice. Ses successeurs n'ont pas su jouer de la dualité fondamentale entre passé et présent, entre idylle et récit accusateur, et la postérité littéraire du roman rustique arriva vite à une impasse.

L'emprise du scientisme provoque une réaction grandissante à partir de 1890. À la fin du siècle, des écrivains de première importance contestent le positivisme[46]et rejettent l'illusion de l'intelligence à saisir le réel et affirment que l'intuition peut saisir la réalité. Bertrand Marchal[47]indique, dans sa définition du symbolisme, que, si ce mouvement poétique, lancé par le manifeste de Moréas, dans le *Figaro* du 18 septembre 1886, qui fait du symbole le signe de ralliement d'une réaction idéaliste contre le matérialisme littéraire du naturalisme et du Parnasse, ne dure qu'une dizaine d'années, il existe également un symbolisme de l'air du temps, qui embrasse, à l'exception du naturalisme, l'essentiel de la production non seulement littéraire mais picturale et musicale entre 1880 et 1914 . Il conclut que le symbolisme est une réaction idéaliste nourrie de nostalgies passéistes et un anti-

---

[42] Paul Vernois, in *Le Roman Rustique de George Sand à Ramuz*, Nizet, 1962, relève l'antinomie nord-sud, dans les représentations du roman rustique : au nord, le roman rustique social, au sud, la pastorale occitane.

[43] *L'Impressionnisme et le Paysage français*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985, p. 31.

[44] *Ibid*., p. 29.

[45] Le terme de « champêtre » est de George Sand : « Quand j'ai commencé, par *La Mare au Diable*, une série de romans champêtres […] », in *La Mare au Diable,* Gallimard, 1999, p. 29.

[46] *La France du XIXe siecle, op.cit.,* p. 597.

[47] *Lire le symbolisme*, Dunod, 1993*,* pp. 5-6.

naturalisme, moins de nature esthétique au sens courant du mot, que de nature épistémologique : entre poésie et roman, la distinction n'est plus de forme, ni de genre, mais tient à la conscience, dans et par le langage, d'un certain rapport au monde et à soi.[48].

Littérature d'idéalisation, le symbolisme hérite de la pastorale certaines caractéristiques essentielles : le retour d'une nature mystérieuse et animée (nature ignorée chez les naturalistes au profit du paysan), et la rêverie nostalgique des origines. Le symbolisme éclot dans le très sophistiqué milieu parisien de la Belle Époque, qui favorise le retour d'une version très affadie et ludique de la pastorale, c'est-à-dire celle des bergeries, dans un climat de fêtes galantes. Or, Etiemble note que c'est bien lorsque la culture européenne n'est plus pastorale, mais citadine qu'elle s'engage dans les bergeries.[49] En effet, il semble bien que ce soient les bergeries frelatées du XVIIIe siècle que la Belle Époque ramène sur la scène des arts. Frédéric Martinez démontre que René Boylesve et Henri de Régnier rêvent à la Régence :

> [Leur] dix-huitième siècle est antiquisant, où rôdent des faunes et des nymphes, où les fleuves sont peuplés de naïades. Beaux messieurs et jolies bergères font l'amour sous les ombrages. […] 1700 et 1900 se retrouvent dans la célébration d'une nature réinventée.[50]

L'extrême engouement pour la flore qui envahit les arts de la Belle Époque, et le grand retour de Pan, tant au théâtre, qu'en poésie ou dans le roman se cantonnent dans le domaine du convenu et du factice ; on parle de « poésie de serre chaude » et de « paganisme de salon ». Françoise Lavocat dénonce ce simulacre quand elle constate que la figure de Pan « […] se dissout dans la fantasmagorie grinçante et lubrique de l'imaginaire fin de siècle. »[51]. Ainsi, le retour à la nature, opéré par le mouvement symboliste, se délite dans un décor d'opérette avec un Pan de pacotille.

---

[48] *Ibid.,* p. 25.

[49] *Le Dictionnaire du Littéraire,* sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, 2002, p. 67.

[50] « Une Belle Époque en dentelles ou à quoi rêvent les académiciens » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* juillet 2006, n°3, pp. 643-666.

[51] Françoise Lavocat*, La Syrinx au bûcher, Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque,* Droz, 2005, p. 432.

I.1. Déni de pastorale : Réalisme et Naturalisme

Comment la nature est-elle perçue par la littérature réaliste qui s'attache à dire le vrai ? Balzac et Zola avec leurs deux romans *Les Paysans* et *La Terre,* ont marqué l'histoire de la littérature par leurs évocations sordides de l'homme de la glèbe. Bien que poursuivant des idéaux politiques et des objectifs sociaux bien différents, Balzac, le légitimiste, et Zola, le républicain, ont tous deux été dans le déni de la représentation pastorale de la nature. Paul Vernois le remarque : « […] *Le Médecin de Campagne* (1833), *Le Curé du Village* (1838-39), et *Les Paysans* (1844) se sont attachés à la description des faits sociaux relatifs à la campagne française. »[52]. Pierre Macherey va plus loin, il parle de « roman politique »[53]. La pierre d'angle n'est donc pas la nature, mais le grand propriétaire terrien en butte aux deux classes sociales montantes (bourgeoisie et paysannerie) qui démantèlent et s'approprient la terre. Quant à Zola, en fidèle positiviste, il s'intéresse à la Beauce en pleine révolution agricole : engrais, machinisme, prix du blé : telles sont les représentations de la nature dans *La Terre*. Ce sont bien les problèmes politiques et sociaux qui servent de toile de fond, et non les ormeaux et autres décors pastoraux. Tous deux ruinent également l'idéalisation romantique et les vieux clichés romanesques qui avaient jusqu'alors représenté l'homme de la terre ; le paysan, pour ces deux auteurs est un être abject, barbare, et mauvais à un point qu'on ne peut imaginer. Pas d'héroïsation, ni même d'idéalisation, ce sont des types en accord avec l'esthétique naturaliste. Le discours persuasif et le récit chronologique renforcent le parti-pris de véracité. Enfin la grande absente dans ces romans est bien la nature, comme si l'école réaliste montrait là une de ses apories ; pour preuve, lorsque ces deux parangons du réalisme s'essaient à la peinture de paysage, ils flirtent alors avec le symbolisme, voire, avec la pastorale.

Trois points sont alors développés dans un souci d'établir une contre-définition de la pastorale : le souci de véracité, la chronique du temps présent, la nature à l'école réaliste.

---

[52] Paul Vernois, *Le Roman Rustique de George Sand à Ramuz, op. cit.,* 1962, p. 26.

[53] Pierre Macherey, « Histoire et Roman dans Les Paysans de Balzac », in *Sociocritique,* publié sous la direction de C. Duchet, éd. Nathan, 1979, pp. 137-146 : « Roman de part en part politique […] de l'aveu de Balzac […] : « Il s'agit d'aller au fond des campagnes étudier la conspiration permanente […] du paysan contre le riche », […] Balzac ne parle des paysans que dans la mesure où il parle aussi contre eux. ».

Le souci de véracité

Ruiner les *topoï* littéraires du paysage idéal et des bergers poudrés est l'une des ambitions de Balzac et de Zola. Leur dessein est de dépeindre la réalité des campagnes. Toutefois, la nature, à la lorgnette réaliste, est singulièrement absente ; et, pour ce qui est des bergers, adopter l'antithèse systématique ne se révèle *in fine* guère plus vraisemblable que l'idéal pastoral.

Balzac ne s'attarde pas à peindre la nature dans *Les Paysans* ; s'il décrit longuement le château, il ne donne en revanche pas de descriptions paysagères. Sous une attitude de désinvolture, bien entachée de parisianisme, qui vante la ville et dénigre la campagne, se pose la supériorité de la civilisation sur la nature, et du décor factice sur la réalité:

> Les beautés de la campagne me semblent bien mesquines, comparées à leur représentation au théâtre. Paris scintille alors de toutes ses facettes.[54]

> Ma foi, c'est presque aussi beau qu'à l'opéra.[55]

Lorsqu'il évoque la nature, c'est pour la condamner. On est loin d'une vision rousseauiste, puisque la nature corrompt l'homme, et qu'elle rend le paysan bestial :

> Les paysans vivent d'une vie purement matérielle qui se rapproche de l'état sauvage auquel les invite leur union constante avec la nature. […] Le travail, quand il use le corps, ôte à la pensée son action purifiante.[56]

Zola décrit les travaux des champs en s'attachant au jeu des quatre saisons : les semailles en automne, les orages de mai, les récoltes en été. Cette bonne organisation agricole vante les mérites d'une terre cultivée et maîtrisée par l'homme, aux antipodes de la nature panique et sauvage. L'incipit montre Jean semant :

---

[54] *Les Paysans*, France Loisirs, 1987, p. 56.
[55] *Ibid.*, p. 61.
[56] *Ibid.*, p. 90.

> Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait.[57]

La description des quatre saisons est une technique impressionniste[58], adoptée par Zola ; cette chronologie lui permet de répondre à son souci de véracité. Le *locus amoenus* où l'on parle d'amour sous de doux ombrages n'existe pas dans ces deux romans ; ou la terre est convoitée pour sa valeur, ou elle est cultivée pour ses récoltes.

Pour Balzac, le mythe du bon sauvage s'applique uniquement au nouveau monde ; le paysan français est un « mauvais sauvage », car il est un être social, ayant abandonné la principe de nature : il est devenu un « prolétaire » motivé par une haine inextinguible envers le propriétaire:

> Les sauvages de France sont inabordables, ils ont pour loi de ne pas nous écouter, tandis que l'on peut intéresser les sauvages d'Amérique.[59]

Zola pousse la caricature à son extrême ; jamais le paysan n'a été autant noirci ; l'abjection est partout. Tout est corrompu, même les produits de la terre sont suspects; Mme Caca illustre ce principe néfaste qui dévaste la campagne, ses habitants et ses récoltes :

> Mais sa continuelle doléance était le manque de fumier : ni le crottin ni les balayages de quelques lapins et des quelques poules qu'elle élevait, ne lui donnaient assez. Elle en était venue à se servir de tout ce que son vieux et elle faisaient, de cet engrais humain si méprisé, qui soulève le dégoût même dans les campagnes. On l'avait su, on l'en plaisantait, au marché. Des bourgeoises s'étaient détournées de ses carottes avec répugnance.[60]

La question de la vraisemblance, chère aux naturalistes, semble cependant faire défaut : *La Terre* soulève l'indignation, et les paysans de

---

[57] *La Terre*, Le Livre de Poche, 1984, p.13.

[58] « La quasi-totalité des livres de paysage du XIX° siècle en France divise le "temps" du paysage en huit moments : les quatre saisons et leurs "corollaires", les quatre parties du jour, le matin, le midi, le soir, la nuit. Ils forment ce que Valenciennes, le grand théoricien du paysage appelle « les moments variés et réguliers qui forment la chaîne de notre vie. », in *L'Impressionnisme et le Paysage français*, *op. cit*., p. 30.

[59] *Les Paysans, op. cit***.** , p. 66.

[60] *Op. ci*t. , p. 122.

Zola, tout vraisemblables qu'ils sont, sont rejetés par le lectorat de l'époque. Les travailleurs de la terre sont absents chez Balzac ; Paul Vernois remarque qu'ils ont abandonné le premier plan de la scène pour des gredins sans aveu[61]. Véritables « bergers enragés », les habitants des campagnes réalistes ne sont, en fin de compte, guère plus crédibles que ceux des bergeries idéalisées. Bien que relevant de descriptions soucieuses de véracité, ils semblent bien noircis à dessein, et deviennent alors de véritables antithèses du berger poète et musicien de la pastorale.

Une chronique des campagnes

Relater les événements politiques et sociaux de leur époque, et établir des types d'individus représentatifs d'une réalité présente sont les préoccupations de ces deux romanciers. La nature n'invite à aucune nostalgie, ou rêverie sensuelle, attachées à la pastorale. Les actes notariés, les banquets de mariage, les élections semblent devenus les lieux convenus des romanciers réalistes. Zola, dans *La Terre*, ne renonce à aucune de ses marottes ; le repas de mariage de Françoise semble faire écho à celui de Gervaise :

> Lise ayant dit de commencer, on se mit à table, dans une bousculade, avec des éclats de voix. […] Déjà les cuillères tapaient ferme au fond des assiettes. La soupe était froide, couverte d'yeux de graisse qui se figeaient. Çà ne faisait rien, le vieux Fouan exprima cette idée qu'elle allait se réchauffer dans leur ventre, ce qui souleva une tempête de rires. Alors ce fut un massacre, un engloutissement : les poulets, les lapins, les viandes défilèrent, disparurent au milieu d'un terrible bruit de mâchoires. Très sobres chez eux, ils se crevaient d'indigestion chez les autres. La Grande ne parlait pas pour manger davantage, allant son train d'un broiement continu…[62]

La scène du notaire, dans les premières pages de *La Terre* n'est pas sans rappeler l'*incipit* du *Colonel Chabert* de Balzac :

> […] le petit clerc, un gamin de quinze ans, chétif et pâle, avait relevé l'un des rideaux de mousseline pour voir passer le monde. Les deux autres clercs, un vieux ventru et très sale, un plus jeune, décharné, ravagé de bile…[63]

---

[61] *Le roman rustique de George Sand à Ramuz, op. cit.* **,** p. 27.
[62] *Les Paysans, op. cit.,* p. 177.
[63] *La Terre, op. cit.***,** p. 25.

Balzac rapporte dans le détail les manigances et tours de passe-passe juridiques de l'homme de loi allié à l'ancien régisseur pour s'emparer du domaine. Il relate avec minutie les systèmes de métayage et de gages de l'époque. Le refus d'héroïciser les personnages est l'une des modernités de l'école naturaliste ; les personnages principaux sont issus des basses couches de la société. Le Père Fouan dans *La Terre* est l'un de ces types de paysan, rusé, taciturne, esclave de son arpent :

> Mais ce qu'il ne disait pas, ce qui sortit de l'émotion refoulée dans sa gorge, c'était la tristesse infinie, la rancune sourde, le déchirement de tout son corps, à se séparer de ces biens si chaudement convoités avant la mort de son père, cultivés plus tard avec un acharnement de rut, augmentés ensuite lopins à lopins, au prix de la plus sordide avarice. […] Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain : la terre ![64]

Balzac campe les ruraux : le pilier de bistrot, le braconnier, ou l'intendant malhonnête, mais point de travailleurs de la terre. Les figures de noblesse et de dignité que George Sand attachera aux ruraux de ses romans champêtres ont justement été créées pour contrer cette représentation.

La nature à l'école réaliste

Aporie du réalisme, ou tentation poétique d'auteur ? La critique littéraire a bien montré que l'on ne pouvait cantonner ces deux écrivains dans la seule école du réalisme : on a qualifié Balzac de visionnaire et on ne peut nier la dimension symbolique de Zola (Claude Seassau parle de réalisme symbolique). Lorsqu'ils s'attellent à la transcription de l'amour dans un cadre champêtre, il semble qu'alors ils renouent avec des esthétiques contraires au réalisme : pastorale et symbolisme.

Dans *Les Paysans,* l'auteur fait l'impasse sur les descriptions de la nature ; cependant, lorsqu'il présente le domaine des Aigues, domaine champêtre d'un temps passé, il a recours au cliché idyllique :

---

[64] *Ibid.*, p. 29-30.

> L'Arcadie est en Bourgogne et non en Grèce, l'Arcadie est aux Aigues et non ailleurs.[65]

Pierre Macherey[66]observe que la bergerie est représentée par le personnage de Melle Laguerre, la chanteuse d'opéra d'Ancien Régime, pour qui la campagne était d'abord un décor de théâtre, témoin de l'idylle à jamais révolue. Cependant, un autre roman balzacien vient fausser le parti pris réaliste : *Le Lys dans la vallée.* Dans ce récit, la femme aimée et le paysage se fondent en une longue rêverie sensuelle :

> Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler […] Ces épaules étaient partagées par une raie, le long de laquelle coula mon regard […] et où mon imagination courut comme en de frais sentiers…[67]

La description de Madame de Mortsauf reflète cette symbiose du personnage et de la nature. Par ailleurs, le paysage de la vallée fait écho à la description des épaules de Mme de Mortsauf :

> Là se découvre une vallée qui commence à Montbazon, finit à la Loire, et semble bondir sous les châteaux posés sur ces doubles collines ; une magnifique coupe d'émeraude au fond de laquelle l'Indre se roule par des mouvements de serpent. A cet aspect, je fus saisi d'un étonnement voluptueux…[68]

La description de la vallée fait appel aux traits pastoraux bien répertoriés du *locus amœnus*, tels que les arbres, l'eau, le coteau. Mais surtout le caractère pastoral réside explicitement dans la référence au Cantique des Cantiques*,* quand l'auteur dit qu'il était « impossible de ne pas écouter la voix de cet éternel Cantique des cantiques par lequel la nature convie ses créatures à l'amour », et par la reprise même du « je dors mais mon cœur veille »[69] du quatrième poème, dans les paroles de Mme de Mortsauf :

---

[65] *Les Paysans, op. cit.,* p. 41.
[66]« Histoire et Roman dans les Paysans de Balzac », *op. cit*. , p. 137-146.
[67] Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Le Livre de Poche, 1984, p. 34.
[68] *Ibid.*, p. 38.
[69] *Le Cantique des cantiques, Les Livres poétiques et sapientiaux, La Bible de Jérusalem***,** Cerf-Desclée de Broywer, traduction Éditions de Cerf, 1979, p. 1004.

Quand je dormais, mon cœur veillait.[70]

Le titre même est une référence explicite, et tout ce roman, dans lequel l'amour et la nature sont intimement mêlés, semble une reprise de certains thèmes du Cantique des Cantiques, pastoral s'il en est, et dont l'abbé Genest[71] affirme qu'il a inspiré Théocrite.

Et chez Zola, les descriptions de la nature, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, offrent un bel exemple de glissement vers une dimension symbolique. Le « Paradou », véritable jardin d'Eden, avec sa flore luxuriante, symbolise les états d'âme du personnage, et représente alors l'abîme de sensualité redouté par Serge. L'évocation de la femme aimée recourt à la flore :

> Et il la prenait par le bras, lui sentait les jupes, le corsage, les joues. –Tu sens toutes sortes de bonnes choses…Hein, tu as marché dans l'herbe ? […] Quand tu es entrée, tu avais l'air d'une grande fleur […]. Il la gardait près de lui, la respirant comme un bouquet.[72]

L'abondance des descriptions paysagères suggère l'exaltation de Serge et Albine ; le jardin devient un symbole d'érotisme et de désir sexuel :

> Une mer de verdure déserte, vierge, sacrée, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul entrait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvre blonde qui trempait l'eau d'un frisson. […] C'était une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante […] Rien que des pentes vertes, des tiges ayant des jaillissements de fontaine, des masses moutonnantes, des rideaux de forêts hermétiquement tirés, des manteaux de plantes grimpantes traînant à terre, des volées de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés.[73]

Certes, la critique a bien relevé l'influence des peintres dans les descriptions paysagères de Zola ; le "rendu" des impressionnistes se

---

[70] *Le Lys dans la vallée, op. cit.*, respectivement p. 82 et p. 190.
[71] Cité par Françoise Lavocat, in Arcadies malheureuses, Aux Origines du roman moderne**,** *op. cit.,* p. 173.
[72] Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le Livre de Poche, 1976, p. 159.
[73] *Ibid.*, p. 162.

transpose aisément dans l'écriture zolienne. Cependant, la fonction symbolique d'une nature sensible est l'une des composantes essentielles de la littérature pastorale. Stéphane Macé a montré que le lieu, dans les *Idylles* de Théocrite, révèle les sentiments du personnage : « […] l'évocation du cadre naturel échappe donc à la dimension réaliste, évacuée au profit d'un fonctionnement symbolique. […] Les successeurs de Théocrite exploiteront volontiers cette association du cadre champêtre et des personnages : il ne s'agit pas seulement d'un arrière-plan pittoresque, mais plutôt d'un lieu symbolique apte à révéler l'état d'âme, le caractère ou les intentions des interlocuteurs. »[74]. L'interpénétration du soleil et de la terre, dans la description zolienne, révèle l'amour fusionnel des deux personnages.

Le déni de pastorale réside essentiellement dans ce souci de véracité : montrer la vraie campagne et de vrais paysans, illustrés par des scènes fortes du quotidien et des préoccupations matérielles. Ce parti pris conduit à décrire la campagne sociale et historique d'une époque donnée. Cette représentation est contraire à celle de la littérature du XVIIe siècle, qui peuplait les campagnes de bergers oisifs en quête d'amour dans une nature complice.

À l'heure du positivisme, la pastorale est rejetée, car jugée anachronique, mensongère et invraisemblable. Néanmoins, ces deux auteurs réalistes n'atteignent guère une crédibilité totale, trop préoccupés qu'ils sont de noircir à dessein leurs paysans. La grande absente des deux romans, *Les Paysans* et *La Terre*, est bien la nature, avec sa flore fragile et immuable tout à la fois, sa douceur sensuelle, son appel à la rêverie, véhiculée par la pastorale depuis les débuts de la poésie. Aussi, lorsque ces auteurs réalistes du second XIX° siècle s'essaient à la décrire, c'est au réaliste antique Théocrite qu'ils empruntent les procédés. Contemporaine de Balzac, George Sand perfectionne le petit tableau préconisé par Florian, et se rapproche ainsi de la construction formelle des pastorales.

---

[74] Stéphane Macé, *L'Eden Perdu, La Pastorale française à l'âge baroque, op. cit.* , p. 39.

I.2. George Sand et le roman rustique

La célèbre boutade de la préface de 1848 : « Revenons à nos moutons, c'est-à-dire à nos bergeries »[75], et le commentaire de Sainte Beuve, dans sa causerie du lundi 18 février 1850, propageant cette thèse, lorsqu'il dit que grâce à George Sand, notre littérature est en possession de quelques tableaux de pastorales et de géorgiques bien françaises, ont sans doute accrédité l'idée selon laquelle Sand avait renoué avec la pastorale. Mais, c'est parce quelle est déçue par les événements politiques parisiens[76], que cette républicaine entreprend d'écrire un roman champêtre. Les motivations de George Sand sont politiques et sociales. En ce sens, elles ne diffèrent guère de celles de Balzac ou de Zola ; mais c'est surtout en romantique qu'elle entend renouer avec la vision romanesque et teintée de folklore de la vie aux champs. Maurice Toesca insiste sur les buts politiques qui ont engendré l'écriture de *La Mare au Diable* : « Non seulement on ne peut opposer roman socialiste et roman champêtre ou berrichon ; mais encore, comme l'observe nettement P. Salomon, c'est par le socialisme que G. Sand a été conduite au roman champêtre ; sans P. Leroux, il n'y aurait probablement pas eu *La Mare au Diable.* »[77]. La bonne dame de Nohant se trouve en profond désaccord avec la peinture des paysans faite par Balzac ou Eugène Sue ; elle entreprend ainsi de réhabiliter l'homme de la terre berrichonne, fidèle ainsi à l'idéal romantique. Son originalité réside dans un subtil équilibre entre peinture réaliste et vision *idéalisante* de la ruralité. Réaliste, par la forme de ses tableaux brefs et simples, elle poursuit néanmoins un idéal, qui est d'améliorer la société :

Dans les temps où le mal vient de ce que les hommes se méconnaissent et se détestent, la mission de l'artiste est de célébrer la douceur […] les mœurs pures, les sentiments tendres et l'équité primitive.[78].

---

[75] George Sand, *La Petite Fadette*, Le Livre de Poche, 1999, p. 24.

[76] George Sand*, La Mare au Diable,* Le Livre de Poche, 1999, in la préface de 1851 : « C'est à la suite des néfastes journées de juin 1848, que troublé et navré, jusqu'au fond de l'âme par les orages extérieurs […] », p. 27.

[77] *Ibid.*, p. 8.

[78] George Sand, *La Petite Fadette, op. cit*. , p. 28.

Le folklore, le patois berrichon, les vieilles légendes sont autant de moyens pour teinter sa peinture réaliste de romanesque et de rêve ; ses paysans ne sont certes pas des bergers poudrés, mais ils parlent d'amour dans un décor aimable. Cependant, la nature pastorale est presque toujours absente : la scène à la belle étoile dans *La Mare au Diable* renvoie davantage aux diableries qu'à une nature « panique »[79]. Comme le remarque Paul Vernois, l'écrivain rustique demeure écartelé entre le présent et l'avenir, entre la pastorale et le récit accusateur. Il estime qu'une intuition remarquable guide George Sand : « elle souligne […] la dualité fondamentale d'inspiration qui caractérise le genre, au cours du XIX° siècle. »[80] . Trait de génie de la part de cette grande dame des lettres, grande lectrice de *L'Astrée,* et subtile tacticienne de la pratique littéraire… Le réalisme de ses romans champêtres est hérité des consignes de Florian, qui, dans la préface de *Estelle,* tente de théoriser la pastorale au XVIII° siècle, en évacuant l'invraisemblable et en ramassant le récit de manière concise. Elle sait aussi traiter de politique sociale de façon détournée. Sa succession fut abondante dans un temps donné ; mais elle ne sut concilier cette dualité fondamentale soulignée par Paul Vernois. Ce genre, le roman rustique, mal cerné, pas assez littéraire, se disperse vite en divers sous-genres ; la peinture strictement réaliste se dilue en satire sociale, tandis que le romanesque dérive en roman régionaliste.

Un réalisme social

Brièveté, simplicité, faire une chose très touchante et très simple, comme le souligne l'auteur dans la préface de 1851[81], sont les règles qu'elle applique pour sa série de romans champêtres. Elle renoue ainsi avec le petit tableau des idylles antiques. Le paysan berrichon est décrit dans sa réalité quotidienne, et, à l'instar du naturaliste Zola, George Sand s'appuie sur une forte documentation. Républicaine et réformiste, elle va désormais faire passer son combat par sa plume.

Paul Vernois a montré ce que George Sand et le roman rustique doivent à Florian : « Le genre prend pour cadre le village, pour sujet une

---

[79] C'est la nature de Pan : dieu de la nature et gardien des bergers, ou satyre selon les mythologies. Pan, depuis Plutarque (le grand Pan est mort), est devenu le symbole de la nature enchantée et animée, appartenant à un monde perdu. L'adjectif « panique » est formé d'après son nom, car ses colères semaient l'effroi dans toute la nature.

[80] *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz, op. cit.* , p. 33

[81] *La Mare au diable, op. cit***.** , p.

idylle entre adolescents, et célèbre […] le charme du pays natal et les douceurs d'un terroir […] les personnages de premier plan cultivent en leur âme un idéal de pureté. »[82]. Léon Cellier, dans sa préface de *La Mare au Diable,* souligne le fait qu'après les sommes romanesques aux rebondissements infinis, elle est maintenant séduite par la brièveté et la simplicité. Ce roman court est construit en dix-sept petits chapitres de quelques pages. La forme, qui privilégie l'oralité, beaucoup de dialogues et très peu de texte, rappelle le charme poétique du chant *amoebé* ; une intrigue simplifiée à l'extrême, presque manichéenne et l'amour victorieux sont les ressorts du récit.

La réalité quotidienne des campagnes occupe une place décisive : c'est le labour, qui dans *La Mare au Diable*, inspire une longue rêverie à George Sand, et non le charme des bois ou de la flore sauvage. L'incipit de *La Petite Fadette* décrit les champs cultivés, les prés donnant du foin de première qualité, un jardin de bon rapport, une vigne de six journaux, un beau verger où le fruit abondait… Comme Balzac ou Zola, elle montre une nature maîtrisée par l'homme.

George Sand aimait le peuple, dit Léon Cellier, le peuple qui n'était pas pour elle une notion abstraite, mais avait pris le visage précis et proche du paysan berrichon[83]. L'image du bon paysan est donc un argument politique et social, pour cet auteur qui, par la même occasion, combat ainsi la représentation balzacienne du mauvais sauvage. Paul Vernois relève également l'impact culturel de l'époque : « La fermentation des idées dans les cinq années qui précédent la révolution de 1848, invite à la recherche d'une littérature populaire : d'emblée, avec G. Sand et Balzac, les romans rustiques épousent les idées politiques de leur auteur. »[84]. George Sand croit au progrès social :

> Nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde.

La bonne dame de Nohant pense que la bonté peut faire changer le monde :

---

[82] *Ibid.*, p. 25.
[83] Préface de *La Mare au Diable*, *op. cit.* , p. 8.
[84] *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz, op. cit.* , p. 26.

> Nous aimons mieux les figures douces et suaves que les scélérats à figure dramatique. Celles-là peuvent entreprendre et amener des conversions, les autres font peur, et la peur ne guérit pas de l'égoïsme, elle l'augmente.[85]

Aux violences du légitimiste Balzac qui montre des personnages de bandits, la républicaine oppose la douceur et la bonté.

Un romantisme champêtre

Le paysan paisible et bon est une pieuse image véhiculée par le premier XIXe siècle, et George Sand, en digne fille de Rousseau et contemporaine de Victor Hugo, s'empare de ce lieu commun romantique, mais dépouillé de toute déclamation emphatique et nostalgique ; ce romantisme a pu, parfois, être confondu avec un retour à la pastorale. Le goût de folklore, la couleur locale, les fêtes paysannes appartiennent également aux marottes romantiques, et la montée des nationalismes, en cette deuxième moitié du XIXe siècle, favorise ce penchant.

La douce aménité des campagnes et la noblesse et d'âme du paysan sont les leitmotivs des récits sandiens, dans un schéma qui oppose la corruption urbaine à la pureté rurale :

> […] la chasteté des mœurs est une tradition sacrée dans certaines campagnes éloignées du mouvement corrompu des grandes villes.[86]

Mais la grande marotte de George Sand est la langue des paysans ; Léon Cellier dit qu'elle était convaincue, comme beaucoup de ses contemporains, que la poésie est d'origine populaire, que le peuple est naturellement poète, et que la poésie pour se renouveler, a intérêt à revenir aux sources populaires. Il pense qu'elle voulait s'approprier cet art qui sait peindre en peu de mots, et s'oppose à la littérature qui ne sait qu'amplifier et déguiser. Or, cette façon de concevoir la poésie est bien éloignée de la pastorale, qui ne sait, comme nous le verrons, que déguiser et amplifier. Marie-Madeleine Fragonard, dans sa préface de *La Petite Fadette*, en 1991, affirme que Sand retrouve un trait des anciens récits en campant ses paysans comme des gens d'un autre temps, et d'un autre monde, où les règles du jeu social ne sont pas encore celles que l'on croit ; elle relève que les mots berrichons ressemblent à s'y méprendre

---

[85] *La Mare au Diable, op. cit.* , p. 36.
[86] *Ibid.*, p. 67.

aux mots de La Fontaine, qui déjà cherchait l'archaïsme comme trait inhérent aux fables.

C'est le romantisme qui met au goût du jour l'intérêt pour le folklore ; le sens littéral : *folk*, le peuple et *lore,* savoir, incline George Sand du côté de l'histoire, voire de l'ethnographie, comme l'a souligné Noëlle Dauphin. Coutumes, superstition et sorcellerie : le Berry est terre d'élection pour la folkloriste. L'astuce de George Sand est de faire parler le chanvreur en une mise en abîme qui oriente ainsi le récit du côté de la fable, voire de l'apologue social ; ce procédé lui permet en outre de se placer en héritière des célèbres conteuses du temps passé, comme, au XVII° siècle, Mme d'Aulnoy.

Le roman rustique après George Sand

A la suite de George Sand, le genre connut une grande fortune. Paul Vernois dit que les œuvres devaient paraître par dizaines, voire par centaines. Mal cerné, le roman rustique s'éparpille vite, en diverses écoles : Paul Vernois n'en dénombre pas moins de quatre en quelques décennies : l'école occitane, l'école sociale rustique, le réalisme rustique, le mouvement mystique. Ces sous-genres se limitent bien souvent au folklore régionaliste ou à la dénonciation politique. Jean Lorrain[87], dénonce la mièvrerie de l'auteur de romans rustiques, André Theuriet, qu'il surnomme Mr Chèvrefeuille :

> Dans un style de conservateur des eaux et forêts, en homme pénétré par son sujet et sûr de ses paysages, il s'applique à décrire tour à tour des âmes de coccinelles et de violettes des bois. Encore un peu, ce serait un bas-bleu, tant ses romans sont enguirlandés de viorne.[88]

Paul Vernois conclut que ce genre se confond souvent avec souvenir de jeunesse, plaidoyer nécessaire, ou hymne à la nature. Il relève que, trop tributaire de l'espace (œuvre régionaliste) et du temps (récit historique) ce genre fut menacé de disparition.

Réalisme et romantisme, folklore et régionalisme, chronique sociale et politique sont les traits marquants du roman rustique ; certes, George Sand, grande dame des lettres, a su teinter ses romans de nostalgie

---

[87] Poète, romancier, et chroniqueur, il est une figure pittoresque du Paris de la Belle Époque. Colette lui rend hommage dans *Mes Apprentissages*, Pl. III, pp. 1059-1064.

[88] Jean Lorrain, in *L'Écho de Paris*, octobre 1892.

champêtre et d'une campagne idyllique, mais il ne faut pas confondre pastorale et peinture rousseauïste du bonheur simpliste de la vie aux champs. Elle adopta la construction formelle préconisée par Florian, mais rejeta l'amplification et le déguisement, qui permettent d'idéaliser la réalité.

Certains critiques[89] ont rapproché Colette et George Sand, au point même d'établir parfois une filiation littéraire. Or, tout en prétendant parler de son village bourguignon, Colette ne fait que ramener son lecteur aux méandres de sa pensée, ou de son rêve. Au-delà du culte de la Puisaye, on ne trouve, chez Colette, aucune revendication d'identité locale : « elle n'est pas Maurice Barrès célébrant la Lorraine, ni Giono écrivant *Regain*, ni Charles-Ferdinand Ramuz restituant l'âme des alpes dans *Grande peur dans la montagne*. »[90].

---

[89] Christine Pommier, *George Sand et Colette*, Royer, 2004, établit surtout des concordances biographiques mais non littéraires.

[90] Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette, l'authentique*, PUF, 1997, p. 17.

I.3. Symbolisme : pastorale avortée

Réaction contre le matérialisme et le positivisme des mouvements naturalistes, le mouvement symbolique prend le contre-pied des représentations balzaciennes et zoliennes : la nature est alors vidée de ses paysans. Le retour des faunes et de la flore tente de renouer avec une nature animée et enchantée ; poésie, théâtre, roman, tous les genres idéalisent une nature mythologique ; mais, vidés de réalité, ils se dissolvent dans une abstraction sophistiquée et hermétique. Le grand retour de la nature s'inscrit dans une récusation des campagnes naturalistes. Les représentations symbolistes se plaisent dans une nature nostalgique du passé ; les deux thèmes du jardin dévasté, symbolisant états d'âme et paysages intérieurs, et d'une nature mythologique, où rôdent faunes et nymphes, témoins de nostalgies passéistes, envahissent massivement la poésie. La théâtralisation de la nature, avec un goût prononcé pour les lianes, pampres, et autres guirlandes, est caractéristique de ce retour des bergeries de la Régence. Si la Belle Époque ramène le dieu Pan sur la scène poétique, le dieu-bouc a perdu sa charge érotique au profit d'un libertinage badin et convenu. Tant d'artéfacts provoquent une réaction, au sein même du mouvement symboliste, et ce culte niais de la nature est vilipendé par de grands romanciers, qui, abusant de l'artifice à dessein, aboutissent à une disqualification de la nature. Ce déni passe par le primat de l'idée sur les sens, opposition qui fera couler beaucoup d'encre chez la critique littéraire, durant les décennies suivantes.

La nature dans la poésie symboliste

Miniaturisation aux dimensions du petit jardin et forte esthétisation conduisent à une poésie de « serre chaude » dans laquelle l'idéalisation extrême conduit à l'aporie d'une nature par trop abstraite. Le grand retour de la mythologie, avec l'attirail convenu de faunes, dieux-boucs, et autres nymphes, ne parvient pas à renouer avec la nature panique, et ne fait guère plus illusion qu'un théâtre de guignol.

L'un des précurseurs du symbolisme, Verlaine, en 1866, avec *La Velléda*, forge les caractères essentiels qui vont, par la suite, connaître

une grande fortune : le jardin clos et dévasté, le souvenir nostalgique, et l'état d'âme du poète incarné dans le paysage ou la flore :

> Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
> Je me suis promené dans le petit jardin
> Qu'éclaircit doucement le soleil du matin,
> Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle. [91]

La poésie symboliste se saisit et use abondamment de ces thèmes du souvenir et de l'amour malheureux, associés au symbole floral. Francis Jammes reprend le motif du souvenir : « Je me souviens de cette enfance et des vêpres » dans une poésie où le végétal abonde : « L'Aurore est l'églantine, Midi le bouton d'or et le Crépuscule est violette. »[92]. L'hermétisme d'une nature esthétisée à outrance s'illustre avec Maurice Maeterlinck, qui chante :

> Végétations de symboles,
> Nénuphars mornes des plaisirs,
> Palmes lentes de mes désirs,
> Mousses froides, lianes molles.[93]

Tant de sophistication court le risque de conduire à l'impasse d'une nature désincarnée, confondue avec les états d'âme du poète. Trop éthérée, pas assez animée, la représentation de la nature s'égare alors dans une subjectivité sophistiquée.

Est-ce un autre précurseur, Mallarmé, qui, en 1876 introduit Pan dans la poésie symboliste, avec *L'Après-midi d'un faune* ? Pour Pierre Brunel, la tentation d'un retour à l'idylle, chez ce poète, remonte à 1862, avec le sonnet *Placet futile*, avec ses « ris framboisés », ses agneaux apprivoisés, et son berger. Cependant, Brunel[94] note que Silène joue de la flûte, comme Tityre, et il conclut alors à l'affaiblissement du faune, réduit à la figure de berger, le bacchant est devenu apprivoisé. Ce faune exprime le désir sensuel inassouvi, mais est vidé de sa nature sauvage et panique. C'est la voie poursuivie par les poètes de la Belle Époque, qui

---

[91] « Après trois ans », *Poèmes Saturniens* (1866), Gallimard, 1973, p. 40.
[92] « Le Calendrier Utile » et « Les Nuits qui me chantent », *Poésies*, Orphée la différence, 1993.
[93] « Feuillage du cœur », *Serres Chaudes*, 1889, p. 40.
[94] *L'Arcadie Blessée*, *op. cit.*, p. 56-58.

vont adopter un « paganisme de salon », selon l'expression de Edward Lucie-Smith[95] à propos du tableau de Ker Xavier Roussel, intitulé, précisément, *L'Après midi d'un faune*. Smith explique que ce peintre cherchait un moyen d'adapter l'art de Fragonard à l'esprit des années 1890.

La littérature s'engoue pour la figure du dieu Pan, qui envahit la scène des arts. En poésie, Henri de Régnier, dans un long poème de cent cinquante quatre vers, intitulé *PAN*, évoque le temps où : « Le Dieu Pan vivait encore… », mais termine sur une image affadie du dieu, réduite à celle de la flûte :

> [Pan] Aime entendre monter au fond du crépuscule
> Le chant mystérieux que disperse et module
> La flûte dans le vent.[96]

Paul-Jean Toulet[97] traduit de l'anglais le roman d'Arthur Machen *The Great God Pan* en 1895, qui paraît dans *La Plume* du premier mars au quinze avril 1901. En novembre 1906, Lugné-Poe fait paraître *Pan,* au *Marigny*, de Charles Van Lerberge, et c'est Colette, qui joue le rôle principal ; voici ce qu'en dit Lugné-Poe : « Paraître au dernier acte en Paniska presque nue, le front lourd de pampres, dansant en tête d'un cortège bachique, dionysiaque, et qu'importent quelques réminiscences d'accent nivernais !...Qui sait si un matin, dans la campagne de Pouilly, Pan n'apparut pas ?... »[98].

Colette, enfin, écrivit un petit conte, *En Faune*[99]*,* dans lequel, elle montre le coté dérisoire du Pan carnavalesque de son époque. Non sans ironie, elle présente un faune de théâtre, exprimant tout le grotesque de la parodie pastorale, et le compare au faune sauvage. L'auteur des *Claudine*, avec son aptitude à rendre compte de l'air de son temps, dénonce la supercherie faunesque de la Belle Époque :

---

[95] *Le Symbolisme*, traduction française 1999, Éditions Thames&Hudson SARL, Paris, p. 87.
[96] « Pan », *La Cité des eaux*, Mercure de France, 1902, p. 156.
[97] *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, 2003, p. 1337-1372.
[98] *La Parade*, tome III, *Sous les étoiles, souvenirs de théâtre (1902-1912),* Gallimard, 1933, p. 220, cité par Claude Pichois, *Préface de Colette*, Pl. I, p. XCI.
[99] « En Faune », paru le premier mars 1906 dans *Le Plaisir*, sous la signature de 'Colette-Willy', repris dans *Les Cahiers Colette*, 3, en 1935, puis éliminé des *Cahiers Colette*, in Pl. II*,* p. 313.

> Sa démarche compassée, ses gestes tour à tour nobles et grotesques, remuaient dans l'air une musique de pavane. […] Un grossier cartonnage couronné d'étoupe lui couvrait la face, et chacun des mouvements de son torse faisait crisser un risible justaucorps de taffetas marron que barrait un sautoir de pampres. Ses jambes nerveuses, velues d'étoupe, sortaient d'un court jupon raide, grillagé de raisins, festonné de feuilles en papier gommé, et son poing s'appuyait, bras tendu, sur la pomme de pin d'une haute canne cravatée de rubans.

Dans le même conte, elle campe en antithèse le faune sauvage, pour mieux dénoncer le simulacre, par le jeu d'une mise en miroir[100] :

> Il avait l'air ensemble indifférent et inquiet. Il portait à sa bouche des noisettes qui éclataient sous ses dents et dont les coquilles vides s'accrochaient aux poils de sa poitrine. Ses oreilles velues, en cornets d'arum, s'orientaient vers tous les bruits et le coiffaient de cent manières. Sous un pagne feutré de toison rousse, je devinais sa jambe plate et dure, achevée en solide sabot fendu.[101]

Pan dans la mythologie est un dieu sauvage, qui provoque la terreur ; la nature sauvage est son territoire, et Philippe Borgeaud[102]définit le paysage panique comme un lieu de surnature, marqué par les attributs de l'extériorité et de l'antériorité. Or la Belle Époque se contente d'un espace pittoresque où Pan, vidé de sacralité est réduit à une chimère théâtrale. Frédéric Martinez évoque : « Une sorte de campagne fantasmée, verger de la France hors du temps et des tensions sociales […] nature fragile que semble avoir conçu un dieu ornemaniste ou un jardinier chinois. »[103]. C'est bien une nature ornée, miniaturisée, célébrant le retour du joli, tel que les frères Goncourt l'ont perçu pour le siècle de Louis XV : « Partout se répand un raffinement d'élégance, une délicatesse de volupté, […] Le joli, – voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France. »[104] Julia Kristeva dit presque la même chose, à la différence près qu'elle situe cette similitude dans une période quelques décennies plus tôt : « Dans ce Paris de la Belle Époque, on se souvient du Grand Siècle, on vit de gratuité, conscient que le monde n'est qu'un style, et on s'enivre à le cultiver. »[105] Les symbolistes,

---

[100] Colette affectionne ce procédé, elle écrit, en 1908, *Le Miroir*, conte qui met en scène Claudine et Colette.
[101] « En Faune », Appendice à *L'Envers du Music-hall,* Pl. II, p. 313.
[102] *Recherches sur le Dieu Pan*, Genève, Imp. Du Journal de Genève, 1979, p. 93.
[103]«Une Belle Époque en dentelle ou à quoi rêvent les Académiciens ? », *op. cit.* , p. 655.
[104] *Ibid.* , p. 651.
[105] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.***,** p. 150.

peignant une nature antinaturaliste, répètent, en l'affaiblissant davantage, l'artefact des bergeries du XVIIIe siècle, et à force d'esthétisation, représentent une nature sans consistance, tant elle est factice. Cependant, Colette retiendra de cette époque le goût d'une nature ornée à outrance, hors du temps social, et elle réduira le paysage aux limites d'un jardin.

Théâtralisation

La Belle Époque aime l'ostentation : mime, pantomime, music-hall, tout ce qui montre et parade est au goût du jour ; Guy Ducrey l'a remarqué : « S'il est un lieu, entre tous, pour représenter le mélange étonnant de légèreté et de mélancolie qui, par delà l'œuvre de Tinan, caractérise si souvent l'esprit fin de siècle, c'est sans conteste le music-hall. Dans les allées et venues d'une foule bigarrée, dans le côtoiement incongru des classes sociales et la variété des numéros qui défilent sur la scène, semble se dire une vérité sur un monde en métamorphose. »[106]. Julia Kristeva ne dit pas autre chose : « Culture de la monstration, de l'apparition et de l'apparence, la France de la Belle Époque invente une modernité qui n'est pas sans se souvenir à la fois de l'apparat doré des cours royales et des exhibitions paillardes des tréteaux de foire ou autres farces de carnaval. »[107]. Ce goût du jeu et du simulacre n'est pas sans rappeler les artifices des pastorales dramatiques ; la théâtralisation, dans la littérature pastorale du XVIIe siècle, a été analysée par Jean Pierre Van Eslande, qui parle de lieu d'exception et de berger de convention et selon lui : « La pastorale mérite d'être pensée comme un spectacle, car les lieux communs qui la signalent font d'elle un vaste théâtre. »[108]. Les bergers déguisés des pastorales de Racan ou Mairet sont des acteurs, placés sous le regard d'autrui, situés dans un décor hautement stylisé.

Le décor baroque est partout, en volutes, courbes et ondulations ; Mirbeau parodie les arabesques de Guimard : «Tout tourne, se bistourne, se chantourne, se maltourne ; tout roule, s'enroule, se déroule, et brusquement s'écroule. Ce ne sont que festons de cuivre verni, qu'astragales de bois teinté, ellipse de faïence polychrome, volutes de grés flammé, trumeaux de cuir gaufré, frises de nymphéas hirsutes, de pavots en colère juchés sur les moulures des stylobates, comme les perroquets sur leur perchoir… »[109]. Les brasseries décorées Art Nouveau ou les décors de théâtre de Vuillard témoignent de la fascination pour le

---

[106] *Roman Fin de Siècle*, Collection Bouquin, R. Laffont, 1995, p. 1039.
[107] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.,* p. 128.
[108] *L'Imaginaire pastoral au XVII° siècle*, PUF, 1999, p. 24.
[109] Octave Mirbeau, cité par Frédéric Martinez, « Une Belle Époque en dentelle ou à quoi rêvent les Académiciens ? », *op. cit*., p. 645.

spectacle. Les tout premiers romans de Colette rendent compte de ce décor tout en liane ; *Claudine à l'école* décrit la métamorphose du village poyaudin en une scène de théâtre :

> La rue des Fours-Banaux, tout près de l'école, subissant l'influence artistico-champêtre de Melle Sergent, se borne à tapisser complètement les maisons qui la bordent en branches chevelues et désordonnées, puis à tendre des lattes, d'une maison à l'autre et à couvrir ce toit de lierres retombants et enchevêtrés[110].

La Rézi, de *Claudine en ménage*, est semblable à la divine Tung-Chang de Henri de Régnier, toute en courbe et ondulation, de *La Double maîtresse* :

> Je suis occupée à la regarder, et j'aperçois vite une des plus réelles raisons de son charme : tous ses gestes, volte des hanches, flexion de la nuque, vif haussement d'un bras vers la chevelure, balancement orbiculaire de la taille assise, tracent des courbes si voisines du cercle que je lis le dessin, anneaux entrelacés, spirales parfaites des coquilles marines, qu'ont laissé, écrits dans l'air, ses mouvements doux.[111]

Jamais époque ne connut un tel penchant pour le pseudonyme, la mystification et l'exhibitionnisme ; Willy, le premier mari de Colette, est maître en ce jeu de la mystification et du travestissement :

> Reflets de la gaieté et de l'insouciance de la Belle Époque, les modes naissent…Ainsi le goût des travestis et des pseudonymes devint tel, que l'on se doute fort, en lisant un article ou un roman du nombre de têtes qui se cachent derrière. […] On a Gyp ; Lemice Terrieux, Léo Trézenick ; le Masque de fer […] qui mieux qu'Henry Gauthier-Villars sut en jouer, en user, en abuser.[112].

Willy, dans sa préface de *Claudine à l'école,* prétend avoir reçu le manuscrit noué d'une faveur rose ; il reprend ainsi le procédé de Marcel Schwob qui évoque, en 1894, un « paquet noué d'une faveur rose »[113] Dans la même veine, Toulet, use d'une mystification compliquée dans

---

[110] *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 187.
[111] *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 432.
[112] Bernadette Fantin Epstein, *Wagner et la Belle Époque, le Regard de Willy,* Éditions Universitaires du Sud, 1995, p. 23.
[113] Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, Mercure de France, 1959, p. 31.

l'avant-propos de son premier roman, *Monsieur du Paur*, publié en 1898 : il rédige une biographie fictive, dont il se dit le transcripteur, transmise par un certain Drouville , lui-même influencé par Chateaubriand. Ce perpétuel souci d'exhibition et de déguisement à la fois, fait de la Belle Époque une vaste scène de théâtre, qui n'est pas sans analogie avec la pastorale baroque, dans laquelle les bergers ne sont pas seulement des acteurs, ils sont encore spectateurs de leur propre jeu. [114].

Le roman symboliste

Même si le roman symboliste n'existe pas à proprement parler[115] , certains romanciers adoptent la même idéalisation que la poésie symboliste, et louent la nature d'une façon éthérée. Frédéric Martinez relève, dans *La Double Maîtresse* de Régnier et *La Leçon d'amour dans un parc* de Boylesve, les mêmes caractéristiques de galanterie légère et de nature en décor de théâtre. Cependant, d'autres romanciers établissent une contre-représentation : *A Rebours*, de Huysmans et, de façon moindre, *Le Jardin des supplices* de Mirbeau auront, pour l'histoire littéraire, un retentissement au moins égal aux deux œuvres de Balzac et Zola, ci-dessus citées. Certes, les intentions de Huysmans étaient surtout antinaturalistes, mais, avec ce roman, il caricature tant et bien la nature fade et mièvre de la poésie de serre chaude qu'il la condamne. Mirbeau, avec sa flore outrancière, semble parodier les tranquilles lilas et discrètes violettes d'un Jammes ou d'un Régnier. Le « roman célibataire », le terme est de Wieslaw Mateusz Malinowski, bien que couvrant une courte période, et illustré par un petit nombre d'auteurs, renforce le primat de la pensée, et incline définitivement le symbolisme dans un « idéïsme" » intellectuel.

Des Esseintes, le personnage de Huysmans, s'élève contre le culte niais de la nature. Il la condamne, au nom d'une modernité qui rejette la tradition :

---

[114] Jean Pierre Van Eslande, *L'Imaginaire pastoral au XVIIe siècle, op. cit*., p. 35.

[115] Michel Decaudin et Daniel Leuwers, *Histoire de la Littérature française, de Zola à Apollinaire*, Flammarion, 1996, p. 86.

> La nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. […] A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice.[116]

Cet éloge de l'artifice, tout droit hérité de Baudelaire, prêche pour une création artificielle, différente et supérieure. *À Rebours* est écrit surtout en réaction contre le naturalisme, et la théorie évolutionniste du jardinier triomphant de la nature ressemble fort à une parodie du positivisme zolien :

> Il n'y a pas à dire, fit-il, résumant ses réflexions ; l'homme peut en quelques années amener une sélection que la paresseuse nature ne peut jamais produire qu'après des siècles ; décidément, par le temps qui court, les horticulteurs sont les seuls et les vrais artistes.[117]

D'abord, Des Esseintes veut des fleurs de serre, puis des artificielles ; enfin, l'art est obtenu par le comble de l'artifice : les fleurs naturelles sont belles lorsqu'elles semblent artificielles. C'est bien un déni de la nature qui est ainsi exprimé.

La nature, « sempiternelle radoteuse », « paresseuse », aux « paysages dégoûtants », est condamnée par ces deux auteurs. Leur anti-naturalisme semble être pris au sens littéral ; après que Zola a condamné les paysans, Huysmans condamne la nature. Aux antipodes d'une nature paisible et refuge de repos imaginaire[118], Huysmans, Mirbeau, voire même Zola avec la serre de Renée dans la *Curée*, décrivent une nature décadente, composée de fleurs exotiques et monstrueuses, tel ce menaçant Cattleya de Nouvelle Grenade dans *À Rebours* qui effraie le narrateur. *Le Jardin des Supplices* illustre le comble de la nature effrayante dans sa décadence.

.

Par ailleurs, Malinowski a relevé l'engouement pour différents aspects de la philosophie idéaliste, et note la rupture d'avec le naturalisme, au travers quelques auteurs, fortement influencés par Wagner ou par Schopenhauer, qu'il regroupe sous l'appellation du « roman célibataire ».

---

[116] Huysmans, *À Rebours*, Gallimard, 1977, p. 103.
[117] *Ibid.* p. 194.
[118] Robert Mauzi**,** *L'Idée du Bonheur dans la Littérature et la pensée françaises au XVIII° siècle***,** Albin Michel, 1994, p. 374.

.

C’est cette primauté du « psychisme » comme substance romanesque qui éloigne définitivement le symbolisme de la pastorale. Toute une littérature masculine vante la primauté de l’intellect au dépend de la sensation, de la culture sur la nature, de l’abstrait sur le concret, de la ville sur la campagne. Aux antipodes de ce préjugé, va se développer un petit et bref courant féminin, auquel Colette adhère, qui privilégie la sensation, le concret, la nature et la campagne.

Naturalisme et pastorale s’avèrent bien être deux notions antinomiques : le refus d’idéalisation, l’engagement dans le spatio-temporel structuré et dans le politico-social, et le souci de véracité montrent que le roman réaliste se construit contre une représentation pastorale. Cependant, la nature est évincée au profit de l’homme de la glèbe, qui se révèle, *in fine*, guère plus crédible que la figure du berger pastoral. L’école réaliste montre ses limites et échoue à inscrire une idylle réaliste dans un cadre champêtre : elle recourt alors aux stéréotypes pastoraux.

Les deux principales caractéristiques des romans champêtres de George Sand : réalisme social et romantisme, les placent également dans une mouvance anti-pastorale, même si l’auteur adopte une approche formelle empruntée à Florian.

Le symbolisme, désireux d’en découdre avec les représentations réalistes d’une campagne grossière, n’évite pas les dangers d’une pastorale affadie : ou trop sophistiquée, la nature est factice, ou frivole, elle s’égare alors dans une superficialité de fêtes galantes.

Colette, dans son premier roman, caricature ces deux représentations de la nature ; en décrivant les deux conceptions du jardin qui opposent Melle Sergent et sa mère (l’une rêvant de charmilles épaisses, l’autre cultivant les choux et les salades) :

> Ce jardin est depuis pas mal de temps l'unique sujet de discorde entre Mademoiselle et sa grosse femme de mère ; celle-ci, restée tout à fait paysanne, bêche, désherbe, traque les escargots dans leurs derniers retranchements, et n'a pas d'autre idéal que de faire pousser des carrés de choux, des carrés de poireaux, des carrés de pommes de terre – de quoi nourrir toutes les pensionnaires sans rien acheter, enfin. Sa fille, nature affinée, rêve de charmilles épaisses, de fleurs en buissons, de tonnelles enguirlandées de chèvrefeuille – des plantes inutiles, quoi ![119]

[119] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 190.

Chapitre II :

LES BACCHANTES, COLETTE ET LA NATURE

La critique, unanime, a souligné le retour d'une nature vivante et sensible avec les poétesses de 1900. Selon André Billy, il se produisit alors, contre le Symbolisme et le Parnasse, une sorte d'explosion, de libération, sous forme de retour à la nature. Or, « la nature était essentiellement l'affaire des femmes. »[120] Charles Maurras dénonçait « une émeute de femmes », et, plus récemment, Nelly Sanchez parle de manifestation sans précédent qui « […] connut son apogée en 1901, avec la publication simultanée – et non concertée – de trois recueils de poésie qui soulevèrent l'enthousiasme du public : *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles, *Ferveur* de Lucie Delarue-Mardrus, *Préludes* de Renée Vivien. »[121].

L'omniprésence de la nature, dans cette littérature féminine se limite aux toutes premières années du XX° siècle. Or, comme le remarque Michel Decaudin, il n'existe guère d'études sérieuses sur les rapports entre ces poétesses et Colette et « […] cette dernière est singulièrement absente des travaux sur cet étonnant phénomène littéraire et social que constitue l'éclosion d'une poésie féminine dans les années 1900. »[122]. Pourtant, il semble bien que ces poétesses aient eu une influence sur l'auteur des *Claudine* et que ces bacchantes aient ouvert la voie à une veine pastorale, amplifiée par Colette durant un demi siècle.

Certes, ce lyrisme féminin de la nature s'inscrit dans un souci de réception critique ; Christine Planté observe que l'origine provinciale et la recherche d'une reconnaissance par les institutions académiques engagent ces poétesses dans une démarche opposée à « […] une modernité poétique marquée par l'expérience urbaine et valorisant les positions de révolte, d'écart et de rupture. »[123]. Dès lors, la rupture avec une nature factice et par trop intellectuelle s'opère avec le retour d'une

---

[120] André Billy, *L'Époque 1900*, Tallandier, 1951, p. 216.

[121] Nelly Sanchez, « La Nature ou le miroir tranquille de la littérature féminine », in *Ruptures et Continuités des Lumières au Symbolisme*, Actes du Colloque international de Besançon, 2002, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p. 305.

[122] Michel Decaudin, « Colette et les 'Bacchantes' de 1900 », in *Cahier Colette 3-4, Colloque de Dijon*, Société des Amis de Colette, 1979, p. 136.

[123] *Femmes poètes du XIX° siècle. Une Anthologie,* sous la direction de Christine Planté, Presses Universitaires de Lyon, 1998, Introduction, p. 30.

nature paisible, sensuelle, épousant les traits du poncif de l'éternel et rassurant *locus amoenus*. Selon André Billy : « L'originalité essentiellement féminine, mais profonde, de 1900, a été d'associer l'idée de bonheur à celle de nature. »[124]. Ces poétesses renouent avec une nature sereine et sensorielle, qui entretient peu de rapport avec les peintures précédentes, réalistes ou symboliques. Or, le bonheur simple est l'une des composantes de la poésie pastorale : « La poésie pastorale n'est que la représentation d'une vie idéale, définie par la facilité, le repos, le refus des passions, l'abolition de l'inquiétude, et une oisiveté sans veulerie. »[125].

La seconde originalité de ce bref courant est d'associer bonheur et nostalgie de la pureté d'enfance perdue ; la nostalgie est aussi un élément constitutif de la pastorale, Jean-Pierre Chauveau l'a relevé : « L'inspiration pastorale, qui sous-tend souvent la poésie descriptive du XVII° siècle, ne relève pas d'un désir banal de flânerie à la campagne ou de retour à la terre, non plus du reste, que du romantique désir de se fondre dans le grand Tout : elle témoigne du trouble lié au sentiment de la chute, de la nostalgie, plus ou moins douloureuse […] du paradis perdu, d'une pureté d'autant plus merveilleuse qu'elle est désormais improbable. »[126]. Jean Larnac a décelé, chez ces poétesses de 1900 cette nostalgie, sans toutefois, l'analyser plus avant : « Plus peut-être qu'au temps de George Sand, les femmes se penchèrent sur leur enfance et leur adolescence ; on dirait que leur jeunesse est ce qu'elles possèdent de plus précieux.»[127].

Nelly Sanchez, après l'analyse des écrits d'Anna de Noailles, de Lucie Delarue-Mardrus, de Gérard d'Houville, de Cécile Sauvage et de Marcelle Tinayre, conclut à la caractéristique commune et capitale d'une nature réduite aux dimensions du jardin clos et parle de « nature enclose », véritable médium de la sensibilité féminine. La nature est le vecteur qui permet de célébrer le corps et la volupté féminine. Ce jardin clos semble, par ailleurs, tenir lieu de *hortus conclusus,* remplissant deux autres éléments essentiels à toute poésie pastorale : celui d'une parole close, et celui d'un érotisme, féminin en l'occurrence. Selon la définition du *locus amoenus* d'Yves Bonnefoy, il s'agit de la représentation mentale qu'on se donne en rêve du rapport qu'on voudrait avoir avec le monde

---

[124] *L'Époque 1900, op. cit.* , p. 219.
[125] Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII° siècle, op. cit.***,** 1994, p. 375.
[126] *Anthologie de la Poésie française du XVII° siècle*, in Préface de Jean-Pierre Chauveau, Gallimard, 1987, p. 26.
[127] Jean Larnac, *Histoire de la Littérature féminine en France, 1929*, p. 226.

sensible, constituée par une sorte de "code" langagier ; selon lui : « Le mot onde à la place d'eau révèle bien ce passage d'une parole ouverte à une parole close. »[128]. Colette et les poétesses de 1900 se rassemblent autour d'un code langagier, puisqu'elles partagent un vocabulaire. L'érotisme féminin, depuis le Cantique des cantiques, se dit à travers les schèmes de *l'hortus conclusus* : érotisme et enfermement y sont deux notions liées.

Trois aspects de la poésie des bacchantes sont développés: la nature complice de bonheur, puis la nature comme jardin clos, et enfin la nature pastorale des bacchantes.

[128] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, 1992.

II.1. Bonheur et enfance

Colette a connu les poétesses de 1900, elle les a lues et elle les a côtoyées. Dans *Claudine s'en va*, la narratrice cite dans son intégralité un poème alors inédit de Lucie Delarue-Mardrus[129], « Pour le chat »[130]. Colette rend un hommage à Renée Vivien, dans le récit « Mausolées »[131] et dans *Le Pur et l'impur,* elle reprend le texte d'une plaquette intitulée *Renée Vivien* publiée hors commerce en 1928 et tirée à 216 exemplaires[132] ; elle y loue surtout la puérilité d'une femme-enfant et poète. L'amitié qui la lie avec Anna de Noailles commence en 1904 et est retracée dans la longue correspondance[133] de trente années, et couronnée par l'éloge de Colette à celle qui la précéda à l'Académie Royale Belge[134]. Ce que la littérature de Colette partage avec celle des poétesses, c'est le sentiment exacerbé d'une nature vivante et sensuelle.

Le succès immédiat auprès d'un public lassé d'une nature qui sentait le factice et le renfermé tient sans doute à une poésie qui, avec des mots simples, réinvente une nature sensible, perçue par les sens, et non plus, le cœur, – comme les romantiques – ou par l'intellect – comme les symbolistes. Les bacchantes ne sont certes pas les seules à renouer avec la nature sensible ; André Billy[135] a montré l'influence de Francis Jammes sur Anna de Noailles. Par ailleurs, le mouvement naturiste, dont le manifeste paraît dans *Le Figaro* du 10 janvier 1897, avec son « panthéisme gigantesque et radieux », prône le retour à la nature et se moque de l'art pour l'art. Enfin surtout, *Les Nourritures Terrestres*

---

[129] Beaucoup de similitudes entre Colette et Lucie Delarue : toutes deux sont provinciales, et ont épousé des hommes plus âgés, qui les « lancent » dans le Tout-Paris de la Belle Époque. Hélène Plat constate que Colette occupe la première place : « Malgré la similitude de leurs destinées, toutes deux épouses d'un écrivain qui leur sert de manager, les deux femmes demeurent fort opposées. Face à la solide Bourguignonne, Lucie restera toujours la demoiselle du château, à l'enfance de petite fille modèle. La finesse de Colette sentait cette nuance et s'en amusait. […] Comment concurrencer Willy, qui promène partout sa Claudine en col rond ? Mardrus renonce à déguiser Lucie en petite fille […] » , Hélène Plat, *Lucie Delarue-Mardrus*, Graset, 1994, p. 79.

[130] Colette, *Claudine s'en va,* Pl. I, p. 552.

[131] Colette, *Aventures quotidiennes*, Pl. III, p. 136.

[132] Publiée dans son intégralité dans Pl. III, pp. 1553-1555.

[133] *Lettres à ses pairs*, Flammarion ,1973.

[134] Colette, *Discours de Réception à l'Académie Royale Belge de Langue et de Littérature Françaises***,** 4 avril 1936, Pl. III, pp. 1079-1094.

[135] *L'Époque 1900, op. cit*., p. 218.

d'André Gide[136], en 1895, rompent avec une vision symboliste de la nature et préconisent la ferveur[137] d'une approche sensuelle : poser sur le sol un pied nu. Cependant, l'originalité de la poésie des bacchantes tient à ce qu'elle allie à une vision de la nature heureuse la nostalgie de l'enfance et de la pureté perdue.

Bonheur et nature

L'idée de bonheur dans la nature s'exprime par une poésie accessible, écrite avec des mots simples, qui sait montrer une nature vivante à une société qui ne la voyait plus. C'est une nature sereine, qui chante le bonheur tranquille, véritable antidote aux miasmes de la littérature décadente et de sa flore inquiétante. Enfin, cette poésie de la nature, « savoureuse et odorante »[138], se tisse par les entrelacs des cinq sens et des quatre éléments ; les représentations sont vivantes et sensibles.

Avec Colette, la nature est décrite avec simplicité et précision. Paul Morand souligne la concision de son style, éloigné des raffinements sophistiqués ; il l'exprime ainsi : « Quelques styles simples, drus, serrés, pètent sec dans cette atmosphère irrespirable, aux basses élégances…C'est Colette. »[139]. Michel Decaudin loue la principale qualité commune de Colette et des poétesses de 1900, qui réside dans leur formidable accessibilité ; il dit qu'elles écrivent : « […] avec des mots de tous les jours, et qu'on s'extasiait devant "la courge humide et le melon" chantés par Anna de Noailles. »[140]. Il constate également que c'est comme par effraction, qu'elles ont introduit le naturel et la sincérité dans la poésie.

Les Bacchantes renouent avec une certaine simplicité : les plantes exotiques de la littérature décadente sont abandonnées au profit de

---

[136] Gide s'en explique, dans la préface de l'édition de 1927 : « J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé ; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher la terre et poser sur le sol un pied nu. » ; et dès l'incipit du recueil, il dit : « Tandis que d'autres publient ou travaillent, j'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. […] Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie. », *Les Nourritures terrestres*, Gallimard, 1972, p. 19.

[137] C'est le titre du recueil de poèmes, *Ferveur* paru en 1902 aux Éditions de la Revue Blanche de Lucie Delarue-Mardrus ; c'est aussi la phrase fétiche d'André Gide dans *Les Nourritures terrestres* : « Nathanaël, je t'apprendrai la ferveur ».

[138] Ces qualificatifs sont d' Henri de Régnier, qui, à la faveur d'un article dans *Le Gaulois*, le 12 mai 1901, qualifie le recueil *Le Cœur innombrable*, d'Anna de Noailles, d'ouvrage savoureux et odorant.

[139] Paul Morand, *1900,* Les Éditions de France, 1931, p. 189.

[140] Michel Decaudin, « Colette et les "Bacchantes" de 1900 », *op. cit.* , p.137

légumes et plantes communes. Mme de Noailles, surnommée par ses pairs, la « muse potagère », énumère le potager :

> Par bandes bien ordonnées, se suivaient les salades, ouvertes comme des roses, le haut feuillage des artichauts découpés dans du bronze et couleur vert-de-gris, les verdures légères de l'asperge, plus volantes que des plumes fines.[141]

Gérard d'Houville[142], parle de la violette bleue, de la jacinthe lisse, de la maison qui s'emplit d'un parfum de narcisse. Lucie Delarue-Mardrus chante le bonheur accessible de ses tilleuls, de sa ferme et du noyer[143]. Cependant, chez ces poétesses, la forme versifiée reste très marquée par le romantisme ou le symbolisme ; leur poésie est entachée de lyrisme, tandis que la prose de Colette est sévèrement corrigée par Willy. Pour exprimer l'odeur et la chaleur, Mme de Noailles évoque :

> La chaude, odorante et bruyante nature[144]

Alors que Colette s'abstient de toute débauche adjectivale, elle fait dire à Claudine dans un style langagier très prosaïque:

> […] ça sent un tas d'odeurs bonnes, ça sent les plantes fraiches qui chauffent…[145]

Par ailleurs, Colette décrit la nature avec une précision dépouillée de toute affectation symboliste; elle parle de la pivoine avec un terme imagé qui traduit parfaitement la couleur, la fragilité et l'aspect aqueux de la tige naissante :

> La pivoine perce la terre d'une raide branche de corail vif…[146]

Or, Gérard d'Houville parle de la pivoine avec une inspiration qui se souvient de Mallarmé ; elle évoque, suggère plus qu'elle ne décrit :

---

[141] Cité par Nelly Sanchez, « La Nature ou le miroir tranquille de la littérature féminine »,*op. cit*. , p. 308.
[142] Marie de Régnier, fille du poète José-Maria de Hérédia, et épouse du poète Henri de Régnier.
[143] Hélène Plat, *Lucie Delarue-Mardrus, op. cit.***,** p. 133.
[144] In « La Jeunesse », citée par Louis Perche, *Anna de Noailles*, Seghers, 1969, p. 101.
[145] Colette, *Claudine à l'école*, PL. I, p. 110.
[146] Colette*, Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 979.

La pivoine de juin tout en nacre et en soie/
Gerbe claire mirée en un miroir obscur…[147]

Épousant les mêmes thèmes que les bacchantes, mais affranchie des influences romantiques ou symboliques, Colette est l'auteur inimitable d'une nature abordable par la simplicité et la justesse de sa transcription.

À la différence du romantisme, qui usait de la nature comme vecteur de sentiments mélancoliques, ou de questionnements existentiels, Colette et les bacchantes cultivent le bonheur tranquille. La contemplation de la nature apporte sérénité, quiétude et plénitude. Point d'amour tragique, mais une béatitude voluptueuse émane du contact avec la nature, telle celle de Silvina, héroïne de Gérard d'Houville :

> Je combine avec mes jardiniers chinois de nouveaux parterres ; je me repose ; je rêve, et dans ma paresse heureuse, je me sens pareille à mes arbres et à mes fleurs.[148]

Pour Anna de Noailles, la nature est une maison reposante, elle y revient, et s'y repose, comme un promeneur retrouve sa maison. La nature a la même fonction reposante et apaisante pour les héroïnes colettiennes ; dans le premier roman, Claudine ne se ressource véritablement que dans les bois ou dans le jardin ; le noyer fait office de berceau :

> Je ne me repose bien, le soir, qu'au sommet du gros noyer, sur une branche longue que le vent berce…le vent, la nuit, les feuilles…[149]

La critique a montré combien la nature, pour Colette, a valeur de refuge[150] ; elle a même une valeur curative[151]. C'est cette même fonction de repos que note Thierry Maulnier, qui dit que la nature, pour Colette, est apaisante, rassurante, guérisseuse.[152]

---

[147] Cité par Jean de Gourmont, in « *Muses d'aujourd'hui* », *http://www.remydegourmont.org/rg/jeandegourmont/musesdaujourdhui/houville/notic., p. 2.*

[148] Cité par Nelly Sanchez, *op. cit*. , p. 311.

[149] Colette, *Claudine à l'école,* Pl. I, p. 123.

[150] Anne Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*. *Étude d'un malentendu*, Minard, 1968, p. 71 : « La nature est bien le refuge contre tous les maux […]. ».

[151] Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique, op. cit*., p. 23 : « Les romans des *Claudine* sont construits en alternance constante entre les tentations et l'amour, l'amour et le retour aux sources […] la nature jaillit dans sa vertu curative qui lave Claudine de ses impuretés… ».

[152] Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, La Palme, 1954, p. 30.

Colette et les poétesses de 1900, prennent le contre-pied de l'abstraction et de l' « idéisme » qui règne dans le « roman célibataire » symbolique ; elles se distinguent par « leur sensibilité exacerbée »[153]. Charles Maurras les décrit en « esclaves frémissantes de la sensation », et, sous sa plume, ce n'est pas un compliment, loin s'en faut. Plus récemment, à propos de la poésie d'Anna de Noailles, François Broche constate que c'est l'amour fou de la nature et du paysage dans ce qu'il a de charnel.[154] Cette poésie de la nature sensible s'appuie sur les perceptions synesthésiques, qui conduisent à une véritable symbiose entre les poétesses et la nature ; la relation sensible s'établit par la correspondance entre les cinq sens et les quatre éléments. Le toucher, l'odorat et le goût pour dire les saisons, ou la chaleur de l'été :

J'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains. [155]

Je prendrai le beau temps avec des mains hâlées,
Je mangerai l'été comme un gâteau de miel ![156]

La critique a salué l'univers sensible de Colette : elle est « le poète dionysien de la sensation » selon René Lalou[157]. Thierry Maulnier considère que Colette est la traductrice qui fait passer le monde sensible dans le monde du langage et il rappelle que la lecture de Colette « […] ouvrait soudain la porte d'un verger plein de l'heureuse torpeur estivale, de l'odeur des fruits mûrs, des grésillements des insectes heureux… »[158]. Nicole Houssa s'interroge sur le tragique de cette « avidité à pénétrer par les sens les choses, toutes choses jusqu'au secret »[159]. Sensations auditives, olfactives et gustatives, alliées aux trois éléments air, eau et terre, sont des procédés habituels de la prose colettienne et Colette, elle-même, se définit comme un écrivain de la sensation :

---

[153] Jean de Gourmont, *op. cit*. , p. 28.
[154] François Broche, *Anna de Noailles*, *Un Mystère en pleine lumière*, Robert Laffont, 1999, p. 8.
[155] « L'Offrande à la nature », *Anna de Noailles, une étude de Louis Perche*, Seghers, 1969 , p. 3.
[156] *Lucie Delarue-Mardrus*, citée par Jean de Gourmont, *op. cit*. , p. 2.
[157] Cité par Nicole Houssa, in *Le Souci de l'expression chez Colette*, Palais des Académies, Bruxelles, 1958, p. 51.
[158] Thierry Maulnier, *Introduction à Colette, op. cit*., p. 13.
[159] *Le Souci de l'expression chez Colette, op. cit***.** , p. 52.

> Moi, c'est mon corps qui pense. Il est plus intelligent que mon cerveau. Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. Quand mon corps pense […] toute ma peau a une âme…[160]

Enfance et nature

Le premier roman de Colette campe une héroïne qui « trôle » les bois, bat la campagne et ne subit ni surveillance ni autorité parentale ; les récits mémoriels insistent sur le fait que les enfants de Sido sont des sauvages, c'est d'ailleurs le titre du récit consacré aux frères de la narratrice. Or, il s'avère que l'enfance heureuse à la campagne est l'un des thèmes favoris de la littérature féminine de la Belle Époque. Jean Larnac remarque que leur jeunesse sauvage est ce que les poétesses de 1900 possèdent de plus précieux : « Elles peignent avec complaisance des sauvageonnes aimant rôder dans les bois, jardins et sur les grèves, sans souci de personne que de leurs sens toujours avides d'air pur et de beauté naturelle. »[161]. Hélène Plat, dans sa biographie de Lucie-Delarue-Mardrus l'explique ainsi : « Monsieur Delarue n'a qu'un principe éducatif : campagne et liberté. Grâce à lui, Lucie ne vivra pas, contrairement à beaucoup de ses contemporaines, enfermée dans un pensionnat. Ses souvenirs d'enfance demeurent liés à de vastes jardins, à des prairies normandes, aux bains dans l'estuaire de la Seine. »[162]. Pour ces poétesses, l'enfance est devenue un pays, de liberté et de bonheur, et c'est la nature qui le cristallise. La nature sensible ouvre le chemin qui mène au pays de l'enfance ; la réminiscence, à l'instar de la madeleine proustienne, s'opère, chez les poétesses, par des sensations, le plus souvent, olfactives. Plus encore que l'idée de bonheur, c'est celle de déracinement et de perte qui sous-tend cette poésie de la nature. L'enfance, symbole de pureté et d'innocence, est figée en une nature édénique, véritable âge d'or, à jamais perdu.

Anna de Noailles, qui dit : « La nature qui fut ma joie et mon domaine »[163], personnifie la nature pour évoquer son enfance :

---

[160] Colette, *La Retraite Sentimentale*, Pl. I, p. 896.
[161] Jean Larnac**,** *Histoire de la Littérature féminine en France*, KRA, 1929, p. 226.
[162] *Lucie Delarue-Mardrus, op. cit.***,** p. 14.
[163] In « L'Empreinte », *Anna de Noailles*, une étude de Louis Perche, *op. cit.* , p. 99.

Tu ne nous faisais pas peur, Nature aux mains offrantes,
Notre candeur plaisait à ta simplicité ;
Tu nous laissais jouer sans crainte avec l'été,
Et mordre tes bourgeons, ton herbe, ton feuillage… [164]

Elle personnifie aussi l'enfance pour chanter la nature :

C'est par vous [la jeunesse] que l'on est incessamment mêlé
A la chaude, odorante et bruyante nature[165]

Pour Colette, l'enfance heureuse s'est matérialisée en un pays ; la Puisaye est moins un pays géographique qu'un milieu sentimental ; celle qui dit qu'elle était une reine de la terre à douze ans parle ainsi de son enfance :

Une enfant très aimée, entre des parents pas riches, et qui vivait à la campagne parmi des arbres et des livres…[166]

La nature est, à l'instar de Mme de Noailles, son domaine :

La campagne déserte constituait, depuis que je savais marcher, mon domaine incontrôlable.[167]

En 1907, Colette, dans une phrase devenue un morceau d'anthologie, cristallise cette notion qui fixe le temps de l'enfance dans un lieu géographique :

J'appartiens à un pays que j'ai quitté.[168]

Par ailleurs, la nature se fait éveilleuse du souvenir ; c'est le contact avec la nature qui permet la remémoration de l'enfance heureuse ; Anna de Noailles le dit :

---

[164] In « L'Inquiet désir », *ibid.*, p. 102.
[165] In « La Jeunesse », *ibid.*, p. 100.
[166] Colette, « Rêverie de Nouvel An », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 964.
[167] Colette, « Sido et moi », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 171.
[168] Colette, « Jours gris », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. IV, p. 974.

Nature, rendez-nous les matins de l'enfance ;
La vie était heureuse et pleine de vigueur.[169]

La nature sensible suscite non seulement le souvenir, mais aussi, et le plus souvent à partir de sensations olfactives, ramène le rêve d'enfance ; Lucie Delarue-Mardrus l'exprime de manière explicite :

L'odeur de mon pays était dans une pomme.[…]
Et qui donc a jamais guéri de son enfance ?[170]

L'auteur des *Vrilles de la Vigne* utilise le même procédé sensitif pour réactiver le souvenir, et, de façon récurrente, les odeurs ont une fonction mnésique ; la narratrice de « Jour gris » développe longuement « la chevelure embaumée » des forêts, le « parfum des bois », « le fruit insaisissable qu'on aspire en ouvrant les narines » et l'automne est tout entier dans l'odeur de « la pomme trop mûre [qui] vient de choir ». La violette est la fleur fétiche de Claudine déracinée à Paris ; son parfum est devenu emblématique du village natal. Les violettes contiennent de la *ionine*, substance qui a un effet anesthésiant sur l'odorat ; le parfum de la violette a donc cette particularité de ne durer qu'un instant :

> Porte plutôt à tes narines le parfum invariable de ces violettes changeantes et regarde, comme moi ressusciter et grandir devant toi les printemps de ton enfance…[…] Je revois des prés, des bois profonds…[171]

Cette manière de rappeler à soi l'enfance, grâce à la nature sensible, est un véritable tic d'écriture dans le recueil *Les Vrilles de la vigne*, qui regroupe des textes écrits entre 1905 et 1909, époque où Colette côtoie le milieu saphique[172] des Bacchantes :

---

[169] « L'Inquiet Désir », *op. cit.* , p. 103.
[170] Mused'aujourd'hui, http://www.remydegourmont.org/rg/jeandegourmont/musesdaujourdhui/delaruenotic..., p. 4.
[171] Colette « Le dernier feu », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 978.
[172] Jacques Dupont estime que Colette fut en relation avec Renée Vivien, par l'intermédiaire de Natalie Clifford Barney, dès 1902 ; mais c'est surtout à partir de 1906 que Colette et Renée Vivien semblent s'être rapprochées. Colette séjourne à Nice en mars 1906 chez Renée Vivien au Clos-Fleuri, puis en 1907 à la villa Cessole.

> A la première haleine de la forêt, mon cœur se gonfle. Un ancien moi-même se dresse, tressaille d'une triste allégresse, pointe les oreilles, avec des narines ouvertes pour boire le parfum.[173]

Si la nature éveille le retour de l'enfance heureuse, cette remémoration s'accompagne en revanche d'un sentiment de nostalgie, puisque ce bonheur est irrémédiablement perdu. Colette partage avec les poétesses cet héritage pastoral de l'éternel regret d'une nature originelle. Ce sentiment est dans l'air du temps : Gérard d'Houville dit regretter sa pieuse jeunesse, et qu'à nouveau, elle veut dormir au fond des bois, pour que le vent fasse parfois frémir le feuillage mouvant, et l'agite dans l'air comme une chevelure.[174]. Elle déplore la perte de ses rêves d'enfance :

> Je voudrais me pencher sur le vieux puits, qui songe
> Là-bas, au coin de clos où saignent les mûriers,
> Et revoir, dans sa nuit où la fougère plonge,
> Mes rêves d'autrefois, de moi-même oubliés.[175]

Anna de Noailles exprime le même regret de sa jeunesse :

> Ah ! jeunesse, pourquoi faut-il que vous passiez
> Et que nous demeurions pleins d'ennuis et pleins d'âge.[176]

Toute l'œuvre de Colette exprime cette nostalgie d'un bonheur perdu, d'une promesse possible non advenue. Or, cette attitude est bien différente du personnage de gamine effrontée créé avec Willy. Les premiers *Claudine,* même s'ils portent indéniablement en germe cette nature nostalgique, ne développent guère cet aspect, puisqu'ils privilégient le scandale ; en revanche, les récits courts écrits à partir de 1905, alors que Colette se libère de la tutelle littéraire, commerciale et maritale, exploitent le ton élégiaque et le motif des origines. C'est aussi l'époque où elle côtoie, à travers Natalie Clifford-Barney et Renée Vivien, le milieu saphique de la capitale.

Elle appelle à ses souvenirs son enfance perdue dès 1907 :

---

[173] Colette, « Forêt de Crécy », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 1043.
[174] Gérard d'Houville, « Vœu », in *La Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1900.
[175] Cité par Nelly Sanchez, *op. cit.* , p. 312.
[176] In « La Jeunesse », *op. cit.* , p. 100.

> Ô tous mes souvenirs d'hivers, tous les noëls de mon enfance, que cette rêverie de Noël vous rende à moi ! que mes souvenirs, avec une chute molle et silencieuse de pétales, viennent un à un remplir cette mule étroite…[177]

En1908, elle déplore la perte de l'extraordinaire :

> Mais ce que j'ai perdu, Claudine, c'est mon bel orgueil, la secrète certitude d'être une enfant précieuse, de sentir en moi une âme extraordinaire d'homme intelligent, de femme amoureuse, une âme à faire éclater mon petit corps…Hélas, Claudine, j'ai perdu presque tout cela, à ne devenir qu'une femme…[178]

Les similitudes sont nombreuses, entre la poésie des Bacchantes et la prose de Colette. Il est tentant de relever, dans le style en prose poétique des contes des *Vrilles de la vigne*, légèrement postérieurs à la poésie des bacchantes, l'influence de Lucie Delarue-Mardrus, d'Anna de Noailles ou de Gérard d'Houville.

Cependant, ce topos louangeur de l'enfance ne constitue pas une originalité ; Béatrice Didier range le motif de l'enfance parmi les lieux communs de l'écriture féminine : « L'enfance est cette spacieuse cathédrale où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle […] Remonter toujours plus loin dans le passé, comme si, derrière leur enfance, elles pouvaient trouver encore d'autres enfances, jusqu'à l'enfance du monde. »[179].

---

[177] Colette, « Les Sabots », appendice aux *Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 1544.
[178] Colette, « Le Miroir », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 1032.
[179] Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, PUF, 1982, p. 25.

II.2. Une nature enclose

L'une des principales caractéristiques communes à la poésie des bacchantes et à la prose de Colette réside dans le motif d'une nature enclose. La miniaturisation, aux dimensions du jardin, du pré ou du verger, concentre toutes les représentations de la nature. Colette, pour qui la Bourgogne se réduit au jardin de Sido, partage cette inclination. La critique est unanime sur ce point, le jardin colettien est un lieu d'involution, selon Jean-Pierre Richard[180] ; la futaie est un caveau et le hallier un boudoir, pour Gérard Farasse[181] ; et, de façon moins amène, Michel del Castillo[182] dit que Colette ne voit pas plus loin que les murs de son jardin. Ces jardins, statiques comme de petits tableaux, dans lesquels l'Histoire est absente, sont les lieux de l'intérieur ; ils se distinguent de la nature sauvage et du paysage, deux lieux de l'espace extérieur. Ils représentent la part intime du lyrisme féminin et renouent avec l'esthétique de *l'hortus conclusus* du Cantique des cantiques, mêlant les trois notions d'érotisme, de mysticisme et d'hermétisme.

Le jardin clos

C'est une caractéristique commune à la littérature féminine début de siècle : la nature est miniaturisée aux dimensions du jardin. Nelly Sanchez observe que les poétesses confinent la nature en des espaces topographiquement restreints[183] ; elle relève la place importante de ces environnements clos dans les titres de poèmes d'Anna de Noailles. Toutes ces poétesses célèbrent le petit jardin, le préau ou le verger. Dans une même veine, et dans une strophe d'inspiration verlainienne, Gérard d'Houville dit :

---

[180] Jean-Pierre Richard, « Colette », *Pages Paysages*, Seuil, 1984, p. 170.
[181] Gérard Farasse, « Le Texte enchanté », in *Sido et les Vrilles de la Vigne*, Ellipses, 1990, p. 60.
[182] Michel del Castillo, *Colette, Une Certaine France*, Stock, 1999, p. 13.
[183] « La Nature ou le miroir tranquille de la littérature féminine », *Ruptures et Continuités des Lumières au Symbolisme, op. cit.* , p. 308.

> Voici la porte, la glycine et, brusquement,
> Le mystère odorant et paisible du cloître,
> Le préau tout en fleur […]
> Le verger rayonnant et rose, le jardin,
> Le vieux puits et les toits des basses métairies.[184]

Colette partage cette réduction de l'espace dès son premier roman ; la nature est miniaturisée en un petit jardin qui concentre les motifs du jardin clos et dévasté du symbolisme : comme dans le poème « Après trois ans » de Verlaine, il faut pousser la porte étroite pour découvrir un espace ruiné:

> Une petite porte sans loquet baille sur un couloir noir percé, à l'extrémité, d'une baie lumineuse. […] je lève le loquet rouillé, et je me trouve dans une petite courette carrée, près d'un hangar. Là, des jasmins ont poussé à l'abandon, et des clématites, avec un petit prunier sauvage, des herbes libres et charmantes ; c'est vert, silencieux, au bout du monde.[185]

Ce monde clos est inscrit dans un espace fermé, où l'histoire est absente ; autant Colette parle de la Puisaye et de sa flore variée, autant les événements politiques et sociaux sont totalement ignorés ; il en est de même pour les événements historiques : la Grande Mademoiselle fut exilée à Saint-Fargeau[186], jamais Colette n'y fit jamais la moindre allusion.

Depuis les années 1980, la critique s'intéresse à la littérature féminine pour essayer d'en dégager les spécificités ; selon Béatrice Didier, l'écriture féminine est une écriture du dedans et privilégie les formes discontinues[187]. Or, on reconnait ces critères dans les récits féminins de ce début de siècle ; le paysage devient un espace de l'intime lorsqu'il est réduit à un jardin. En effet la différence entre jardin et paysage s'opère par le point de vue adopté, et précisément, ce sont les

---

[184] Cité par Nelly Sanchez, *op. cit.* , p. 308.
[185] *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 130.
[186] C'est le chef-lieu de canton, à quelques kilomètres de Saint-Sauveur. Saint-Fargeau fut aussi le théâtre d'un récit de Segrais, en 1656, intitulé *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie* ; Isabelle Trivisani-Moreau rappelle qu'il s'agit, sous le nom d'Aurélie, de la Grande Mademoiselle, que ses menées pendant la Fronde avaient conduite à un exil temporaire, et que c'est donc de sa retraite à Saint-Fargeau qu'il est question, in «L'extérieur déclencheur d'imaginaire », *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature*, Éditions Imago, 2005, p. 89.
[187] *L'Écriture femme, op. cit*., p. 34.

motifs de l'intériorité et du parcellaire qui s'opposent à ceux de l'extériorité et du global[188]. Le jardin n'est pas la petite forme de la nature, mais il s'en distingue par ses schèmes propres : « Le jardin n'est pas un intermédiaire, un fœtus, ou un germe de paysage, mais il livre, dans la forme de l'églogue, des bucoliques, de l'ode, les éléments de la constitution du champêtre. »[189]. Le jardin est un lieu clos dans lequel on est, alors que le paysage est un lieu dans lequel on n'est pas. Le jardin est un espace représenté (en littérature) suivant d'autres modalités que le paysage et implique un autre parti pris: le regard nostalgique sur un espace du dedans[190]. Représenter la nature sous la forme du jardin équivaut alors à adopter le point de vue que la littérature pastorale véhicule depuis l'Antiquité.

Même la forêt, dans l'œuvre de Colette, renvoie à cet espace intime et se conçoit comme un lieu de l'intériorité ; les bois de Montigny, dans le premier roman, sont propices à une sorte d'examen de conscience ; ils sont le lieu où la narratrice se retrouve avec elle-même. Le récit « Forêt de Crécy », prouve que la forêt est aussi ce lieu clos, intime, qui renvoie l'écrivain à sa propre intériorité. Gérard Farasse l'a démontré : « Le texte de Colette n'offre pas ce genre de connaissances abstraites, scientifiques […]. Il nous livre une connaissance sensible, nous propose une relation singulière entre un "objet" et un "sujet" […] une même respiration anime et la forêt et Colette. […]. Son texte est signé de l'intérieur. »[191]. Le jardin colettien n'est jamais livré sous une forme globale et totalisante, mais se compose de nombreuses petites touches éparses, tel le coq à l'âne floral du conte *Le Dernier Feu*, où les lilas, les violettes, les bourgeons du poirier ou du marronnier, l'iris, la giroflée, la fleur de pêcher, la pivoine se côtoient en un pêle-mêle discontinu. On est tenté d'y voir une technique impressionniste. Or Curtius[192] rappelle que l'abondance des détails, la richesse des tons et des parfums est le bariolage convenu du *locus amoenus* de Théocrite et de ses successeurs.

On retrouve une identique relation constituante entre la narratrice et la nature dans les écrits de Lucie Delarue-Mardrus, qui dit que le jardin est le cadre de son âme profonde, ou encore d'Anna de Noailles, pour qui le moi et le jardin ne sont pas extérieurs l'un à l'autre, et qui intériorise la nature avec un panthéisme grandiloquent :

---

[188] François Paulhan, *L'esthétique du Paysage*, 1931, p. 274.
[189] Anne Cauquelin *L'Invention du paysage*, PUF, 2004, p. 55.
[190] François Paulhan, *op. cit.* , p. 276.
[191] Gérard Farasse, *op. cit.* , p. 57.
[192] ***L****a Littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit.*, p. 241.

Être dans la nature ainsi qu'un arbre humain,
Étendre ses désirs comme un profond feuillage,
Et sentir, par la nuit paisible et par l'orage,
La sève universelle affluer dans ses mains ![193]

Hortus conclusus

La sensualité exacerbée des poétesses de la Belle Époque a retenu l'attention de Jean de Gourmont, qui dit qu'elles ont fait de la nature un lit voluptueux, qu'elles s'y couchent, s'y roulent en se pâmant, appuyant leur chair nue contre la chair des fleurs, humant avec sensualité l'excitation des parfums : c'est de la pâmoison. Michel Decaudin dit que ce sont des femmes qui ne craignent pas de s'appeler « femelles » (le mot est de Catulle Mendès) de dire avec impudeur leurs frénésies sensuelles et leurs violences amoureuses à l'égard de l'un ou l'autre sexe.[194] Or, c'est la nature qui permet de s'approprier le corps féminin et de le magnifier ; l'analogie joue un rôle certain dans cette appropriation : les comparaisons abondent, qui assimilent le corps féminin à un fruit, à une fleur ou à un arbre. C'est encore la nature, médium de la sensualité féminine, qui ouvre la voie de l'érotisme saphique, confondu parfois un sentiment maternel ou confraternel.

Ce lyrisme féminin répète à l'envi, ainsi que l'a dit Marcel Raimond, le prestige d'être soi, et la volupté nouvelle de chanter, en majeur plus souvent qu'en mineur et avec une franchise qui ne s'était pas encore vue, la part la plus secrète, la plus féminine d'elles-mêmes[195]. La nature sert une poésie du corps ; dans le système analogique de Colette, le cou sans pli et blanc de Léa est un « fût de bouleau », et le rouge à lèvre un « bâton de raisin ». Le portrait de sa fille, Bel-Gazou, atteste de ce système d'analogies qui unit le corps et le fruit en une même image :

---

[193] In « Le cœur innombrable », *op. cit.* , p. 106.
[194] « Colette et les Bacchantes de 1900 », *op. cit.* , p. 136.
[195] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, 1982, p. 83.

> Bel-Gazou, fruit de la terre limousine ! Quatre étés, trois hivers l'ont peinte aux couleurs de ce pays. Elle est sombre et vernissée comme une pomme d'octobre, comme une jarre de terre cuite, coiffée d'une courte et raide chevelure en soie de maïs, et dans ses yeux ni verts, ni gris, ni marron joue, marron, vert, gris, le reflet de la châtaigne, du tronc argent, de la source ombragée.[196]

Régine Detambel, qui dit que Colette a remplacé le dictionnaire analogique, celui des rimes, celui des métaphores et de la rhétorique par des herbiers d'enfance et des ouvrages de pomologie, a montré comment Colette usait abondamment de la flore pour décrire le corps féminin : « L'aveline, tintant comme un prénom féminin, est le fruit de l'avelinier, une sorte de noisette. Les œuvres complètes de Colette comptent quatre avelines, elles sont mûres. Toutes représentent le visage d'Annie. Le trouble, l'attendrissement de Colette sont avoués dans ce mot aveline. »[197]. Rézi, une autre femme troublante, a un teint de volubilis, une peau comme un duvet de pêche et elle sent la groseille. La voluptueuse M.[198] de *Nuit Blanche* a des genoux frais comme des oranges. C'est avec gourmandise que Colette évoque le corps féminin, et c'est par le biais d'une nature heureuse et sensible que s'opère cette amoureuse symbiose. Nelly Sanchez a remarqué que, loin d'être asservies à leur sensualité, ces femmes s'en servent au contraire pour découvrir leur environnement et adhérer à celui-ci[199]. Elle illustre son propos par les vers d'Anna de Noailles :

> Ô petite pelouse ronde,
> Sein délicat et frais du monde,
> Je pose ma joue et ma main
> Dans ton suave chemin.[200]

Gérard d'Houville évoque avec une sensualité fragile son corps de femme :

---

[196] Colette, « Bel-Gazou et la vie chère », *Les Heures longues*, Pl. II, p. 571.
[197] Régine Detambel, *Colette, comme une Flore, comme un Zoo*, Stock, 1997, p. 34.
[198] Il s'agit de Missy, alias "oncle Max", pseudonymes derrière lesquels se cache Mathilde de Morny, marquise de Belboeuf, dernière fille du duc de Morny.
[199] « La Nature ou le miroir tranquille de la littérature féminine », *op. cit.* , p. 310.
[200] *Ibid.,* p. 310.

Dans une terre rose et semblable à ma chair
Modèle le contour de mon bien le plus cher :
Mes petits seins égaux aux deux pointes aiguës.[201]

La nature enclose autorise l'expression, souvent peu aisée en littérature, d'un érotisme féminin. La nature accueillante, pour les bacchantes, est une fête à huis clos pour les sens, explique Nelly Sanchez. Or, depuis le Cantique des Cantiques, le jardin clos mêle les trois notions d'érotisme, de mysticisme et d'hermétisme. Érotisme féminin, mysticisme d'une quête originelle et hermétisme des amours saphiques, telles sont les pierres d'angle d'une écriture féminine début de siècle.

Le parfum de scandale des amours saphiques s'attache surtout à l'œuvre de Renée Vivien et entache beaucoup plus discrètement la poésie de Lucie Delarue-Mardrus ou de Gérard d'Houville. En 1903, Lucie publie le poème *Si tu viens*, hommage aux amours féminines :

Si tu viens, je prendrai tes lèvres dès la porte,
Nous irons sans parler dans l'ombre et les coussins,
Je t'y ferai tomber, longue comme une morte,
Et, passionnément, je chercherai tes seins
[…]
Or, les lèvres au sein, je veux que ma main droite
Fasse vibrer ton corps, instrument sans défaut
Que tout l'art de l'amour inspiré de Sapho
Exalte cette chair sensible et moite.[202]

Si Colette, dans son roman mémoriel *Le Pur et l'Impur* datant de 1931 évoque avec une grave sobriété la période de sa vie à Lesbos et sa liaison avec Mathilde de Morny qui dura de 1905 à 1911, elle tait, en revanche, dans les romans-journaux contemporains, sa vie commune avec la marquise. La série des *Claudine,* et c'est ce qui créera le scandale, montre les amours des deux institutrices, ou celles de la narratrice et de Rézy et affiche un ménage à trois. Mais ce sont principalement dans les trois textes, « Nuit Blanche » de 1907, « Jour Gris » de 1907 et « Le Dernier feu » de 1908, parus dans *Les Vrilles de la vigne*, et portant dans

[201] *Op. cit*. , p. 3.
[202] Lucie Delarue-Mardrus, « Si tu viens », cité par Jean de Gourmont, *op. cit*. , p. 1.

l'édition originale la dédicace *Pour M.*, que Colette célèbre, à son tour, et plus discrètement que Renée Vivien ou Lucie Delarue-Mardrus, un érotisme saphique. Entre la journée heureuse passée au jardin et les retrouvailles nocturnes s'établit une continuité, qui fête le plaisir des sens :

> J'entends bourdonner mon sang, ou bien c'est le murmure des jardins, là-bas…Tu dors ? non. Si j'approchais ma joue de la tienne, je sentirais tes cils frémir comme l'aile d'une mouche captive…[203].

Le lit est un « vallon moelleux" » ou encore un « frais vallon », référence implicite au lit de verdure du Cantique des cantiques. Le saphisme se confond avec une nature symbiotique et répond à un certain mysticisme empreint de panthéisme :

> J'ai frissonné, toute moite, toute ivre d'un plaisir sans nom parmi les hommes, le plaisir ingénu des bêtes heureuses dans le printemps…[204].

Beaucoup plus tard, dans *Le Pur et l'Impur*, Colette revient sur cette période de sa vie ; elle met en avant l'esprit de caste, et évoque une sorte de parenté, unissant les êtres du même sexe ; elle y cite Renée Vivien soupirant : « Ô mes sœurs ». Mais dès *La Vagabonde*[205], c'est déjà le sentiment d'une confraternité[206] qui est mis en avant ; en effet, Renée défend la cause des lesbiennes, toujours incomprises de l'homme :

> Deux femmes enlacées ne seront jamais pour lui qu'un groupe polisson, et non l'image mélancolique et touchante de deux faiblesses, peut-être réfugiées aux bras l'une de autre pour y dormir, y pleurer, fuir l'homme souvent méchant, et goûter, mieux que tout plaisir, l'amer bonheur de se sentir pareilles, infimes, oubliées…[207]

---

[203] Colette, « Nuit Blanche », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 971.
[204] *Ibid.*, p. 971.
[205] C'est la seule allusion au saphisme du récit, alors qu'à l'époque de la rédaction de ce roman-journal, Colette vivait avec Mathilde de Morny.
[206] Mélanie E. Collado estime que si Colette fréquenta régulièrement le cercle de Natalie Clifford-Barney et eut une longue liaison avec la marquise de Belboeuf, le saphisme tient une place relativement réduite dans son œuvre, mais qu'en revanche, la complicité et l'amitié tiennent un rôle constant dans ses romans, puisque Colette y souligne de façon presque systématique le potentiel de solidarité féminine. *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre, Émancipation et résignation,* L'Harmattan, 2003, p. 87.
[207] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1207.

Hermétisme, dans la discrétion dont Colette entoure son texte, puisque dans ces trois contes, seul, un petit participe passé accordé au féminin, permet de deviner la destinataire, encore que le sentiment maternel de cette dernière atténue l'érotisme de la scène :

> Tu me donneras la volupté, penchée sur moi, les yeux pleins d'une anxiété maternelle, toi qui cherche, à travers ton amie passionnée, l'enfant que tu n'as pas eu…[208].

II.3. Une nature héritée de la pastorale

C'est avec *Les Vrilles de la vigne* que Colette s'est affranchie et de Willy et du personnage-type des *Claudine*. Celle qui mêla sans cesse sa vie et son œuvre, expérimenta personnellement l'érotisme du jardin clos : Claude Pichois[209] rapporte que Colette fit ses débuts de mime dans le jardin très privé de Natalie Clifford-Barney. Sans doute, l'influence des bacchantes a été décisive, tant dans la forme du conte allégorique en prose poétique que dans le panthéisme du propos. Colette a trouvé là son chemin de Damas : nature et sensualisme[210]. Or, une littérature qui fête la joie des sens, en harmonie avec une nature amie se réclame de toute évidence de la pastorale. Un poète pastoral du XVIIe siècle, Théophile de Viau, mettait au centre de son œuvre poétique l'amour sensuel et la nature : « Le poète mêle avec grand bonheur la sensualité érotique et la nature amie. »[211], et Lucrèce présentait d'emblée la volupté comme associée à la nature, et le lieu de prédilection se présentait comme une sorte de jardin clos. Curtius a montré que les bergers des pastorales sont liés à l'amour et à la nature : « On peut dire que pendant deux mille ans, ils [les bergers] constitueront le pôle attractif de la plupart des thèmes

---

[208] Colette, « Nuit blanche », *Les Vrilles de la vigne, op. cit.*, p. 972.

[209] Colette, Pl. I, p. LXXXVIII, Préface : « Dans Neuilly une rue silencieuse, deux petits hôtels, des jardins qui communiquent, […] on joue le *Pelléas*, en travesti et au naturel. Tout juste une vingtaine d'invités qui ont montré patte blanche. ».

[210] Importance accordée à la sensation, comme moyen de connaissance.

[211] Guido Saba, *Théophile de Viau, un poète rebelle*, PUF, 1999, p. 78.

érotiques. »[212]. La nature enclose, dont Nelly Sanchez, tout en niant l'essence romantique du motif, revendique comme héritée des Lumières, paraît plutôt s'affilier à la pastorale, via le symbolisme début de siècle.

Le mouvement, restreint et momentané, de littérature féminine de 1900, ramène la pastorale au goût du jour ; Colette et les poétesses parlent de la nature avec des mots accessibles ; c'est une écriture simple qui tranche avec la sophistication du symbolisme usitée alors pour décrire la nature. Or c'est un style humble qui servait à l'écriture de la poésie bucolique. La roue de Virgile[213] préconise le registre de la simplicité pour décrire les pâturages, les moutons et les bergers, alors que le style élevé était réservé au récit des batailles et des héros.

Cette littérature du début de siècle vante les qualités d'une nature paisible et sereine, qui renoue avec les représentations pastorales ; selon Robert Mauzi, le « repos pastoral » représente à la fois une victoire sur l'ennui et le refus de l'exaltation[214]. Fontenelle pense que c'est la sérénité d'une nature tranquille qui fait tout le charme de la poésie pastorale : « Je conçois donc que la poésie pastorale n'a pas grand charme, si elle est aussi grossière que le naturel et si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de brebis et de chèvres […] cela n'a rien par soi qui puisse plaire ; ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres. »[215]. Le bonheur tranquille à la campagne, selon ce philosophe du XVIIIe siècle est l'une des composantes de la poésie pastorale, et il semble bien c'est cette même idée de quiétude attachée à la nature qui séduit les lecteurs de la poésie féminine de la Belle Époque.

Enfin la fusion charnelle, entre le poète et la nature, exacerbée par les poétesses qui utilisent la nature comme vecteur de leur érotisme, est un lieu commun pastoral : selon Robert Mauzi[216], le décor pastoral ressemble souvent à un rêve d'amour incarné dans les choses.

Cependant, la fonction de la littérature pastorale ne se modifie guère et de l'Antiquité à la Belle Époque, la parole close du *locus amoenus* traduit deux traits fondamentaux de la poésie descriptive : celui d'une nature animée et celui d'une nature signifiante.

---

[212] *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit.* , p. 232.

[213] En rhétorique, on distingue trois registres : le sublime, l'humble et le médiocre qui correspondent aux trois œuvres de Virgile : l'*Énéide*, les *Bucoliques* et les *Géorgiques*.

[214] *Robert Mauzi, op. cit*. , p. 126.

[215] Fontenelle, *Discours sur la nature de l'églogue*, dans *Poésies pastorales*, 1708, p. 155, cité par R. Mauzi, *op. cit*. , p. 375.

[216] *Op. cit*. , p. 376.

Pour exprimer la nature pastorale, un système langagier s'est instauré, pour constituer, à chaque époque, une sorte de code. Guy Nodier, pour qui la pastorale de l'époque moderne apporte le témoignage d'une nature dérobée, recréée par la rhétorique[217], relève que les chronographies sont codées (la nuit illuminée par les astres et la lune ; l'aube à l'incertaine lumière ; l'étouffante chaleur de midi ; la douceur du soir)[218]. Par ailleurs, Jules de Marsan[219] observe que chez Mairet et chez Théophile de Viau, les mêmes mots s'accompagnent des mêmes épithètes, les mêmes sentiments s'expriment par les mêmes images, se développant sur le même rythme. Or, Jean de Gourmont note que l'accumulation des métaphores devient un procédé commun aux poétesses de la Belle Époque ; à l'instar des poètes du XVII° siècle, les poétesses du début du siècle utilisent un code langagier, qu'il est possible de rattacher à une parole close proposée par Bonnefoy, pour définir le paysage pastoral

Une nature animée

Les poétesses de 1900 reprennent le concept d'une nature animée, héritée de la poésie pastorale du XVIIe siècle. Le mot "haleine" peut se concevoir comme une parole close pour évoquer, à travers les époques, une nature vivante. Tristan, qui dit : « La douce haleine de Zéphir »[220], ou Saint-Amant, qui dit : « Tous ces vents qui soufflaient si fort / Retiennent leurs haleines »[221], sont deux représentants de la pastorale, qui personnifient la nature sensible. Anna de Noailles, à son tour, anime la nature, en reprenant une parole close identique :

---

[217] Guy Nodier, *La Pastorale française, de Rémy Belleau à Victor Hugo, op. cit*., p. 55.
[218] *Ibid.*, p. 99.
[219] Introduction de Jules de Marsan, in *La Sylvie* du Sieur Mairet, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, Paris, 1905, p. XXXII.
[220] Tristan, « Les baisers de Dorinde », in *Anthologie de la Poésie française du XVII° siècle*, Gallimard, 1987, p. 284.
[221] Saint-Amant, « La nuit », *Anthologie de la Poésie française du XVIIe siècle,op. cit.*, p. 223.

Les mousses des sentiers et la douce poussière
Que votre haleine fait voleter sous le ciel.[222]

Lucie Delarue-Mardrus personnifie l'été :

Des fleurs et des moissons qui chargent ton haleine.[223]

Colette utilise le mot "haleine" lorsqu'elle évoque le lieu natal, de manière récurrente dans toute l'œuvre ; ce substantif agit comme un embrayeur à la remémoration :

C'est l'haleine, par delà la grille et la ruelle moussue, des bois où je suis née...[224]

[…] sous le bois où l'automne souffle une haleine mûre et musquée…[225]

A la première haleine de la forêt, mon cœur se gonfle.[226]

Comme l'a observé Stéphane Macé[227] pour Théophile de Viau, la nature, dès lors qu'elle est animée, dépasse le simple statut ornemental pour acquérir un rôle fonctionnel : d'abord un objet d'observation, elle acquiert une véritable autonomie pour devenir un protagoniste à part entière.

Une nature signifiante

Évacuer la dimension réaliste de la nature au profit d'un fonctionnement symbolique est l'une des constantes de la poésie pastorale ; Stéphane Macé le remarque à propos de Théocrite : « Il ne s'agit pas seulement d'un arrière-plan pittoresque, mais plutôt d'un lieu symbolique apte à révéler l'état d'âme, le caractère ou les intentions des interlocuteurs. »[228]. La violette, pour les bacchantes et Colette, semble

---

[222] *Anna de Noailles, op. cit.* , p. 104.
[223] Lucie Delarue-Mardrus, citée par Jean de Gourmont, *op. cit*. , p. 3.
[224] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 953.
[225] Colette, « Toby-Chien parle », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 996.
[226] Colette, « Forêt de Crecy », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 1043.
[227] L'Eden perdu…, *op. cit*. , p. 201.
[228] *Ibid.*, p. 40.

fonctionner comme une parole close, véhiculant les amours saphiques des poétesses de la Belle Époque (la violette, pour Renée Vivien, symbolisait son amour pour une amante décédée se prénommant Violette) ; la violette obéit alors comme un code langagier, teinté d'hermétisme ; Paul-Jean Toulet l'utilise, dans *Monsieur du Paur*, en créant l'inquiétante comtesse de Violetten[229], qui est une allusion transparente à la dangereuse amie de Renée Vivien, que Colette évoque allusivement dans *Le Pur et l'Impur*. C'est précisément dans un conte dédié à Missy que Colette fait l'apologie de cette fleur, que cette caste dédie à Sapho:

> Violettes à courte tige, violette blanches et violettes bleues, et violettes d'un blanc-bleu veiné de nacre mauve – violettes de coucou anémiques et larges […] la palpitation de vos petits visages m'enivre… [230].

La poésie des Bacchantes célèbre essentiellement un panthéisme exacerbé et un érotisme féminin. Ces poétesses ont apporté, dans la littérature de la Belle Époque, la fraîcheur d'une nature sensible, accessible et prometteuse de bonheur. Elles ont développé la caractéristique de la nature enclose, véritable jardin d'amour, cristallisateur de leur sensualité. L'écriture de Colette, à la même époque, semble s'être coulée dans ce mouvement : *Les Vrilles de la vigne* offrent de nombreuses similitudes avec la poésie des bacchantes, tant dans les thèmes développés que dans le code langagier. Les poéresses de 1900 ont adapté l'héritage pastoral à leur poésie.

Cependant, leurs écrits ne sont pas totalement débarrassés des influences passées : la critique maurrassienne les a tout d'abord rangées dans un courant post romantique. Jean de Gourmont a relevé une nette influence symboliste chez Lucie Delarue-Mardrus et Michel Decaudin dit que, d'une façon générale, l'écriture de ces poétesses glisse assez souvent à une forme traditionnelle, et qu'elles sont restées dans des limites très étroites, sans toucher à la structure traditionnelle du poème et du vers et sans détrôner les prestiges du « vieux dictionnaire ».

Rien de tel pour Colette, qui, dès son premier roman, s'inscrit résolument dans une modernité littéraire bien affirmée ; il ne s'agit pas, pour l'auteur des *Claudine*, d'exprimer une sensibilité poétique, mais de dire la réalité de son temps, et de s'assurer un succès commercial. Michel Decaudin résume l'opposition fondamentale qui sépare Colette des poétesses par ces mots : « Celle qui ne perdait pas la tête, et celles qui la

---

[229] *Monsieur du Paur. Homme public, op. cit*., p. 245 ; il y est fait allusion à des jeunes pensionnaires séquestrées et disparaissant mystérieusement.

[230] « Le Dernier Feu », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 978.

perdaient… »[231]. Le mouvement des Bacchantes a conforté le penchant colettien pour le sensualisme ; mais pour la forme d'écriture, c'est Willy et ses proches collaborateurs qui ont initié l'originalité de la prose colettienne. Grâce aux fantaisistes, c'est un langage moderne qui modifie la littérature de la première décade du XX° siècle ; c'est ce qui différencie Colette des poétesses : la poésie de Mme de Noailles apparaît, aujourd'hui, bien surannée, tandis que la prose de Colette est contemporaine. Cette différence essentielle n'a pas échappé à Colette, qui souligne l'écart entre la poésie éthérée d'Anna de Noailles et le réalisme de sa prose, lors de son discours de réception à l'Académie Royale Belge en 1936, en mettant l'accent sur le lyrisme factice de la comtesse :

> […] je lui mis dans la main une poignée de verdure froissée, dont le parfum de citronnelle adoucie et de géranium la ravit, l'étonna. Elle demanda le nom de l'herbe merveilleuse, de la plante unique et rare, venue pour moi seule d'un Orient de jardins, de terrasses et de cascades…
>
> « Mais, lui dis-je, c'est tout simplement la mélisse des abeilles.
>
> - De la mélisse, s'écria Mme de Noailles, de la mélisse ! Enfin, je connais donc cette mélisse dont j'ai tant parlé ! »[232]

[231] « Colette et les "Bacchantes de 1900" », *op. cit*. , p. 139.
[232] *Discours de réception*, Pl. III, p. 1091.

Chapitre III :

LES FANTAISISTES, COLETTE ET LA MODERNITÉ

Henry Gauthier-Villars, plus connu sous son pseudonyme Willy, premier époux de Colette, critique musical, écrivain, chroniqueur, producteur d'une littérature commerciale, se tenait à distance des parnassiens, des décadents, des symbolistes et des naturalistes. Il se situait dans le cercle des Hydropathes[233], puis au Chat noir, cabaret qu'ouvre Rodolphe Salis en 1881. Willy s'entourait de collaborateurs qui adaptèrent la fantaisie au goût de la Belle Époque.

Claude Pichois situe la fantaisie comme un courant de littérature qui va de Banville à Prévert, mais qui, début 1900, a un sens plus restreint, et commence alors à envahir le roman, et particulièrement celui de Willy et de ses nègres, principalement Jean de Tinan et Paul-Jean Toulet. Pierre Tranchesse, tout en insistant sur la difficulté à circoncire la fantaisie dans une époque précise, et plus encore, dans un mouvement littéraire déterminé, constate que c'est dans la première décennie du XXe siècle qu'elle donna l'essentiel de son illustration[234], bien que cette école s'affirmât *a posteriori*, en 1912[235] ; c'est autour de Paul-Jean Toulet, pour garder sa mémoire, que les poètes du groupe se sont retrouvés, après l'armistice, pendant quelques saisons[236].

Ce courant illustre le renouveau littéraire d'avant guerre, et il est, selon Pierre Olivier Walzer : « […] un mot de ralliement pour tous ceux qui, fatigués des vieux clichés et de l'hermétisme prétentieux du Symbolisme, et tout autant des écoles nouvelles, rêvaient de rendre à la poésie un plus clair et plus sain visage. »[237]. Pierre Tranchesse dit que ces poètes condamnent les séquelles de l'esprit décadent, car il y a chez les fantaisistes une santé et un amour de la vie qui les détournent des âmes alanguies, sombres ou désespérées.[238]. Une idée chère aux fantaisistes est, toujours selon Pierre Tranchesse, la nécessité pour le poète de garder la maîtrise de ses passions : « Cette ambition de donner le pas à la raison

---

[233] Club littéraire parisien fondé par le poète et romancier Émile Goudeau et qui a existé entre 1878 et 1880.

[234] Pierre Tranchesse, « Une singulière école : l'école fantaisiste », in *L'Avant siècle 3*, *Jean Pellerin et l'école fantaisiste*, textes réunis par Jean Burgos, Minard, 1984, p. 22.

[235] Tristan Derème se servit de l'appellation « fantaisistes » dans un article de *Rythm*, revue londonienne de Middleton Murry et Katherine Mansfield.

[236] Marcel Raymond, *La Crise du roman*, *op. cit*. , p. 138.

[237] Pierre Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet*, Seghers 1954.

[238] « Une singulière école : l'école fantaisiste », *op. cit. ,* p. 53.

sur les passions est si centrale qu'on voit rayonner […] le parti pris d'ironie, le mépris pour le Romantisme, à le fois sur le plan moral et sur le plan littéraire où il traîne derrière lui déclamation et prolixité, la attitude déliquescente. »[239].

Michel Decaudin relève cette même réticence à l'égard du lyrisme exacerbé : « Les Fantaisistes, eux, se défient d'abord des épanchements, des élans du cœur, de tout ce qui risque de faire basculer la poésie dans la pure sensibilité, comme aussi de toutes les exagérations verbales ou rhétoriques. »[240].

Ce qui rassemble les fantaisistes, c'est l'adhésion à une métrique rigoureuse, dans la mesure où celle-ci figure précisément la maîtrise du poète sur le jaillissement de la sensibilité. Pour Pierre Olivier Walzer, ce que le public aimait chez ces jeunes poètes, c'était premièrement, qu'ils pratiquassent une poésie qui renouait avec la perfection classique, et qui rompait courageusement avec le charabia post-symbolique ou pré-dadaïste ; secondement, c'était aussi qu'ils ne se prissent pas au sérieux, mais qu'ils prissent au sérieux leur métier. Ainsi, sans avoir révolutionné le domaine poétique de l'avant guerre, les fantaisistes ont contribué à un renouveau littéraire, et Marcel Raymond les qualifie de « modernes »[241].

C'est dans ce milieu lettré, férocement ironique, désireux d'en découdre avec le lyrisme éperdu, que Colette fit ses débuts d'écrivain. À trois reprises[242]dans son œuvre, elle signale le contrôle opéré par Willy. C'est là que Colette apprit sans doute à contenir son lyrisme et à adopter une syntaxe stricte ; c'est là aussi qu'elle apprit à se méfier des clichés stéréotypés, pour donner une réalité à ses récits. La jeune Colette admirait Tinan[243], ou encore Jules Renard[244], que Chaumeix, pour son art

---

[239] *Ibid.,* p. 46.

[240] Michel Decaudin, « Modernité de Jean Pellerin », in *L' Avant siècle 3, op. cit. ,* p. 190.

[241] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, 1982, p. 138.

[242] In *Douze Dialogues de bêtes*, Pl. II, p. 39 ; in *Sido*, Pl. III, p. 517 ; et in *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1029 : « Je ne savais pas, ma chère, que j'avais épousé la dernière des lyriques ! Mot dur, sans doute juste, et qui ne me fut pas inutile. ».

[243] Colette*, Mes Apprentissages*, PL. III, p. 1015, voir le beau portrait de Tinan. Voir aussi, *Penses-tu réussir*, publié en 1887, roman dans lequel Tinan évoque le village de Montigny-Marlotte, qui peut-être, fut repris par Colette en Montigny en Fresnois, dans *Claudine à l'école.* Voir aussi *Aimienne,* roman de 1899, où Tinan a décrit le couple Willy-Colette sous les pseudonymes Silly-Jeannette, et les qualifie de « ménage de camarades ».

[244] A propos de la pièce en un acte que Jules Renard avait tiré de son *Poil de Carotte*, en mars 1900, Colette écrit : « Je me régale consciencieusement de *Poil de Carotte.* La grâce garçonnière, le geste contenu de Suzanne Després m'enchantent ; ses yeux sont verts, comme ceux de Luce, sous la courte perruque rouge. Et la coupante netteté de ce Jules Renard me ravit. », in *Claudine à Paris,* Pl. I, p. 353. Des similitudes frappantes portant sur les anecdotes villageoises pourraient laisser penser à quelques « remémorations » de la part de Colette : dans *Sido,* Pl. III, p. 523, l'histoire du renard qui noie ses puces ressemble fort à celle décrite par J. Renard dans *Crime de village*, in *Œuvres, tome I,* p. 14. Dans *Claudine à Paris,* Pl. I, p. 295, l'histoire de Célénie, grande fille de quatorze ans qui tête sa sœur pour la soulager, ressemble à celle de Mme

d'allier monde sensible et jeux de l'esprit, classe dans le roman fantaisiste et poétique[245], le groupe fantaisiste d'après 1910, lui rendit largement hommage[246].

Bien que les fantaisistes soient souvent considérés comme les épigones du Symbolisme et même s'ils sont nourris de poésie symboliste, ils vont s'en émanciper, sortir de la tour d'ivoire pour aller dans la vie : telle la démarche d'un Jean de Tinan : « Non pas s'évader de la réalité, comme prétendent certains, mais s'évader au contraire de la vie intérieure, de la vie contemplative, chasser les larves et les fantômes. »[247]. Ils s'attachent donc à rendre avec exactitude le monde réel, dans ce qu'il a de prosaïque et d'éphémère ; ils privilégient les formes brèves, la fragmentation, et le mot juste.

Cette peinture impressionniste de la réalité n'est pas sans répondre aux impératifs de la littérature commerciale en vogue, et s'adapte ainsi au réalisme construit du feuilleton. Mais ce réel ne renoue pas, loin s'en faut, avec l'esthétique du mouvement réaliste balzacien ou zolien, car l'une des principales préoccupations des fantaisistes est de « corriger la réalité »[248]. La brutalité du réel se trouve désarmée par la peinture d'un monde sensible, désorganisée chronologiquement, et déviée par l'usage de l'analogie. La réalité est abordée de biais, par le jeu de la mystification et de la distance narrative. Ils usent en outre d'un langage ciselé, à la limite de la préciosité, qui dément toute approche crue de la réalité.

Ils complexifient le réel, en usant force d'ironie et de paradoxes, livrant ainsi un portrait de la Belle Époque par reflet : « […] faisant contraster les sentiments éternels de l'homme avec les éléments les plus

---

Philippe qui, à dix-neuf ans, « soulagea Mme Corneille en la têtant », in « Nouvelles du pays », *Le Vigneron dans sa vigne, in Œuvres, tome I*, p. 802.

[245] A. Chaumeix, *La Littérature française de Bédier et Hazard, II*, p. 303, cité par Pierre Nardin, *La Langue et le style de Jules Renard*, Droz, 1942, p. 4.

[246] Claude Pichois, *Colette*, Fallois, 1999, p. 223, rapporte que de jeunes écrivains de la génération qui suit la sienne, tel Jean Pellerin, vouent une grande admiration à l'auteur, notamment de *L'Envers de music-hall*. Le même Pellerin fit un portrait élogieux de Colette, pour *La Baïonnette*, en 1919, voir *L'Avant siècle 3*, *op. cit*., p. 219 et suivantes. Francis Carco, grand ami de Colette, contribue à la consécration de l'écrivain : « La génération qui suit la sienne, celle de Louis Delluc (né en 1890), de René Bizet (1887), de Jean Pellerin (1885), de Francis Carco (1886), aime l'écrivain pour ce qu'elle a écrit, indépendamment de tout ce que son personnage représentait et ils parlent d'elle en disant Madame Colette alors que leurs aînés ne connaissent encore que Colette Willy. », in Claude Pichois, *Colette*, *op. cit*., p. 291.

[247] Rapporté par Henry Delormel, *Jean de Tinan*, http://www.bmlisieux.com/curiosa/delormel.htm, p. 2.

[248] « La fantaisie, qui est comme une manière indépendante et personnelle de corriger la réalité. », Edmond Jaloux, *La Fantaisie dans le roman,* Revue hebdomadaire 26 nov. 1921, cité par Michel Raimond, *La Crise du roman,* Corti, 1966, p. 225.

prosaïques et les plus éphémères du décor contemporain »[249]. C'est dans ce procédé original d'idéalisation que va se couler l'écriture de Colette : faire du beau avec du vrai. L'hommage que fit aux fantaisistes Maurice Rat dresse un portrait en demi-teinte de leur esthétique : « La fantaisie…c'est d'être tour à tour et parfois en même temps, narquois et tendre, joyeux et triste. C'est d'enchanter en le chantant, son mal. C'est de cueillir les roses en sachant qu'elles fanent, et d'en faire une guirlande pour les nouer au ciel gris… »[250].

III.1. Revenir au réel

Le monde prosaïque des petites prostituées, des demi-mondaines, ou encore des actrices de music-hall est la toile de fond des romans fantaisistes : ce sont des tableaux de leur temps, débarrassés de sentiments emphatiques. Marcel Raimond[251] explique qu'ils dédaignent de rechercher une certaine profondeur qui, soit dans l'ordre sentimental, soit dans l'ordre spirituel, semblait aux romantiques et aux symbolistes le lieu central de l'âme où l'univers apparaissait au poète. Jean de Tinan développe ce point de vue dans une lettre à Georges Rancy:

> Si personnellement je puis arriver, par le choix des détails et quelques histoires banales, à donner aux autres l'impression […] que me donne ma vie, je suis content. Je ne parle que de ce que je vois… Je n'ai rien à faire avec ce que l'humanité a de sublime, mais seulement ce qu'elle a à ma hauteur.[252]

Les personnages féminins, Nane, Aimienne, Claudine, Renée, sont les héroïnes, puisque 1900 célèbre la femme dans tous ses états : bourgeoise, grisette, célibataire, mariée, collée ou divorcée. Il faut sortir du symbolisme en s'attachant à peindre le concret, le vrai : « Jean de Tinan raconta ses amours de jeunesse ; il se trouva que ce furent des idylles réalistes au lieu d'être des amours de tête. »[253].

---

[249] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme, op. cit.***,** p. 149.
[250] Cité par Guy Schoeller, in *Paul-Jean Toulet, Œuvres complètes*, Robert Laffont, 2003, p. XIX.
[251] *De Baudelaire au surréalisme, op. cit.* , p. 152.
[252] Lettre inédite à Georges Rancy, 1898, citée par Paul Goujon dans sa biographie, in Jean de Tinan, *Penses-tu réussir*, La Table Ronde, 2003, préface de Anne Rozen, p. 11.
[253] Henry Delormel, *Jean de Tinan*, *op. cit.* , p. 3.

Or la critique colettienne est plutôt unanime sur ce point : Colette peint le concret : Ramon Fernandez ou Danièle Deltel ont mis en exergue cet aspect capital et Julia Kristeva le démontre largement : « Colette ne rêve pas, ne perd jamais pied, elle ment ou modifie, mais le réel est toujours là. »[254]. Ramon Fernandez se montre encore plus affirmatif : « Parmi les contemporains, on peut préférer d'autres écrivains, mais je crois bien qu'aucun, dans l'écriture qui peint le concret, ne dépasse Colette. Et je crois que l'avenir ne me démentira pas. »[255]. *L'Envers du music-hall* semble une belle illustration de ce parti pris de dire à la fois le vrai et l'éphémère, en dressant le portrait des humbles artistes, saisis sur le vif ; l'envers du décor, c'est aussi le domaine de prédilection du récit réaliste.[256] Colette livre à Renée Hamon les ingrédients nécessaires à un bon reportage :

> Ne peins que ce que tu as vu. Regarde longuement ce qui te fais plaisir, plus longuement encore ce qui te fais de la peine. Tâche d'être fidèle à ton impression première. Ne te fatigue pas à mentir. Le mensonge développe l'imagination, et l'imagination, c'est la perte du reportage.[257]

Les fantaisistes ont accordé ce qu'ils disaient avec la manière de le dire, leur langage est moderne, comme ce monde qu'ils décrivent : le concret se dit avec la brièveté d'une langue concise, l'éphémère avec la juxtaposition des chapitres qui fragmente le récit, et le souci d'exactitude avec la recherche du mot juste. Cette façon d'écrire adhère aux impératifs du moment : Toulet écrit soit pour *La Vie Parisienne*, soit en collaboration avec Willy, et dans ces romans, la principale préoccupation est de vendre la marchandise. Par ailleurs, le roman publié en feuilletons dans la presse périodique occupe une place privilégiée voire exorbitante, et impose des contraintes narratives réelles ; la plupart des récits de Colette sont d'abord publiés sous forme de feuilletons, avant que d'être réunis en recueil. Ce retour au réel se détaille en trois points : la peinture du vrai, un langage moderne, et le souci commercial de vendre.

Dire le vrai

Pour donner véracité à leurs récits, les fantaisistes jouent avec le prosaïque, l'éphémère et la spontanéité. Cette légèreté de ton est aussi la

---

[254] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.* , p. 134.
[255] « Colettte », *Messages, op. cit.* , p. 285.
[256] Présentation de *Gribiche,* par Françoise Gomez-Thomé, Le Livre de Poche, 1998, p. 5.
[257] Préface à Renée Hamon, *Aux îles de lumière*, Flammarion, 1939, cité par Gérard Bonal et Frédéric Maget, *Colette journaliste, op. cit*., p. 31.

marque des ateliers de Willy et des premiers romans de Colette. À un admirateur plein d'emphase, évoquant une âme emplie de volupté et d'amertume, Claudine répond que son âme à elle « n'est pleine que de haricots rouges et de petits lardons fumés »[258].

Le Paris des fantaisistes est peuplé de personnages ordinaires. Le réalisme d'un Toulet, dans *La Jeune Fille verte*, est fait de la médiocrité de ces gens médiocres : des juges avares, un clerc de notaire, des femmes infidèles et des maris trompés. Ce réalisme est encore accentué par des parties purement techniques, telles que les longues explications sur le régime financier[259]. Jean de Tinan raconte le combat que mena son héros pour connaitre des amours prosaïques, et en finir avec l'amour idéalisé :

> Je touche du doigt la disproportion grotesque entre mon rêve gonflé, mon rêve vide, mon rêve faux et la réalité où je me désespère de ne pas pouvoir entrer…Ce n'est pas la réalité qui a tort – c'est mon rêve […].[260]

Et d'illustrer le réalisme cru de l'amour par ce leitmotiv trivial : « vaselines ! cuvettes et serviettes ! ».

Les héroïnes colettiennes ont elles aussi les pieds sur terre, elles comptent leur argent (c'est l'une des préoccupations majeures de Renée Néré) et se rient des âmes compliquées. Les romans n'idéalisent pas non plus le réel : la peinture sans complaisance des milieux festifs et artistiques démythifie le monde du spectacle, et dévoile l'envers du décor, avec ses loges sordides, ses conditions d'hygiène déplorables et ses horaires écrasants pour la piétaille des figurants et des seconds rôles[261]. Les contes de *L'Envers du music-hall* disent la fatigue, la lassitude d'une actrice en tournée :

> Voyager toute la nuit en chemin de fer, arriver transie dans l'aube brouillée, se laver à la hâte, courir chez un photographe, déjeuner si on a le temps, passer l'après-midi en répétitions pour l'orchestre et la mise en scène, dîner avec le feu aux trousses, jouer et se retrouver, toute excitation éteinte, dans le désordre d'une loge dont les murs de plâtre sont griffés comme de mille ongles prisonniers…[262]

---

[258] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 428.
[259] Pierre Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet*, *op. cit*. , p. 25.
[260] Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, ***op. cit.,*** p. 77.
[261] Colette*, L'Envers du music hall*, Pl. II, p. 1351, Notice de Jacques Dupont.
[262] Colette, *L'Envers du music hall*, Pl. II, p. 315.

A la différence de ceux de Jean de Tinan, les personnages de Colette n'ont pas à vaincre le chimérique et inaccessible rêve d'amour, cher aux symboliques. En effet le personnage collettien vit le moment présent : Danièle Deltel l'a dit : « […] ses héroïnes ne sont pas amoureuses, elles font l'amour. »[263].

Henry Delormel a souligné l'aspect impressionniste des descriptions de Tinan : « Clubmen en habit, jolies femmes en toilette de soirée, délicieuses prostituées, défilé du Paris nocturne, tout ce monde qu'il chanta – dans la lumière incandescente des lampes à arc, faisait un tableau tout d'impressionnisme de Degas ou de Toulouse-Lautrec, d'un art et d'un sens nouveaux. »[264]. À l'instar de la technique impressionniste, les fantaisistes s'efforcent de fixer l'éphémère, par touches légères et rapides. Selon Pierre Olivier Walzer, l'atmosphère de modernité très aigüe de la poésie de Toulet tient à l'attention donnée aux charmes de l'instant, aux modes d'un jour, à quelques inventions nouvelles.

Jacques Dupont[265] note que l'impressionnisme, dans les récits de *L'Envers du music hall,* relève du souci constant d'obéir à l'impression fugitive, de saisir à chaque fois le « grain » singulier et éphémère d'une circonstance, d'un incident, d'une scène, voire la qualité d'une simple lumière, d'une couleur ou d'un son. Il relève également que l'impressionnisme d'une telle attitude suppose la discontinuité, et de citer Colette, dans une lettre à Marguerite Moreno :

> Pas de narration, bon Dieu ! Des touches et des couleurs détachées, et aucun besoin de conclusion […] [266].

Cette technique narrative imitant la peinture impressionniste avive une impression de spontanéité. De plus, le réel est étayé par les marques de liberté adoptées dans le récit : oralité et modalité expressive accordent une large part au monde sensible et récusent la réflexion intellectuelle. Cependant, chez Paul-Jean Toulet, l'apparente spontanéité cache un travail d'orfèvre ; Pierre Olivier Walzer a remarqué que la langue parlée et familière apporte une sève nouvelle et une verdeur très vivante et que l'argot, langage coloré et piquant, introduit dans son style une nouvelle

---

[263] Danièle Deltel, « Le paradoxe dans l'écriture de Colette », in *Colette, Nouvelles Approches critiques*, *Actes du Colloque de Sarrebrück*, Nizet, 1986, p. 165.
[264] Jean de Tinan, *op. cit.*, p. 5.
[265] *L'Envers du music hall*, Pl. II, p. 1356, Notice de Jacques Dupont.
[266] *Ibid.,* p. 1356.

disparate de ton. Tant dans *Mon Amie Nane,* de Toulet*,* que dans *Penses-tu réussir !* de Tinan, le langage populaire se produit essentiellement dans les dialogues ; les points de suspension y soulignent les blancs dans la conversation et la modalité exclamative renforce la spontanéité du récit.

C'est essentiellement la spontanéité et la familiarité de la prose de Colette qui la sépare des poétesses de 1900. Les récits de *L'Envers du music-hall* sont construits suivant un principe d'oralité. Il s'agit, pour l'auteur d'évoquer les choses vues ou entendues : bonté bourrue de Brague, bagout insolent de la Roussalka, pataquès charmant de l'habilleuse, tels que les a consignés Jacques Dupont[267]. Chacun des personnages est individualisé par son langage, croqué sur le vif, selon un soigneux procédé d'oralité spontanée, moins transcrite toutefois que travaillée. L'expressivité du discours spontané est chargée de transcrire l'oralité particulièrement expressive : l'exclamation, l'interrogation, l'interjection dominent, comme dans la description de la Roussalka :

> Danseuse ? Chanteuse ? Peuh ! Ni l'une ni l'autre… « Elle déplace de l'air, v'là tout ! » assure Brague. Elle chante des chansons russes et danse la *jota*, la *sevillana*, le *tango*, revus et corrigés par un maître de ballet italien – de l'Espagne « goût français », quoi ![268]

L'impression d'immédiateté est renforcée par le présent historique et le discours direct libre, deux figures de la narration simultanée.

Une langue moderne

L'une des qualités essentielles de la prose de Colette est la concision ; en effet, l'impressionnisme de ses descriptions réalistes repose sur la brièveté, la discontinuité et s'impose par sa prise sur le réel, juste et précise. Le style concis et la brièveté des récits ont été gagnés sur le lyrisme d'une prose de débutante, corrigée par Willy, maître du roman populaire, de la chronique et du fragment.

Cette exigence de la brièveté et de la concision se retrouve dans les récits fantaisistes de ce début de siècle. Pierre Olivier Walzer explique que Toulet n'a jamais été qu'un romancier d'occasion, car il est avant tout un styliste : ce que l'on goûte, dans ses romans, ce sont les charmes du langage, la fantaisie de primesaut, l'ironie mordante ou amusée, les tours de la syntaxe, le choix des mots, la délicatesse ou l'imprévu des

---

[267] *Ibid.*, p. 1356.
[268] Colette, « Le laissé-pour-compte », *L'Envers du music-hall*, Pl. II, p. 293.

images, en bref : le style[269]. Aujourd'hui, ce sont ses *Contrerimes*, dont la brièveté et la précision enchantent, qui assurent sa postérité.

Michel Decaudin constate que ce souci de brièveté concise est lié aux exigences la presse écrite ; en ce qui concerne Jean Pellerin, l'expérience journalistique s'avère déterminante : « Dans cette activité il a expérimenté et conduit à sa perfection une manière de dessiner un personnage, de saisir au vol un mouvement, un trait, un mot, de brosser une scène, en alliant la plus grande économie à la plus grande efficacité. »[270].

Le texte court est l'une des contraintes majeures de la chroniqueuse que fut Colette, de 1910 à 1924, dans *Le Matin* ou *Excelsior*. Certes, les contraintes journalistiques ont souvent imposé cette écriture lapidaire : *La Femme cachée* paraît en feuilleton de douze pages manuscrites dans les « Contes des mille et un matins » ; Julia Kristeva parle d'art de la soustraction mais sans sécheresse, de la brièveté intense[271] ; sa maîtrise parfaite de l'art de la forme brève lui permet d'incarner parfaitement les nouvelles conditions et les nouvelles sollicitations auxquelles sont confrontés les écrivains[272] . L'œuvre de Colette publiée aux éditions de la Pléiade, à laquelle manquent notamment les chroniques de *la Jumelle Noire*, compte plus de mille huit cent cinquante récits courts, et une vingtaine de romans. Il s'agit donc d'un véritable parti pris pour le fragmentaire, qui s'impose dès 1904 avec les premiers *Dialogues de bêtes,* et se poursuit jusqu'en 1920, puisque *Chéri* est salué comme son premier grand roman par la critique. Colette, deux décennies après sa parution s'en explique ainsi :

> Pour la première fois de ma vie je me sentais intimement sûre d'avoir écrit un roman dont je n'aurais pas à rougir ni à douter […]. [273]

Cependant, les premiers romans du cycle des *Claudine* adoptent déjà une forme fragmentaire, puisque ces faux-journaux se construisent avec des épisodes juxtaposés les uns aux autres. Certes, le choix de la forme épistolaire favorise l'écriture morcelée. Cependant, les recueils de contes ou de chroniques des deux premières décennies de l'œuvre poursuivent avec le discontinu et le fragmentaire. *L'Envers du music-hall* se compose de récits brefs, assemblés de la même manière que ceux des *Vrilles de la*

---

[269] *Paul-Jean Toulet, op. cit.* , p. 26.
[270] Michel Decaudin, « Modernité de Jean Pellerin », in *L'Avant siècle*, *op. cit.* , p. 197.
[271] *Le Génie féminin, tome III*, *Colette*, *op. cit.* , p. 144.
[272] *Histoire de la Littérature française du XX° siècle*, *tome 1, 1898-1914*, Michèle Touret, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 277.
[273] Colette, *L'Étoile Vesper*, Pl. IV, p. 843.

vigne. Ces textes sont, au dire de Colette, écrits pendant les entractes, ce qui explique en partie le caractère fragmentaire et discontinu. L'unité du recueil, au-delà du lien thématique, tient essentiellement au regard plein d'acuité et de commisération de la narratrice, et à la tonalité orale.

La brièveté et la concision sont la marque de Willy[274], et de son milieu littéraire des ateliers. En effet, les romanciers fantaisistes à la solde du premier mari de Colette cultivent eux aussi l'écriture fragmentaire. *Mon Amie Nane,* roman construit en treize chapitres, sans véritables liens narratifs entre eux, si ce n'est treize portraits de l'héroïne éponyme, en diverses situations (Nane et la mort, Nane et la charité, Nane et le miroir, etc…), illustre bien l'aspect fragmentaire de l'écriture de Toulet. Pierre Olivier Walzer dit que ce roman est fait de jolies phrases, de piquantes anecdotes, de bons mots mis bout à bout, et que c'est Nane, la charmante demi-mondaine, qui fait le lien entre les différents chapitres. Bien d'autres romans de Toulet (*Les Tendres Ménages*, *Les Demoiselles La Mortagne*) furent d'abord donnés comme de simples nouvelles, sans lien entre elles, pour *La Vie Parisienne*. Même procédé dans *Penses-tu réussir !*, roman que Jean de Tinan revendique comme une "monographie réaliste" faite de quelques études sur la sensibilité amoureuse ; il le compare aux travaux scientifiques intitulés « documents pour servir de contribution à l'étude de … »[275].

Le souci de fuir la déclamation, de dominer leurs sentiments et de saisir le réel conduit les artistes fantaisistes à une écriture concise. Il s'agit de faire entendre le plus en en disant le moins, selon Pierre Olivier Walzer[276]. La nouveauté des fantaisistes réside dans : « […] la surprise obtenue par l'image brutale de la vie telle qu'elle est. »[277], et cette surprise fait mouche parce qu'elle repose sur le mot juste. À l'instar de Jules Renard, dont Colette admirait la coupante netteté, la perfection passe par le mot juste. Si Renard travaille avec Buffon[278], Colette, elle, se sert de *La Grande Pomologie*, des *Roses Redouté,* et de maintes encyclopédies. Par ailleurs, Germaine Beaumont a insisté sur une qualité qu'elle juge essentielle : « C'est quelqu'un qui pense juste, qui voit juste,

---

[274] Dans un récit de 1942 Colette raconte les jeux de l'esprit, les calembours et les rébus que composait Willy en 1873, pour meubler ses chroniques quotidiennes. Le jour de ses noces, il travaillait « à rédiger des fables express », in « Noces », *Gigi*, Pl. IV, p. 560.

[275] Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !, op. cit.* , p. 21.

[276] *Paul-Jean Toulet, op. cit.* , p. 89.

[277] *L'avant siècle 3, op. cit.* , p. 4.

[278] Selon Léon Guichard : « Déjà le titre nous renvoie plaisamment à l'œuvre du célèbre naturaliste, mais de plus, çà et là, une épithète, une remarque plus précise semblent bien indiquer que Renard s'est servi des portraits d'animaux qu'on trouve dans Buffon. Scrupuleux comme il l'était, il n'a pu écrire une seule *histoire naturelle* sans s'être reporté à l'article correspondant de l'*Histoire Naturelle*. », in préface de Jules Renard, *Histoires Naturelles,* Flammarion, 2004, p. 14.

dont l'oreille, sa merveilleuse oreille musicienne, est juste. »[279]. Et Germaine Beaumont de faire un parallèle entre l'art de l'écrivain et la justesse de son oreille : « La concision est le propre du chef d'œuvre, ainsi que la clarté. Colette use d'un vocabulaire exact, jamais obscur. […] Bien mieux, le lecteur se trouve éclairé par cette limpidité qui réfléchit pour lui un monde inconnu, mais ne le laisse jamais devant une énigme. »[280]. Jean Onimus ne dit pas autre chose : « […] l'œuvre de Colette respire une délicieuse aisance : elle semble trouver d'emblée, avec un constant bonheur, le mot le plus juste, le plus efficace. »[281]. La trouvaille du mot juste résulte, chez Colette, de l'accord parfait entre le mot sonore et de son référent sensible.

Littérature commerciale et populaire

Jean de Tinan et Paul-Jean Toulet mirent leur talent au service d'une littérature commerciale (Colette plus rarement[282]) ; ils furent les nègres de Willy. Chroniqueur reconnu, Willy était aussi producteur d'une littérature commerciale de romans légers, aux titres aguicheurs, écrits par des nègres. Les remarques de Jules Renard sont féroces, à propos de Willy :

> Son verre n'est pas assez grand, il boit dans celui des autres.[283]
>
> Willy *ont* beaucoup de talent.[284]

Il consigne le mot de Veber à propos de Willy qui refuse de signer la protestation de *La Revue Blanche* concernant Dreyfus :

> C'est la première fois qu'il refuse de signer quelque chose qu'il n'a pas écrit.[285]

Jean de Tinan écrivit *Maîtresse d'Esthètes* pour la somme de cinq cent francs[286]. Paul-Jean Toulet souhaitait recevoir un fixe de 15 louis par

---

[279] *Colette par elle-même*, Germaine Beaumont et André Parinaud, Seuil, 1964, p. 8.
[280] *Ibid.*, p. 42.
[281] Jean Onimus, « La métaphore vive chez Colette », in *Travaux de Littérature*, ADIREL, IV, 1991, Klincksieck, 1991, p. 280.
[282] Paul d'Hollander, à propos de *Minne* dit que « […] le vice majeur du roman : la commercialisation d'une littérature […] qui se prostituait en s'industrialisant. », in Colette, *L'ingénue libertine*, Pl. I, p. 1418, Notice de Paul d'Hollander.
[283] Jules Renard, *Journal 1887-1916,* Laffont, 1990, p. 603.
[284] *Ibid.*, p. 751.
[285] *Ibid.,* p. 370.
[286] François Caradec, *Feu Willy*, Pauvert, 1984, p. 94.

mois, Willy préféra le payer à la tâche : il reçut deux mille cinq cent francs[287] pour *La Tournée du petit duc*. Colette, après son divorce, se vit offrir la somme de mille francs[288] pour vingt pages de paysage dans *Un Petit Vieux bien propre*. Toutefois, les romans sortis des ateliers de Willy participent, selon François Caradec, à la création du mythe de la Belle Époque, en dépeignant un milieu insouciant et noceur qui n'existe que dans l'imagination des lecteurs de province[289].

L'essor de la presse écrite est en partie tributaire du feuilleton, aussi populaire alors que les séries télévisées d'aujourd'hui. Le feuilleton fait vendre, et il a contribué à cette écriture moderne, art dans lequel les fantaisistes excellent. Géraldi Leroy et Julie Bertrand-Sabiani ont insisté sur l'importance du feuilleton à la Belle Époque, qui assure à leur auteur des revenus considérables ; elles ajoutent que rares sont les écrivains qui n'ont pas consenti un jour ou l'autre à découper leur copie pour satisfaire la demande d'un périodique. Le mode de diffusion par tranches se généralise et s'applique aussi à des œuvres de pure création qui bénéficient d'une prépublication dans la presse : les romans de Colette, de Mirbeau, de Marguerite Audoux, de Gide, d'Alain-Fournier ont été ainsi lancés avant de paraître en volumes[290]. Les écrivains fantaisistes appartenant au cercle de Willy n'échappent pas, bien au contraire, à cette pratique : *Les Tendres Ménages* ou *Mon Amie Nane* de Paul-Jean Toulet parurent tout d'abord dans *La Vie Parisienne* avant d'être édités au Mercure de France en 1904 et en 1905.

L'impressionnisme, le discontinu, et le réalisme construit sont autant de contraintes exigées du feuilleton et des chroniques, qui sont en plein essor à la Belle Époque. Ce sont ces contraintes qui vont, en partie, contribuer à former le style de Colette.

Ce mode de prépublication en feuilleton affecte la quasi-totalité de l'œuvre colettienne, qui, tout en lui garantissant la notoriété, assure à son auteur son gagne-pain. En mars 1904, les quatre premiers *Dialogues de bêtes* sont édités aux éditions du *Mercure de France*, qui les avaient préalablement publiés en feuilletons en février 1904[291]. *Le Mercure musical* est la première revue à offrir à Colette une chronique régulière ; celle-ci a pour titre celui du premier texte donné, dans le premier numéro,

---

[287] *Ibid.*, p. 219. Les démêlés financiers entre Willy, poursuivi par ses créanciers, et Toulet, toujours à cours d'argent, forment une correspondance de plus d'une centaine de lettres.
[288] *Ibid.,* p. 211.
[289] *Ibid.,* p. 96.
[290] *La Vie littéraire à la Belle Époque, op. cit.* , p. 95-111.
[291] Colette, *Trois Écrits sur les bêtes,* Pl. II, p. 1282, Notice de Michel Mercier.
.

daté du 15 mai 1905, « Les Vrilles de la vigne ». Puis, à partir d'avril 1907, c'est *La Vie parisienne* qui lui ouvre ses colonnes – cette collaboration ne s'achève qu'en 1920, avec la publication en feuilleton de *Chéri*[292]. De 1909 jusqu'à la déclaration de la guerre, Colette alimente la chronique du quotidien *Le Matin* de façon régulière[293] ; puis c'est *La Revue de Paris, Les Annales, La Revue hebdomadaire, Candide, Gringoire, Marianne, Paris-Soir*, *Match, Marie-Claire, Le Petit Parisien*, et quelques revues diverses. Hormis la série des quatre *Claudine, L'Ingénue libertine,* et *La Retraite sentimentale,* (1900 – 1907), romans de la période 'Willy', et de *Pour un herbier* (1948), œuvre de commande, la totalité de l'œuvre parut sous la forme de préoriginales dans les quotidiens. Un ouvrage vient récemment de mettre en valeur cet aspect de Colette que la critique avait jusqu'alors un peu négligé ; Gérard Bonnal et Frédéric Maget estiment que les chroniques données à la presse se comptent par milliers de pages, et parlent d' « une œuvre parallèle, repoussée dans une sorte d'injuste pénombre par l'œuvre "officielle". »[294] Ils expliquent cette abondance par le besoin d'argent, qui certes taraudait toujours Colette, mais aussi et surtout par son goût pour la forme brève[295].

Plier son texte aux exigences du feuilleton ne se limite pas à le condenser en un nombre de ligne données ; l'influence de la presse sur un écrivain s'étend également sur l'idéologie véhiculée par le texte romancé ; pour vendre, il faut plaire au plus grand nombre. Géraldi Leroy et Julie Bertrand-Sabiani[296] ont montré les contraintes du feuilleton, et concluent que son apparence de réalité est au service du pacte de lecture qui génère plus une littérature d'évasion qu'une reproduction des problèmes réels : invraisemblance et irréalité sont au service d'un code narratif propre. L'intrigue est simplifiée en héros « positifs » et héros « négatifs »; l'absence de message politique prévient tous heurts idéologiques pour s'adapter à un large lectorat.

Or, il se trouve que dans l'œuvre de Colette, les personnages sont toujours des types[297] soumis à une construction hyperbolique et

---

[292] Voir la préface des *Vrilles de la vigne*, par Alain Brunet, Le Livre de Poche, 2002, p. 16.

[293] Elle y publia les préoriginales de *Prrou, Poucette et quelques autres***,** *L'Envers du music-hall***,** d'une partie des *Heures longues, Dans la foule, La Maison de Claudine, Le Voyage égoïste, Le Blé en herbe, La Femme cachée*.

[294] *Colette journaliste*, Seuil, 2010, p. 11.

[295] *Ibid.* p. 30 : « Car Colette a le goût de la forme brève, celle-là même qu'adoptent, par nature, les articles de presse – ni trop longs ni trop courts, 500 mots environ pour *La République*, 1300 pour *Le journal* ou *Paris-Soir*. Pour elle, c'est la bonne distance, où ses qualités trouvent pleinement à s'employer. ».

[296] *La Vie littéraire à la Belle Époque, op. cit***.** , p. 217.

[297] « Le personnage colettien est moins un caractère (l'avare, le jaloux) qu'un emploi, une fonction ; il appartient à une classe d'individus distincts par l'âge, le sexe, le métier ou le rang social.

contrastée : à l'élégante et généreuse amante Léa s'oppose le "tonnelet" mesquin qu'est la mère Peloux ; à Sido, gardienne du jardin clos s'oppose la sauvageonne Adrienne des champs; et mon amie Valentine, frivole et insouciante parisienne s'oppose à Colette, paria et dure au labeur. La narratrice recourt ainsi, et de manière quasiment manichéenne, à des personnages types. Sous l'apparent réalisme de ses récits, Colette dépeint des situations extraordinaires, ou paradoxales : les artistes du music-hall, bien loin du strass et des paillettes, ressemblent à de pauvres saltimbanques errants (le couple lesbien de Gitanette et Rita, sauvées l'une par l'autre de la prostitution masculine ; l'enfant prodige qui refuse de grandir, de peur de perdre son numéro). Les contes de *L'Envers du music-hall* ont une toile de fond étayée par la réalité quotidienne mais l'intrigue sort toujours de l'ordinaire pour focaliser un moment, une situation de paroxysme, aux limites du vraisemblable.

Les auteurs fantaisistes, épigones du symbolisme, ne peuvent revenir à un réalisme balzacien ou zolien ; Jules Renard[298] déclare « haïr le réalisme ». La rupture avec le réalisme s'opère par l'absence d'historicité et de chronicité, et par l'indifférence aux mouvements politiques ou sociaux de l'époque ; par ailleurs, les fantaisistes refusent le type de roman fleuve qui embrasse toute une vie, ou le cycle, saga à la manière des *Rougon-Macquart*. L'impressionnisme de leur style, qui allie brièveté et fulgurance, diffère de la chronologie de l'écriture réaliste. En revanche, leur souci d'exactitude et leur rejet de toute attitude passéiste placent leurs récits dans un monde contemporain, et les engagent dans la modernité littéraire de l'époque[299].

Les récits de Colette se situent dans la même mouvance ; son œuvre appartient à la littérature réaliste qui fournit un document humain et social, mais plus attaché à peindre l'éphémère que le général : « Vingt pages sur le coloré, le tonique et le mystérieux éphémère ; vingt lignes sur le notoire et le vénérable que d'autres ont chanté et chanteront. »[300]. Colette et les fantaisistes veulent peindre le réel, mais un réel débarrassé

Adolescent, parent, femme, amante ou actrice, le personnage colettien est toujours un type, c'est-à-dire un stéréotype. », selon Danièle Deltel, in : « Le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit*., p. 158.

[298] Dans une lettre à A. Antoine du 08 décembre 1909, cité dans l'introduction de Léon Guichard, in *Œuvres,* Gallimard, I, p. XVI.

[299] Michel Raimond définit ainsi ce qui est une des tendances essentielles du roman des années vingt : « […] la suivie d'un personnage au présent : son passé n'étant que souvenir, son futur indétermination », in *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, p. 152, cité par Danièle Deltel, in « Journal manqué : autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 192, oct.-déc. 1983, p. 71.

[300] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 987.

de la brutalité du réalisme et surtout, renouent avec une langue travaillée, empreinte d'un certain classicisme.

III.2. Un réel poétisé

Paraphrasant Edmond Jaloux, Michel Raimond[301] dit que la fantaisie est une « manière indépendante et personnelle de corriger la réalité. » S'ils s'attachent à revenir au réel, les fantaisistes ont une manière bien à eux de fuir le présent tout en même temps : c'est de le conter avec humour et désinvolture, en le parant de couleurs fantaisistes[302]. La brutalité crue du réalisme s'en trouve désarmée par la sensibilité poétique de ces auteurs qui préfèrent la prose à la poésie. Etre poète en prose, pour un Paul-Jean Toulet, c'est faire glisser ce qu'il écrit du plan prosaïque au plan poétique ; dans ses romans, aussi bien que dans les chroniques nombreuses et variées qu'il a commises, sa virtuosité verbale, son besoin d'échapper à la platitude du jargon quotidien l'aiguillent sinon vers la poésie, du moins dans un style poétique qui transpose les réalités communes en des réalités merveilleuses[303] . Cependant, ce style poétique se défie des épanchements, des élans du cœur, et de la pure sensibilité. Pierre Tranchesse, en différenciant, de façon radicale, les fantaisistes des réalistes, n'hésite pas à les qualifier de poètes : « Si le réalisme est la description du monde tel qu'on le voit, la fantaisie serait la transcription du monde tel qu'on ne le voit pas, tel, du moins, que la plupart des gens ne le voient pas, tel que seul le poète peut le voir. »[304].

Pour désarmer la réalité, les fantaisistes chantent le monde sensible, la grâce ou le tragique d'un instant, la volupté d'un moment. Le réel n'est jamais abordé de front, mais plutôt de manière oblique : c'est par un regard biaisé que leurs récits relatent l'événement car les fantaisistes ont su mettre la distance, le retrait nécessaire pour taire l'événement et n'en garder que la trace. Frédéric Maget[305] a souligné cette distance dans les écrits de Colette : si la seconde guerre mondiale est la toile de fond des nouvelles regroupées dans *Chambre d'hôtel* , Colette ne livre aucun récit

---

[301] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit. ,* p. 225.
[302] Colette, Pl. I, p. XVIII, Préface de Claude Pichois.
[303] Pierre-Olivier Walzer, *Jean Paul-Tinan, op. cit*. , p. 99.
[304] « Une singulière école : l'école fantaisiste », *op. cit*. , p. 66.
[305] Frédéric Maget, *Colette, mythes et réalités*, http://www.cndp.fr/revueTDC/880-73329.htm.

de champs de bataille, mais elle offre le point de vue de l'arrière, dit l'écho des bouleversements, le front n'est qu'un grondement lointain. L'art suprême des fantaisistes, dandies raffinés, lettrés et érudits, éclate dans leur style, musical, précieux et travaillé ; c'est sans doute grâce à cette qualité qu'ils triomphent des banalités réalistes pour embellir le réel, et qu'ils réussissent à faire du beau avec du vrai. La poétisation du réel se détaille en trois points : la brutalité réaliste désarmée ; la réalité abordée de biais ; la réalité servie par une écriture stylisée.

Le réel désarmé

Les fantaisistes privilégient le monde sensible, ils célèbrent les sensations heureuses, ils dorent le réel de merveilleux ; ils rompent avec le récit chronologique, cher aux auteurs réalistes, en désorganisant la narration continue ; ils dévient le réel en recourant à l'analogie, et poétisent la peinture de la société.

Le renouveau littéraire des fantaisistes renoue avec le monde sensible, à la différence des écrivains réalistes qui le refusait et des symbolistes qui ne le voyait plus. Jean de Tinan chante les sensations heureuses, son amour du réel se confond avec celui de la volupté et de la sensualité ; il sait découvrir la poésie cachée qui sommeille en toutes choses[306]. Pierre Tranchesse constate cette même inclinaison pour le sensible dans les écrits du groupe fantaisistes : « […] l'amour de la vie, la sensibilité, l'allégresse, la vision émerveillée des choses, le sens du mystère et la richesse d'imagination ; avec cela le jeu de l'intelligence, la culture et le goût des plaisirs que s'offre l'esprit. »[307]. Paul-Jean Toulet avoue sa sensibilité, lorsqu'il dit : « Ce que j'ai aimé le plus au monde, ne pensez-vous pas que ce soit les femmes, l'alcool et les paysages ? »[308].

Colette a longtemps été considéré comme l'écrivain du sensible uniquement. Que la prise du réel passe par le monde sensible, toute la critique s'accorde sur ce point ; mais chez Colette, la recherche de la sensation verbale est subordonnée à la recherche de la sensation réelle par l'évocation du mot, c'est ce qui la différencie, par exemple, d'une Anna de Noailles, qui choisit le mot pour sa musicalité, pour le fondre dans un mouvement lyrique[309]. Julia Kristeva insiste longuement sur cette « interpénétration de la langue et du monde », et évoque la sensualité

---

[306] Henry Delormel, *Jean de Tinan, op. cit*. , p. 3.
[307] *L'Avant siècle 3, op. cit.,* p. 73.
[308] Cité par Pierre Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet*, *op. cit*. , p. 44.
[309] Voir Ramon Fernandez, *Messages*, *op. cit*. , p. 285.

imposée par Colette dans les lettres françaises[310]. Les récits abondent en épiphanies sensorielles ; elle est avant tout un écrivain sensualiste, qui traduit « […] le frémissement, le fourmillement, le pullulement de la vie sous toutes ses formes. »[311]

Ces écrivains-poètes du début de siècle, adeptes des récits brefs et des intrigues minces ne sont-ils que des romanciers d'occasion ? Toulet, dans le roman, ne dépasse guère cette facilité de ne peindre que le pittoresque facile, vite banal et sans lendemain[312] ; le souffle lui manque-t-il pour embrasser une destinée humaine ? Il ne semble pas croire en ses personnages et se joue de l'illusion réaliste en proposant au lecteur deux incipits différents :

> En cas que la première version de mes débuts auprès de Nane n'ait point satisfait tous les esprits, il convient d'en donner une seconde : ainsi les délicats pourront choisir la forme de vérité qui leur agréera davantage.[313].

Ce procédé mine toute tentative d'inscrire le récit dans un espace chronologique réglé, et détruit toute illusion réaliste. Les recueils rassemblant les textes courts de Colette dominent largement dans une œuvre qui privilégie des textes lacunaires et antinarratifs. Julia Kristeva parle d'un genre « vrilles de la vigne », qui fragmente le récit comme il pulvérise le temps : il brouille la chronologie, mélange les saccades temporelles pour assembler les souvenirs en un kaléidoscope.[314]. Ce procédé contamine le roman et dont la durée de l'histoire dépasse rarement une saison : un été pour *Le Blé en herbe,* une quinzaine de jours pour *Julie de Carneillan*.

Cette langue moderne, inventée par ces poètes fantaisistes, délaisse les clichés littéraires pour parler de la nature ; ils essaient de la décrire avec un système imagier original. Toulet use d'une langue riche en tours imprévus, dans le dessein de surprendre, de rompre avec le convenu : ses *Contrerimes* en sont l'illustration[315]. Ses romans abondent en comparaisons, analogies et métaphores des plus impromptues, et souvent,

---

[310] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit*. , p. 16.
[311] J.-M.G. Le Clézio, « Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège **»**, *op. cit*.**.**
[312] Pierre Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet*, *op. cit*. , p. 26.
[313] Paul-Jean Toulet, *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, 2003, p. 453.
[314] *Le Génie feminin, tome III, Colette, op. cit*. , p. 141.
[315] La contrerime est une pièce formée le plus souvent de trois quatrains, construits d'après le schéma : 8-6-8-6 rimant a-b-b-a. En voici une fameuse : « À Londres je connus Bella / Princesse moins lointaine / Que son mari le capitaine / Qui n'était jamais là »

le romancier emprunte à la nature les images de ses états d'âme ; son héroïne est-elle en disgrâce, que la comparaison est des plus triviales :

> Entre tant[316], comme fait l'eau d'une salade qu'on secoue à force, Nane m'était sortie de la tête.[317]

Au contraire, éprouve-t-il du désir, que Nane semble le prolongement des beautés de la nature :

> Elle a l'air, aujourd'hui, d'une chose naturelle, fraîche, qui arriverait de province dans un panier ; il s'en dégage comme l'odeur des fougères trempées par l'orage ; et je pense un instant respirer ces bois noirs et frais de chez nous, où il y a l'eau qui court.[318]

Colette adopte cette même écriture métaphorique qui transpose une intention poétique dans les choses. Régine Detambel, qui a dressé le catalogue des analogies florales, dit que Colette ne s'est pas servie de dictionnaire des synonymes, mais qu'elle a puisé ses images dans les livres de botanique. Les végétaux tiennent un rôle analogique, ils sont un support de description, et ils ont une part symbolique non négligeable ; ils signalent la réalité biaisée et le tremblement de l'espace : un feuillage qui "clapote", une colline qui bleuit, sont autant d'indicateurs textuels qui introduisent un espace surnaturel, qui traduit l'inquiétude de la narratrice :

> Un clapotis d'eau courante mêle les feuilles, la porte du fenil se met à battre contre le mur comme en hiver par la bourrasque. Le jardin, tout à coup, ennemi, rebrousse, autour d'une petite fille dégrisée, ses feuilles froides de laurier, dresse ses sabres de yucca et ses chenilles d'araucaria barbelées.[319]

Le réel biaisé

Cette écriture nouvelle base sa poésie à partir du monde réel. Puis, pour transcender la réalité, le narrateur adopte la position de celui d'observateur-témoin ; il use alors de mystification et de distanciation.

---

[316] Selon Toulet : « Entre temps n'a proprement point de sens. Autant vaudrait dire : entre espace ; et les hommes savent bien qu'ils ne peuvent sortir ni de l'un ni de l'autre. Tandis qu'entre tant signifie : entre telle chose et telle autre chose. 'Demain, dira-t-on, je dîne chez les X… et puis je vais à l'Opéra. Entre tant, je passerai vous voir'. », in *Œuvres complètes*, *op. cit.* , p. 1425.

[317] Paul-Jean Toulet, *Mon Amie Nane, op. cit*. , p. 481.

[318] *Ibid.*, p. 454.

[319] Colette, *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 981.

Sans doute le milieu littéraire de Willy et des fantaisistes précipite la jeune provinciale de Saint-Sauveur sur la voie de la dissimulation et de la feinte. À plusieurs reprises dans son œuvre, Colette vante la dissimulation, qu'elle dit avoir appris au contact de Willy et de ses collaborateurs ; dans *Le Képi*, elle vante les deux esprits fins et faux de Tinan et Schwob et de Paul Masson, elle loue sa manie mystificatrice, qui lui tient lieu de vice et d'art[320]. Les deux récits mémoriels *Mes Apprentissages* et *Le Pur et l'Impur* insistent sur la manie mystificatrice du début de siècle. Julia Kristeva remarque que contre la passion romantique et fatale de l'authenticité, Colette s'est d'emblée imposée cette discipline du simulacre, et son intérêt se porte sur ceux qui savent faire semblant et s'abstenir[321]. Par ailleurs l'auteur des *Claudine* entra en littérature avec un masque, elle raconte dans *Mes Apprentissages* combien ce stratagème l'amusa.

Cet art de feindre avec ostentation est chère aux fantaisistes ; le premier roman de Toulet, *Monsieur du Paur, Homme public*, est un chef d'œuvre de mystification : cette fausse biographie use d'épigraphes, d'avant-propos, d'une prière d'insérer ambiguë[322], d'une narration en abime, d'une prétendue correspondance avec le duc de Morny, qui sont autant de moyens pour faire de ce récit une énigme quant à sa véracité ou à sa fiction. Pierre Olivier Walzer, à propos des épigraphes de Toulet note : « [Ce genre de mystification] Toulet le pratique dans presque toutes ses épigraphes, soit qu'il les emprunte à des ouvrages aussi hypothétiques que les Conversations, de Curnonsky, soit qu'il les tire d'un auteur ibérique aussi peu répandu que Viages de Brue. Mais si, par hasard, son épigraphe est vraiment réelle, il s'amuse à en donner une fausse référence. »323. Jean Burgos324, à propos de Pellerin, relève qu'il prend beaucoup de soin à avancer masqué, qu'il met sans cesse la « littérature » entre lui-même et son reflet, entre le monde et ses mots. Au plaisir de se cacher s'ajoute celui de se mettre à distance. À propos de Monsieur du Paur, Claude Pichois dit que le héros de Toulet prend du plaisir au spectacle des ridicules du monde, mais il tient à rester à l'extérieur pour n'être point dupe.[325] Il ajoute que Tristan Bernard et

---

[320] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1009.
[321] *Le Génie féminin, tome III, Colette , op. cit.*, p. 149.
[322] Prière d'insérer qui donne à penser que Pierre-Bénigne du Paur, né à Bressuire, le 5 juin 1823, député et professeur d'université sous la République, devenu sous le Second Empire ministre plénipotentiaire à Neü-Schwaben, avait peut-être existé.
[323] Cité par Guy Schoeller, *Paul-Jean Toulet*, *op. cit*. , p. 1408.
[324] *L'Avant siècle 3, op. cit.* , p. 11.
[325] Colette, Pl. I, p. XIX, Préface de Clude Pichois.

Jules Renard appartiennent à ce même groupe d'observateurs goguenards. Avec *Mon Amie Nane*, Toulet campe le narrateur en rapporteur, prenant le lecteur à témoin :

> Cette amie que je veux te montrer sous le linge, ô lecteur, ou bien parée des mille ajustements qui étaient comme une seconde figure de sa beauté, ne fut qu'une fille de joie – et de tristesse.[326]

Les héroïnes colettiennes, à la fois personnages et narratrices dans les premiers récits, adoptent une distance vis-à-vis de l'univers dans lequel elles évoluent ; Claudine[327] regarde et commente les *us* et coutumes de Montigny, puisqu'elle se place à part des autres élèves et qu'elle rapporte dans son journal ce dont elle est témoin ; de même, Renée Néré, la déclassée, se place en position de témoin qui rend compte de la vie de ses collègues du music-hall. Jacques Dupont relève ce même rôle de témoin distant adopté par la narratrice de *L'Envers du music-hall* : « Le lecteur d'aujourd'hui sera pourtant plus sensible à la distance, à la possibilité de retrait dont témoigne l'existence même de ces pages. Colette […] garde virtuellement un pied dehors […]. »[328]. Marie-Odile André[329] relève que le choix majoritaire qui est fait dans *L'Envers du music-hall* est celui de la focalisation externe qui installe la narratrice dans une position de témoin rapportant ce qu'elle voit ou entend.

Sous les historiettes de *L'Envers du music-hall,* c'est un univers daté, avec son jargon et ses préoccupations qui a, aujourd'hui, valeur de document. Bien plus que le mépris de Colette pour « les idées générales » c'est le reflet de ce début du XXe siècle qu'elle transpose ainsi (c'est la question soulevée par Ramon Fernandez[330]). Témoin talentueux de la Belle Époque, Colette pointe sans complaisance sa particularité qu'elle nomme la « vie remuante d'oisifs affairés »[331] :

---

[326] *Paul-Jean Toulet, op. cit.* , p. 445.

[327] A propos de la narratrice de *Claudine à Paris*, André Beaunier (*6 avril 1901)* apprécie la qualité de l'héroïne: « [Claudine] voit tout, avec une justesse merveilleuse et même, et principalement ce qui échappe à l'attention des petites filles…Elle est très renseignée, Claudine. On pourrait la considérer comme une espèce de moraliste très averti, très au courant, très roué, d'ailleurs indulgent et pas dogmatique du tout. », in Colette, Pl. I, p. LXXIV, rapporté par Claude Pichois.

[328] Colette, Notice de *L'Envers du music hall,* Pl. I, p. 1353.

[329] Marie-Odile André, « Les jeux d'écriture dans *Gribiche* », in *Cahiers Colette* 24, Société des Amis de Colette, 2002.

[330] Ramon Fernandez se demande si l'œuvre de Colette n'est qu'une merveille de transposition littéraire, ou bien si elle traduit indirectement un drame essentiel de notre époque, in *Messages, op. cit*. , p. 287.

[331] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 832.

> […] où défilent des gens affairés à figures heureuses de fainéants. [332]

Avec les petits romans de Colette et des fantaisistes, le lecteur contemporain peut saisir le désenchantement lucide et la légèreté oisive du Paris de la Belle Époque. Leurs récits donnent le reflet de cette période charnière, qui semble avoir été l'inspiratrice privilégiée de ces artistes ; en effet, les meilleurs portraits de Colette sont ceux où elle peint, rétrospectivement, les personnages qui animèrent ce moment particulier de la vie artistique et culturelle. Toulet, jusqu'en 1920, jusqu'à sa mort, sera resté un homme de 1900 : « Toute sa production littéraire (si l'on excepte les *Contrerimes*) participe par quelque côté de la littérature 1900. »[333]. Tinan rend compte de l'omniprésence de la femme dans le Paris des plaisirs, et de l'impuissance d'aimer. Ils surent capter le passage du siècle, et offrent le reflet, non pas des préoccupations problématiques des grandes œuvres, mais de la frivolité et de l'agitation vaine de la Belle Époque. Michel Decaudin[334] relève cette fine perception du présent, qui engendre le désamorçage des grands thèmes et des grands enthousiasmes.

Le réel stylisé

C'est essentiellement sur le terrain du style que Colette et les fantaisistes se rejoignent : montreurs de mots, ciseleurs acharnés de la langue, ils offrent un style musical et rythmé, aux limites de la préciosité.

Dire le réel, certes, mais en y mettant des formes : Colette et les fantaisistes travaillent leur prose. À l'instar du précieux Mallarmé, Colette pense que les mots sont plus importants que les idées, elle s'en explique :

> […] l'écrivain, pour qui la réussite est moins affaire de pensée que de rencontre de mots. Signes errants dans l'air, parfois les mots, appelés, daignent descendre, s'assemblent, se fixent…Ainsi semble se former le petit miracle que je nomme l'œuf d'or, la bulle, la fleur : une phrase digne de ce qu'elle a voulu décrire. [335]

---

[332] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1208.
[333] Pierre Olivier Walzer*, Paul-Jean Toulet, op. cit*. , p. 10.
[334] *L'Avant Siècle 3, op. cit*. , p. 191.
[335] Colette, *Mélanges,* Le Fleuron, tome XV, Flammarion, p. 335.

Il n'est pas question ici de faire de Colette une précieuse, cependant, son art épouse certains traits fondamentaux de la préciosité, tels qu'ils ont été établis par René Bray[336] : quête d'artifice et de beauté, plus analytique que synthétique, areligieux, refus du sentimental. Si les fantaisistes recourent à un langage précieux, c'est pour contrer la rudesse du réel, qui leur permet d'apprivoiser la dure réalité. Walzer explique que la préciosité, pour Toulet, ce n'est pas refuser le monde, c'est le refaire. C'est aussi construire, hors du temps, un système de perfection, par la conformité à des règles et par l'élégance de la démarche. La préciosité de Toulet n'use guère de l'arsenal de fers, de feux, ou de larmes de la rhétorique classique ; c'est plus son parti pris de dandysme, refusant le commun, qui motive son tour précieux en cultivant les tours indirects, originaux ou surprenants.

Cependant, chez Colette, c'est bien plus la musicalité de son style qui enchante la réalité que la préciosité. Nicole Houssa[337] a étudié les termes traduisant le mouvement, la musicalité, l'équilibre des masses syllabiques, les effets allitératifs, et la ponctuation d'un texte des *Vrilles de la vigne*, et elle conclut que tous ces éléments concourent à faire de ce texte incantatoire une sorte de « danse amoureuse au rythme infiniment heureux ». Julia Kristeva, commentant un passage de *Mes Apprentissages*[338], dit que : « Colette […] se propose de réconcilier sa « mémoire musicale, qui est vive », avec le monde vivant lui-même, en y impliquant les battements de son propre corps et de sa bouche[339]. Frédéric Maget n'hésite pas à dire que c'est par la magie des mots que Colette fut véritablement musicienne, et qu'au contact de la musique, son écriture se fit elle-même musique. De même, un poète comme Toulet cherche toujours à mettre en valeur les ressources les plus musicales, aussi bien dans ses romans que dans ses chroniques. Walzer relève sa musicalité frémissante de sa prose, le choix des timbres et l'élégance des rythmes :

---

[336] *Anthologie de la Poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux*, Nizet, 1957.

[337] Nicole Houssa, in *Le Souci de l'expression chez Colette*, Palais des Académies, Bruxelles, 1958, p. 195, a étudié le texte « La Danseuse ».

[338] « Je chantais au fond de moi, je battais des rythmes avec mes orteils et les muscles de mes mâchoires.[…] Le dessin musical et la phrase naissent du même couple évasif et mortel : la note, le rythme. », Colette, in *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1069.

[339] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.* , p. 154.

> [Nane] s'imagine peut-être dans l'ombre et l'herbe d'un verger, sucer l'or des mirabelles, tandis que les abeilles bruissent autour des branches et qu'un papillon couleur de soufre se balance indolemment au milieu de la chaleur.[340]

Pour Toulet, le poème n'est pas une chose donnée, c'est une chose construite[341] : les corrections, dans sa prose, portent toujours sur la manière, et jamais sur la matière La première phrase venue n'est jamais la bonne, pour Toulet, le spontané est la négation même de la littérature, il le dit, dans une lettre à Madame Bulteau datée du 26 novembre 1901 :

> […] ce M. du Paur est un grand diable de manuscrit, bête comme du veau froid, sans corrections ni retouches. Il me semble qu'il n'y aurait d'intéressant en ce genre (à condition que le livre le fût) que des gribouillis, très illisibles et raturés. C'est inimaginable ce que ça m'amuse de tripatouiller le bouquin en question. Pour peu que ça continue, le héros sera transformé en bonne allemande, sa femme en chemin de fer, et ça se passera aux Philippines, avec finale intervention de M. Julien Viaud. [342]

On observe ce même acharnement à corriger, à reprendre sans cesse son texte chez Colette, c'est sa principale méthode de travail. Le « génie du style » ou encore le « démon du style »: ces périphrases de Julia Kristeva ou Yves Gandon, s'appliquent à louer une prose travaillée, « décrassée », obtenue par un labeur acharné. C'est par le « labeur d'abeille enivrée par son miel » qu'Yves Gandon[343] sanctifie Colette. C'est encore « le labeur du style » qu'évoque Nicole Houssa, qui dit que cette écrivain de métier n'est arrivée à la plénitude de son art qu'à force d'obstination et d'efforts : « […] le mot inspiration lui paraissait un des plus suspects de la langue française ; exaltation ne valait guère mieux, nous confie Maurice Goudeket (in *Près de Colette*, p. 21). »[344] La correspondance de Colette atteste du travail de correction et de reprise, dont elle sortait exténuée.

Les petits romans, produits par le petit courant fantaisiste début de siècle, se sont attelés à revenir au réel pour le parer d'une poésie raffinée et originale ; la critique a qualifié la prose de Jean de Tinan de réalisme

---

[340] Paul-Jean Toulet, *Mon Amie Nane*, *op. cit.* , p. 473.
[341] Pierre Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet*, *op. cit.* , p. 66.
[342] Paul-Jean Toulet, *Œuvres Complètes*, *op. cit.* , p. 1196.
[343] « Mme Colette est la sainte du style comme Thérèse d'Avila fut la sainte de l'ardeur mystique et Jeanne Chantal la sainte de l'immolation à ses frères déshérités. », in *Colette*, *Le Démon du style*, Plon, 1938, p. 205.
[344] ***L****e Souci de l'expression chez Colette, op. cit.* , p. 37.

doré[345], celle de Jules Renard de réalisme symbolique[346], celle de Colette de réalisme poétique[347]. La justesse de leur peinture de la vie quotidienne ne doit en rien au spontané, ni même au naturel ; si leur récit est étayé d'anecdotes réalistes, celles-ci sont d'autant plus frappantes qu'elles sont servies par une prose précieuse, soucieuse d'embellir le prosaïque. Ils ne s'attaquent pas aux idées générales, aux grands problèmes sociaux ou politiques de leur époque, mais leurs écrits savent rendre l'air du temps, l'atmosphère si particulière de la France d'alors.

III.3. Faire du beau avec du vrai

L'alliance paradoxale entre réalisme et poésie réunit Colette et les fantaisistes dans des procédés communs d'écriture. Complexité et distance leur permettent de dépasser la simple écriture réaliste. Ils complexifient le réel en recourant au paradoxe ; ils observent le monde à distance grâce à l'ironie. Le paradoxe, que ce soit sous la forme de l'oxymore, ou de dualités antithétiques, est l'un des points de voûte de l'écriture colettienne : Danièle Deltel[348] l'a démontré ; paradoxe également dans l'art de peindre le prosaïque avec préciosité, qui conduit parfois à rapprocher les fantaisistes d'une veine burlesque. L'ironie les place en observateur lucide, d'une part, et les garde du lyrisme, d'autre part. Affranchie de la rosserie Belle Époque, cette distance délivre le spectacle de leur temps en profondeur. Paradoxe et ironie conduisent à produire de brèves synthèses parfaites et fermées, dignes de la tradition classique française.

Faire du beau avec du vrai : Colette trouve là son procédé d'idéalisation, renouant en ce point avec celui de l'antique Théocrite, ancêtre de la pastorale, qui intègre le réalisme de son époque au monde enchanté de sa poésie. Ne pas aborder la réalité de front, mais la reformuler, en la complexifiant, est une propriété de la littérature pastorale, qui, par une saisie biaisée de la société, s'oppose aux valeurs dominantes, et propose une perspective nuancée. Il est alors possible de qualifier bon nombre d'écrits colettiens de « pastorale d'opposition

---

[345] Henri Delormel, *Jean de Tinan, op. cit.* , p. 3.
[346] Michel Raimond, *La Crise du roman, op. cit.* , p. 42.
[347] *Histoire de la Littérature française du XX° siècle, tome 1, op. cit.* , p. 276.
[348] In « Le scandale soufflé : le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.* , p.p. 151-167.

morale et sociale », dans la lignée de *L'Astrée*; en effet, Etiemble[349], à propos de Gide, parle de pastorale d'opposition morale et sexuelle, et pour Giono de pastorale d'opposition morale et politique.

Paradoxe

Que ce soit à travers les personnages ou les situations, le paradoxe permet de complexifier l'apparente réalité, et de dépasser la norme, pour triompher de la banalité du quotidien, et pulvériser les fausses évidences de la doxa commune.

La figure oxymoron est très fréquente chez Colette : pour complexifier une situation : une nuit où l'astre est « voluptueux et morose » ou un sentiment : « une triste allégresse », « une triste et mystérieuse joie »[350], ou encore un caractère : une « ingénue libertine », ou encore une temporalité : un « journal à rebours ». Toulet poursuit ce même dessein de dénoncer la trompeuse réalité des apparences : Nane est une « fille de joie et de tristesse »; elle personnifie littéralement l'oxymore, car elle allie intelligence fine et sotte stupidité[351].

Créer du sens en faisant ressortir l'anormalité du réel, par le biais de situations paradoxales, est un enjeu principal des récits de Colette : Danièle Deltel a mis en relief les paradoxes qui transgressent la norme culturelle (la liaison de Chéri, jeune, et de Léa, vieille ; Minne sortant intacte de son équipée nocturne) ; elle montre que le dénouement du paradoxe de base se réalise au profit d'un nouveau paradoxe : « Le paradoxe aspire tout le récit, il constitue son sens : sa direction et sa signification. »[352].

Toulet se joue du paradoxe de son héroïne Nane : est-elle présentée stupide[353], qu'aussitôt il dément cette affirmation : « Énigme elle-même, elle m'a révélé un peu de la Grande Énigme : c'est alors qu'elle m'apparut comme un microcosme ; que ses gestes figuraient à mes yeux l'ordre et la raison cachée des apparences où nous nous agitons. »[354].

---

[349] In article « Pastorale », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Albin Michel, 1977, p. 530.
[350] *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 958; p. 960; p. 1043.
[351] Ainsi que l'atteste l'étymologie : « Composé de *oxu-* "aigu" et "fin et spirituel", et de *môros* "mou inerte", puis "'sot, bêta, stupide, fou" », in *Dictionnaire Historique de la Langue française*, Le Robert, tome 2, p. 1507.
[352] In Colette, *Nouvelles Approches critiques, op. cit.* , p. 152.
[353] Dans l'épitaphe : « Quelle est cette jeune personne qui s'avance vers nous, et dont les traits n'annoncent pas une vive intelligence ? », ainsi que l'*incipit* : « Sa cervelle était comme cette mousse qu'on voit tourner au soleil sur les rocs brûlants de l'été. », in *Mon amie Nane, op. cit*. , p. 445.
[354] *Ibid.*, p. 445.

La critique littéraire a relevé la complexité de : « L'étrange déesse Fantaisie, oscillant entre le réalisme et la chimère »[355]. C'est l'alliance paradoxale de ton ou de style contraires qui donne charme et consistance : Patrick Brunel[356] parle de poésie cocasse et mélancolique, populaire et virtuose ; Walzer[357] relève les effets de contraste entre une langue parlée et familière mais qui garde de fortes attaches avec la tradition classique dans l'écriture de Toulet. Pierre Nardin[358] observe que Jules Renard s'est trouvé balloté entre deux courants contraires : à la fois, goût du précieux et désir de simplicité. Les récits de Colette, bien assis dans la peinture d'un concret et d'un présent exempts de passéisme, sont cependant empreints de merveilleux et de nostalgie; Rachilde a salué la complexité contrastée de Claudine: « Elle est moderne, elle est voyou; elle est antique et elle est sortie de l'éternel. »[359].

Ironie

Décelable dans les situations paradoxales, les oxymores et les hyperboles, l'ironie établit une distance lucide et réflexive, qui, tout en gardant de tout épanchement, permet d'appréhender le temps en profondeur, la fragilité et la frivolité de la Belle Époque.

L'ironie est un paravent à la sentimentalité, et elle coupe court à l'émotion qui allait s'exprimer ; Walzer l'a démontré : « […] dès que la tendresse ou la souffrance va s'étaler, intervient aussitôt quelque pointe assassine, quelque cocasserie verbale qui transforme en jeu voulu et concerté, l'émotion qui allait s'exprimer. »[360]. Toulet le dit en un aphorisme :

> Est-il vrai que les femmes détestent l'ironie ? Et quand même ce ne serait qu'un des masques de notre tendresse.[361]

Les héroïnes de Colette n'épanchent guère leurs états d'âme, et coupent court aux confidences ; ainsi, la narratrice de *La Vagabonde* soliloquant sur sa solitude, interrompt son monologue d'une boutade :

---

[355] Marcel Raimond, *De Baudelaire au Surréalisme, op. cit.* , p. 138.
[356] *La Littérature Française du XX° siècle, Nathan, 2002,* p. 9.
[357] *Paul-Jean Toulet, op. cit.* , p. 92.
[358] *La Langue et le style de Jules Renard, op. cit.* , p. 323.
[359] Colette, Pl. I, p. LXXIII, Préface de Claude Pichois.
[360] *Paul-Jean Toulet, op. cit*. , p. 122.
[361] *Ibid.***,** p. 166.

> Tout m'abandonne !.. Vraiment, le jour où mon maître le hasard porterait en mon cœur un autre nom, je ferais une excellente catholique…[362].

La rosserie[363], qui est dans l'air du temps de ces dandies à la dent dure, se développe en une ironie complexe. La narratrice Claudine[364] se situe dans cette même veine de commentateur féroce, qui se tient, tout à la fois, à l'écart et solidaire de la classe de Montigny. La narratrice de *L'Envers du music-hall* adopte ce même flottement entre solidarité et recul ; Jacques Dupont[365] a relevé les hésitations entre le "je" et le "nous", visibles sur le manuscrit, et l'effacement impersonnel de certains textes. La distance établie autorise l'empathie de la narratrice avec les acteurs de la troupe. La critique[366] de l'époque a noté ce regard sans illusions, mais aussi sans condescendance : Rachilde remarque que c'est une œuvre doucement fraternelle, de très haute pitié. Plus récemment, Jacques Dupont relève « […] la lucidité, parfois l'ironie, du regard qu'elle jette sur l'existence […] »[367]. Ramon Fernandez[368], quant à lui, pense que c'est ce double mouvement de pénétration de la vie et de recul devant la vie qui fait l'originalité de Colette, et libère son écriture des préoccupations problématiques. Paul-Jean Toulet adopte ce même flottement de solidarité et de recul : le narrateur de *Monsieur Du Paur* hésite constamment entre le je et le nous.

La distance ironique instaure une saisie en profondeur ; le monde réel gagne alors en épaisseur. Le Clézio explique très bien la magie de Colette ; commentant son œuvre, il dit se sentir comme pris dans un piège, par le langage ironique, fait de moquerie lucide et d'amour :

---

[362] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1068.

[363] La rosserie de Jules Renard a été relevée par Léon Guichard qui cite : « Si les littératures ont des couleurs, j'imagine que la mienne est rousse. », in *Journal* du 9 juillet 1896, p. 339, et commente : elle est rousse parce qu'elle est rosse, Jules Renard, *Œuvres*, t. I, p. XX.

[364] Nicole Ferrier-Caverivière dit que la Claudine rosse que l'on remarque dès *Claudine à l'école* nous rapproche sans nul doute de Colette : « Pour décrire le jour de l'inauguration des écoles, Colette se délecte dans la rosserie. Elle ne ménage pas cette « quinzaine de gamines » venues de la campagne environnante, qu'elle déclare d'emblée « risibles et attendrissantes ». […] Cette férocité de Claudine appartient bien à Colette ; jamais d'ailleurs elle ne sera démentie. Les meilleurs exemples sont ceux des croquis sans pitié que l'écrivain, plus tard, tracera des femmes qui suivent aveuglément les modes les plus déraisonnables. », in *Colette l'authentique*, *op. cit*., p. 48.

[365] Notice de *L'Envers du music-hall*, Pl. II, p. 1353.

[366] *Ibid.*, p. 1352.

[367] « Colette moraliste », in *Notre Colette*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 89.

[368] *Messages, op. cit*. p. , 286

> Nous reconnaissons les lieux, les êtres, leur histoire, et en même temps quelque chose s'échappe, se libère, quelque chose que nous ne connaissons pas bien, qui nous inquiète et nous déroute, et nous fascine. Peut-être à cause de la langue, légère, ironique, persifleuse, où les mots semblent comme dans certains rêves, chargés de double sens, où les phrases allusives suggèrent, font illusion, toutes de "biais", fines gravures où l'on découvre sans cesse de nouveaux détails. Ce langage n'est pas un langage quotidien et banal, il dédouble le monde qu'il crée, le transforme à peine, accentue ses ombres et son relief. [369]

Appréhender son époque en profondeur est l'un des tenants de la littérature pastorale: Jean-Pierre van Eslande l'a démontré pour la pastorale du XVII° siècle: « Elle exerce vis-à-vis des idées de son temps tout à la fois une fonction critique de distanciation et une fonction heuristique de reformulation: formidable chambre des échos, elle accueille les rumeurs de son époque, afin de mieux les orchestrer. »[370]. La reformulation est, le plus souvent, porteuse de sens, et s'oppose aux idées reçues et dominantes; les études critiques récentes ont perçu le message moral sous-jacent, véhiculé par des récits qui feignent l'indifférence ; Jacques Dupont l'explique ainsi :

> Colette est incontestablement une moraliste, par l'aptitude à dégager, de la gangue de l'anecdotique ou du contingent, des généralités un peu inattendues, mais d'une moraliste ambiguë, paradoxale, voire paradoxaliste, par la liberté de son jugement, par son indifférence aux idées reçues, par la leçon d'attention aiguë qu'elle nous donne, par l'intelligence enfin, si peu « intellectuelle », qui accompagne ces « leçons de choses » mais aussi ces « leçons sur l'existence » que nous présentent la plupart de ses livres.[371].

C'est courant fantaisiste que l'écriture de Colette doit sa perfection classique, reconnaissable à l'élaboration de synthèses parfaites et fermées. Si elle leur est redevable également de ce style léger et ironique, elle laisse libre cours cependant, au lyrisme, dès lors qu'elle évoque les fleurs, les plantes, et les animaux. Ce lyrisme ne s'égare pas dans le convenu de paysages stylisés, mais s'appuie sur des termes exacts, précis, matériels.

---

[369] « Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège », *op. cit*.
[370] *L'Imaginaire pastoral au XVII° siècle, op. cit*., p. 4.
[371] Jacques Dupont, « Colette moraliste », in *Notre Colette, op. cit*. , p. 89.

C'est vers le XVIIe siècle français que se tournent les fantaisistes : la poésie de Sigogne, Saint-Amant ou Théophile, savante et frondeuse, satisfait leur désir de concilier le son et le sens[372]. Si Colette ne revendique aucune imitation des poètes baroques, elle adopte, toutefois, la musicalité, et la perfection classique du courant fantaisiste. Danièle Deltel[373] a montré la disposition binaire et antithétique, parfaitement équilibrée de ses récits, et conclut que cette configuration donne une impression d'achèvement formel.

Le lyrisme de Colette ne sert pas à exalter l'amour des humains : elle use alors d'une écriture sèche et ironique ; en revanche, la nature est comme la source inépuisable de lyrisme. *La Retraite Sentimentale* présente ces deux versants d'écriture : le récit des amours triviaux d'Annie ou du jeune Marcel ne requiert aucune émotion, il est servi par une narratrice moqueuse, lucide et désabusée ; en revanche, lors des scènes de nature, le lyrisme éclate, suivant le procédé hallucinatoire habituel : les mots *rêve, enivrée, fièvre*, agissent comme les embrayeurs d'une description hyperbolique. L'idéalisation ne porte pas sur l'être aimé, mais sur la nature, la narratrice n'idéalise pas Renaud absent, mais transfère son amour sur la nature :

> Renaud absent, il n'est qu'un cœur où je me jette pour m'y blottir plus seule encore : celui d'où montent les profondes racines des arbres, l'herbe aux mille glaives – d'où éclosent, frais et vifs, l'insecte aux antennes encore pliées, la couleuvre moirée comme un ruisseau furtif – d'où jaillissent la source, le blé et la rose sauvage… [374].

Les procédés usuels de l'idéalisation sont bien présents dans ce passage : effet de liste, et nombre incalculable des "mille glaives", anaphore, et amplification.

Les évocations de la nature sont toujours enchâssées dans le cadre d'un récit réaliste, et elles ont la force du mot vrai, exact, juste. Claude Pichois[375] dit que lire Colette, cela signifie, pour lui, avoir les pieds posés sur le sol de la Terre, et que seule, Colette a su donner une image vraiment poétique du monde. Le monde de Colette est à la fois vérité et poésie : elle appelle les fleurs par leurs noms, à la fois précis et musicaux, le paysage ne manque pas d'insectes et d'animaux, elle fait une large

---

[372] Voir P.O. Walzer, *op. cit.* , p. 65, et P. Tranchesse, *op. cit.* , p. 62.
[373] « Le paradoxe dans l'écriture de Colette », *op. cit.* , p. 154.
[374] Colette, *La Retraite Sentimentale*, Pl. I, p. 852.
[375] *Notre Colette, op. cit.* , p. 16.

place aux odeurs, aux sensations. Parce qu'elle transforme la vérité en beauté, et qu'elle ancre sa poésie dans la nature, elle se place en héritière de Théocrite, pour qui le monde poétique est fondé sur la vérité. Ramon Fernandez a remarqué que, sous la plume de Colette, la nature se confirme en elle-même et devient encore plus ressemblante à ce qu'elle est : « Il y a du Théocrite chez Colette, et de quoi rappeler les chants de la terre et des cieux de la latinité. »[376].

Les fantaisistes (Jean de Tinan, Paul-Jean Toulet) et Colette, réunis dans le giron de Willy se sont attelés à une littérature commerciale, certes, mais populaire. Claude Pichois insiste sur le phénomène Colette : « Colette est pour moi, avec Hugo, le dernier écrivain ou le premier écrivain vraiment populaire qui soit lu par toutes les catégories de classes sociales. »[377]. Si Colette a été beaucoup lue en son temps (le succès incomparable des *Claudine* l'atteste), c'est parce qu'elle est accessible, par la modernité de sa prose, attachée au *hic et nunc* de son époque, et qu'elle s'est d'emblée coulée dans les nouveaux impératifs commerciaux. Avec les fantaisistes, elle apprend à canaliser son lyrisme, et à se garder des épanchements de la littérature féminine d'alors. Elle reformule la réalité, en la complexifiant, pour offrir un tableau de son époque tout en finesse et en profondeur, qui lui permet d'exprimer sa vérité et sa vision du monde. La nature, source d'inspiration intarissable qui nourrit toute son œuvre, condense le réalisme poétique de Colette : réalisme, car la nature, réelle et consistante, est décrite par un auteur scrupuleux, qui traque le mot juste, et un écrivain documentée, qui rejette l'imprécision du terme vague ou approximatif ; poétique, car c'est dans les descriptions exaltées et émerveillées de la nature que le lyrisme se déverse, que le rythme de la phrase s'accentue. Avec cette alliance de réel et de poésie, Colette retrouve la voie de la pastorale antique, une nature faite de beauté et de vérité.

La genèse de l'écriture de Colette se situe à une période où la littérature, tout en refusant le Réalisme, cherche à sortir de l'impasse du Symbolisme. La Belle Époque succède à la condamnation de Zola par ses pairs (le manifeste des cinq de 1887) et le passéisme symboliste n'est pas accordé à la modernité naissante. Les représentations de la nature illustrent les deux positions contraires renvoyées en miroir par ces deux écoles. Le réalisme, au nom de la vraisemblance, réfute le mensonge

---

[376] *Messages, op. cit.* , p. 286.
[377] *Notre Colette, op. cit.* , p. 14.

pastoral, et s'attache à la description des campagnes boueuses et peuplées de frustes qui servent de toile de fond aux idéaux politiques et sociaux de l'auteur. Le souci d'historicité et le positivisme engagent les récits réalistes dans une littérature de persuasion, attachée à la véracité des faits et soucieuse d'établir des types. Le réalisme offre une représentation en creux de la littérature pastorale ; en effet, celle-ci nie la réalité des campagnes, et s'inscrit dans un contexte de nature idéale, intacte, car non corrompue par la civilisation, et qui relève du divin; le berger pastoral n'est aucunement un type, mais plutôt une figure d'exception, de poète et musicien.

Le Symbolisme, qui adopte une contre-représentation réaliste, n'évite pas l'écueil d'une pastorale étiolée : il se complait dans l'ornementation et la théâtralisation d'une nature factice, héritée des bergeries de la Régence. La fadeur du contenu et le décor surinvesti signalent la surcharge ornementale d'une nature de convention. La nature symboliste de la Belle Époque, qui favorise un penchant pour le spectacle et l'ostentation, ne pourrait-être, à son tour, qu'une représentation en creux, antithèse de la grossière ruralité réaliste. Le Réalisme s'inscrivait en faux contre les représentations frelatées de la pastorale affadie; le contre-discours du Symbolisme rétablit les mêmes bergeries factices et aucun de ces deux mouvements ne donne une représentation satisfaisante de la nature.

La poésie du mouvement féminin des poétesses de 1900 innove avec une nature vivante et sensible, qui tranche avec les représentations alambiquées de la poésie symboliste. Elle séduit le public en renouant avec la topique pastorale qui célèbre les motifs du bonheur simple dans une nature sereine et accessible ; elle célèbre la fusion charnelle unissant le poète et la nature amie, vecteur de sensualité. Les Bacchantes se détournent de la trivialité du réalisme et de l'abstraction symboliste, leur poésie se dégage des représentations conventionnelles et fausses, sans toutefois rompre avec les formes traditionnelles du poème et du vers. Attachée à exprimer une sensibilité poétique, et soumise aux écueils de statisme et répétition liés à la forme close, leur poésie ne possède pas la nouveauté des avant-gardes, et se trouve très rapidement datée, voire démodée. Les poétesses ont véhiculé les motifs pastoraux d'une nature paisible et frugale ; elles y ont inscrit une idylle voluptueuse ; elles ont abordé le motif de la pureté perdue et de la nostalgie qui en dépend.

Colette reprend à son compte tous les motifs et thèmes adoptés par les poétesses de 1900 ; les contes en prose poétique des *Vrilles de la vigne* illustrent son adhésion à ce bref courant. Avec les Bacchantes, elle

partage une nature faite de paix, de simplicité, d'innocence et de sensualité. Elle s'empare du thème de la nostalgie infinie, et le cristallise en pays natal, point d'ancrage récurant et inéluctable ; elle étend l'art d'enclore et le perfectionne en une écriture de feinte et d'enchantement. Sur ce substrat pastoral, Colette va bâtir une œuvre, car, et c'est ce qui la différencie des Bacchantes, elle opte pour une prose moderne, débarrassée des influences romantiques qui affectent la poésie féminine.

La Fantaisie, qui s'étend alors au roman, influe vers une modernité d'écriture, adoptée par Colette. Ce courant s'attache à décrire la réalité présente, et rejette tout autant le passéisme symboliste que le lyrisme romantique. Les romans populaires, produits par les fantaisistes, poétisent la réalité pour la transformer en beauté et complexifient le réel pour mieux le refléter. L'influence des fantaisistes incline les récits de Colette en une sorte de chambre des échos, qui répercute les rumeurs de son temps, et qui reformule le *hic et nunc* de la Belle Époque. Aborder la réalité de biais, permet à Colette d'insinuer une opposition à la doxa, et de reprendre ainsi une des fonctions sous-jacentes de la pastorale, qui est de s'opposer aux valeurs dominantes. Mais c'est surtout avec la représentation de la nature que Colette se révèle héritière de la pastorale antique: d'une écriture à la fois sobre et poétique, elle décrit, avec un grand souci d'exactitude et de véracité, une flore et une faune sensuelles et vivantes. Les thèmes et motifs de la pastorale, servis par une prose moderne, et débarrassés des stéréotypes affadissants, donnent à la première moitié du XX° siècle, une de leurs meilleures peintures, et offrent à la littérature une juste représentation de la nature.

DEUXIÈME PARTIE :

STRATÉGIE DE L'ENCHANTEMENT

Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège.[378]

Littérature d'enchantement, la pastorale captive le lecteur davantage par le charme de la séduction que par la lourdeur de la démonstration. Son âge d'or, dans la littérature française, se situe dans le premier XVIIe siècle ; la pastorale essaime alors dans tous les genres : en prose, elle s'illustre avec *L'Astrée,* considérée bien souvent comme l'ancêtre du roman moderne ; en poésie, elle est adoptée par les poètes les plus représentatifs de l'époque, de Théophile à La Fontaine ; enfin, elle participe au renouveau théâtral[379], avec la *Sylvanire*[380]. Ce n'est sans doute pas un hasard si la pastorale s'épanouit à l'époque baroque, car elle possède des liens profonds avec cette esthétique. Leur point de rencontre se situe dans une littérature de la feinte, du trompe-l'œil, de l'artifice, et du jeu avec les apparences, et dans l'art de la suggestion et de l'esquive. Pastorale et baroque partagent également un penchant pour la nostalgie : si ce sentiment de mélancolie fut initié en littérature par Virgile qui l'associa à jamais à la pastorale, le mot, en revanche, fut créé en 1678, et qualifia la maladie des baroques[381]. La circularité qui caractérise la pastorale à l'âge baroque a inspiré à la critique de belles images, comme celle de la ronde où les amants se croisent, et se poursuivent tout en se fuyant, dans un schéma de course-poursuite[382], ou encore celle de la balançoire, où « vous vous y bercez en rondes et brèves allées et venues – vous envolant et retombant sans effort - échangeant sans heurt l'avant et

---

[378] J.-M.G. Le Clézio, article paru dans *Le Monde* du 25 janvier 1973.

[379] Jules de Marsan a montré qu' « à se pénétrer mutuellement, la tragi-comédie et la pastorale ont l'une et l'autre, à gagner. La première s'assouplit et perd de cette raideur lyrique […] elle s'humanise en même temps. La seconde se débarrasse, d'une partie au moins, de son bagage fastidieux, et dès lors son utilité apparait, et son rôle dans l'histoire de notre théâtre », in Introduction de *La Sylvie* du Sieur Mairet, Société Nouvelle de Librairie et d'Edition, Paris, 1905, p. XXXVII.

[380] En 1630, Mairet pose la règle des trois unités dans la préface de cette tragi-comédie pastorale.

[381] Pascal Quignard, *Abîmes*, Grasset, 2002, pp. 41- 42 : « Le mot *nostalgia* fut créé par un médecin de Mulhouse […] pour définir une maladie qui frappait les soldats mercenaires, particulièrement ceux natifs de Suisse. [Ils] se laissaient mourir dans le regret de leurs alpages. Ils pleurent. Quand ils parlent, ils rapportent sans fin les souvenirs des mœurs de leur enfance. Ils se pendent aux branches des arbres en nommant les chiens de leur troupeau. […] En façonnant ce nom, en 1678, il baptisa la maladie des baroques ».

[382] Jean Rousset, *Forme et Signification*, Corti, 1992, p. 8.

l'arrière de l'espace aérien »[383]. Du marivaudage à la *Sylvie*[384] de Nerval, la littérature d'enchantement reprend les mêmes topiques pastoraux, et au début du XXIe siècle, le cinéaste Rohmer, dont le film *Les Amours d'Astrée et de Céladon,* repose sur la feinte, réactualise les motifs du roman d'Honoré d'Urfé.

Le schéma de simulation-dissimulation, qui est l'un des plus riches du Grand Siècle, constitue un fondement essentiel de l'écriture colettienne. En effet, Colette avance, en littérature, masquée : elle privilégie des formes telles que le faux journal intime ou le roman-mémoires fictif, qui lui permettent de s'exhiber et de se cacher tout à la fois. L'étiquette de « masque pastoral »[385], pour celle qui, toute sa vie, aima le mime, le maquillage et le mensonge, recouvre la feinte par laquelle Colette entra en littérature[386], ainsi qu'à « ce parti pris général de brouiller les pistes. »[387] Avec ce masque pastoral[388], l'œuvre de Colette se construit autour d'un « je » polymorphe et polysémique, dont la portée s'avère, *in fine,* moins autobiographique que lyrique. En effet, la première personne favorise la construction, puis la reconnaissance de l'écrivain, par le biais des deux formes diariste et mémorielle, mais elle autorise aussi et surtout son dépassement et sa sublimation, car le « je » colettien se dédouble et se multiplie à l'envi, lorsqu'il épanche son lyrisme contenu. Le lyrisme, qui est le fondement de la poésie pastorale, constitue l'un des ressorts essentiels de la création de Colette, pour qui un « je » chante la nature et s'enchante de son propre chant.

La complexité du « je » colettien, tant dans ses rapports ambigus à l'autobiographie, que dans son engagement lyrique, amène à reconsidérer la valeur de cette première personne. Il semble bien qu'elle rassemble les problématiques énonciatives de la littérature du Grand Siècle. En effet, le roman pastoral est né comme un roman à la première personne, dans

---

[383] Jean-Paul, Préface de *Quintus Fixlein*, 1796, cité dans Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette « Supérieur », 1992, p. 144.

[384] Prénom pastoral s'il en est : comment ne pas évoquer la Sylvie de Théophile (*La Maison de Sylvie* 1623), qui inspira celle de Mairet (*La Sylvie* 1627), héritières de celle du Tasse (*Aminta* 1573). *La Petite Fadette* (1848) aura son Sylvain, et Colette appelle ses frères les sylples.

[385] L'expression est de Stéphane Macé, in *L'Eden perdu*, Honoré Champion, 2002, p. 59 : « Virgile est par là l'initiateur d'une longue tradition littéraire, qui fera de la bucolique un trait d'union entre la réalité et le mythe : celle du « masque pastoral », de l'hermétisme autant que du raffinement. ».

[386] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1023 : « Rien d'ailleurs ne rassure autant qu'un masque. La naissance et l'anonymat de « Claudine » me divertissaient comme une farce un peu indélicate, que je poussais docilement au ton libre. ».

[387] Françoise Berthu-Courtivron, « Présentation », in *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 14.

[388] C'est le romantisme, et son horreur de l'hypocrisie, qui abolit l'idée de sincérité masquée.

lequel le récit s'organise autour du séjour en Arcadie d'un narrateur-auteur-personnage, en un dispositif en trompe l'œil, tissé de jeux de miroirs complexes, sans aucune revendication d'authenticité[389] . Le « je » des romans pastoraux de la fin du XVIe et du début XVIIe siècle se trouve bien éloigné de l'autobiographie, et c'est sous cet angle que l'œuvre autodiégétique de Colette est abordée ici. La lecture colettienne est le plus souvent troublée par le « je » faussement autobiographique et distinguer la part de fiction ou d'autobiographie s'avère tâche ardue, voire vaine, tant le faux et le vrai sont solidement imbriqués[390]. Les propos de Thomas Pavel, sur la présence dans le roman moderne de l'ancienne tendance idéalisatrice, récusent le « combat entre vérité triomphante et mensonge confondu », et cette thèse s'applique parfaitement à l'œuvre de Colette. Plutôt que de parler d'autofiction, il paraît plus judicieux d'aborder l'œuvre autodiégétique de Colette comme un énoncé de réalité feint, selon la théorie de Käte Hamburger[391], qui exclut le roman à la première personne hors du champ de la fiction. Selon la linguiste, c'est la forme de l'énonciation à la première personne qui confère à un énoncé non réel son caractère d'authenticité[392]. En revanche, le « je » lyrique et authentique révèle le moi originel du poète. Deux sujets d'énonciation, le « je » feint et le « je » lyrique, se partagent l'espace énonciatif homodiégétique. L'emploi de la première personne favorise l'épanchement du lyrisme, lequel s'épanouit alors spontanément par le chant sublimatoire d'un « je, ancien moi-même », sujet d'énonciation d'une élégie ou d'une hypermnésie.

L'œuvre, écrite majoritairement à la première personne, concède une part très mince au roman hétérodiégétique[393], lequel, par son resserrement et son suspens, épouse une facture davantage dramaturgique que romanesque. Par ailleurs, la veine animalière et les récits en prose poétique ou théâtraux, qui reposent sur une distorsion avec le réel, engagent une lecture différente ; cette écriture favorise l'allusion et le double sens avec ses textes courts, autant de petits tableaux au fonctionnement allégorique, qui, sous l'apparente naïveté du dialogue

---

[389] Françoise Lavocat, *Arcadies Malheureuses, Aux Origines du roman moderne*, *op. cit.* , p. 474.

[390] Bernard Bray a remarqué que « Des situations inextricables se sont créées, qu'il semble devenu aujourd'hui quasi impossible de démêler, alors que pour tant d'autres œuvres, celles d'une George Sand, d'un Flaubert, d'un Proust, la critique a peu à peu réussi à opérer les séparations nécéssaires. » in « La manière épistolaire de Claudine : réalités et inventions », *Cahiers Colette* 3/4*,* p. 102.

[391] *Logique des Genres littéraires*, Seuil, 1986 pour la version française, p.274-298.

[392] *Käte Hamburger, op. cit*., p. 289.

[393] Selon la terminologie de Gérard Genette, qui distingue deux types de récits, l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, in *Figure III,* Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1972, p. 252.

animalier ou du merveilleux recèlent la complexité et la subtilité de la création colettienne. Ce procédé d'écriture allusive, à la signification suspendue, favorise la fêlure énonciative par laquelle s'échappe une signification essentielle.

L'enchantement, dans son sens fort d'ensorcellement, forme l'un des motifs des bergeries du XVIIe siècle, et le mot « rêverie », à cette époque, possède le sens de délire provoqué par la fièvre. L'œuvre de Colette, et c'est encore un de ses points de rencontre avec la pastorale, semble vouloir nier le « désenchantement du monde »[394] : à l'aide d'un paganisme diffus, et d'une écriture incantatoire en charge du désir, les narratrices diaristes puis mémorielles se veulent tour à tour enchantées et enchanteresses.

Le système énonciatif et narratologique dénonce une littérature dont les procédés visent à captiver et dérouter le lecteur, pour mieux le charmer. Enchanter, en littérature comme en magie, c'est s'emparer de l'imaginaire de l'autre, c'est projeter sur le lecteur le désir du scripteur[395]. C'est en grande partie dans la nature des liens qui unissent l'auteur avec son public que l'enchantement opère, car il apparaît très tôt que l'œuvre de Colette est faite pour le lecteur. Colette poursuit une causerie, longue de cinquante années, avec son lecteur ; il est à la fois l'auditeur-complice indispensable à sa spontanéité, et l'écho nécessaire à son lyrisme. Distinguer le discours pragmatique, énoncé avec une grande économie de moyens, du discours lyrique, désordonné et anachronique, conduit à s'intéresser aux écarts énonciatifs, générateurs de sens. Il apparaît alors que l'enchantement tient surtout à des mises en rapport produites par le texte[396] ; c'est par l'écart entre le narré et le suggéré, entre le dit et le non-dit, que le message au lecteur s'établit ; c'est aussi par une incessante navette entre un passé exalté et la platitude du présent, par une création qui hésite entre enthousiasme et aporie de l'écriture que se crée l'enchantement. La tension engendrée par la fêlure entre le discours et son écho constitue l'un des points forts de l'enchantement.

Une première partie interroge les deux postures énonciatives essentielles et leurs finalités. Il s'agit surtout de captiver un public tout en s'attirant sa bienveillance : c'est la captation du lecteur. La deuxième partie constate l'égarement du lecteur dans une œuvre inclassable et anti-romanesque, qui repose sur une feintise énonciative : il s'agit de la séduction du lecteur. La troisième partie s'appuie sur la complexité du

---

[394] Dont Max Weber fait remonter l'origine à la Réforme et à l'expansion de la bourgeoisie marchande.
[395] Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, Gallimard, 1990, p. 36.
[396] *Ibid.*, p. 107.

texte court pour montrer ce que l'écriture de Colette doit au désir magique, au sens d'envoûtement, c'est l'enchantement du lecteur.

Chapitre I:

LA CAPTATION

Captiver le lecteur, à l'instar de l'exorde rhétorique classique, la *captatio benevolentiae*, c'est chercher à s'attirer la bienveillance de son public ; c'est aussi s'assurer de sa crédulité, en asseyant une autorité d'auteur ; c'est encore exercer sur le lecteur, une certaine fascination. L'œuvre de Colette est produite sous une forme essentiellement discursive et autodiégétique, c'est-à-dire un discours à la première personne où le narrateur est le héros de l'histoire, selon la terminologie de Gérard Genette[397]. Cette approche critique permet de définir les enjeux et significations d'un tel choix esthétique et de montrer que l'enchantement s'écrit tout d'abord comme une prise de pouvoir sur le lecteur, modulée par les tensions engendrées par la subjectivité et l'imitation d'un genre. La diachronie révèle deux postures génériques de l'emploi de la première personne, évoluant vers une autorité grandissante de la narratrice. L'emploi répété de la première personne charge l'écriture de Colette d'une force incantatoire, qui s'empare de l'imaginaire du lecteur et lui transmet son désir. Le lecteur est mis en position d'immédiateté par le discours au présent, et il est placé au centre de la situation d'énonciation par le nombre d'adresses qui parsèment le récit ; il ne s'agit pour lui que d'entrer dans le jeu.

Dans cette œuvre autodiégétique, le texte se développe par et avec un « je » qui discourt avec son lecteur, au point qu'on ait pu, parfois, parler d'écriture à haute voix[398]. Un « je » fluctuant, qui, durant un demi-siècle, établit une connivence avec son lectorat, en exploitant les diverses possibilités génériques, du faux journal intime au roman de mémoires fictifs. Le discours, aux limites de l'oralité, au présent de l'indicatif, présent de narration ou d'énonciation, place le lecteur contemporain de l'action et favorise sa crédulité. Le narrataire, fortement sollicité, est une composante essentielle du discours colettien, qui développe une véritable stratégie de séduction à son égard.

Ce récit à la première personne, édicté au premier niveau, sans médiation, permet de mêler conjointement des relations de faits objectifs à des confessions subjectives ; le faux côtoie le vrai, sans moyen de

---

[397] *Figure III, op. cit.*, p. 253.
[398] Yannick Resch, in notice du *Voyage égoiste*, *Œuvres Complètes,* Pl. II, p. 1672.

vérification. Le lecteur accrédite les faits les plus invraisemblables, assujetti au « je », et tenu en haleine par le présent qui le place aux côtés de la narratrice. C'est par cette captation de son lecteur que Colette peut imposer sa doxa et communiquer son désir. Si l'imitation d'un genre, le journal intime ou les mémoires, n'est pas sans entraîner des tensions, elle autorise néanmoins une porosité entre l'objectif et le subjectif, entre le faux et le vrai, entre le narrateur et le narrataire, entre le présent et le passé. Cette porosité entre les différents niveaux narratifs favorise le passage de l'enchantement dans l'écriture.

I.1. Une Œuvre autodiégétique

Rappelons que l'œuvre[399] regroupe quarante-neuf recueils, dont trente-sept sont rédigés à la première personne. Après *L'Ingénue libertine*[400]*,* en 1909 qui est une première tentative d'abandon de la forme diariste, il faut attendre la parution de *Chéri,* en 1920, pour que Colette adopte la forme du roman impersonnel au passé, vingt années après le premier *Claudine*. C'est cette forme que salue la critique de l'époque, puisque le roman à la première personne est longtemps considéré comme d'une expression inférieure[401], et *Chéri* consacre donc son auteur dans l'art du roman ; l'accueil réservé au roman par André Gide et les milieux de la *NRF* détermine un changement d'horizon critique essentiel pour l'écrivain[402]. En 1928, avec *La Naissance du jour*, Colette entame une réflexion sur son écriture à la première personne, poursuivant à son compte l'analyse de Marcel Proust sur : « ce " je" qui est moi et qui n'est

---

[399] *Œuvres,* en 4 volumes, sous la direction de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 1986, 1991, 2001. L'œuvre n'y est pas complète; il y manque notamment *La Jumelle noire, Mes Cahiers,* Belles Saisons, Journal intermittent, En pays connu.

[400] *Minne* et *Les Egarements de Minne,* parus respectivement en 1904 et 1905, et refondus en *L'Ingénue libertine* en 1909, sont des récits hétérodiégétiques.

[401] Michel Glowinski, « Sur le roman à la première personne », in *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Seuil, 1992, p. 245.

[402] Marie-Odile André, *Les Mécanismes de classification d'un écrivain : le cas de Colette***,** Université de Metz, Recherches Textuelles, 2000, p. 15.

peut-être pas moi »[403] et tente de renégocier avec ses lecteurs un nouveau protocole de lecture[404].

À quelques rares exceptions près dans la chronologie, il est possible de départager la forme romanesque autodiégétique en deux grandes périodes : de 1900 à 1920, c'est-à-dire de *Claudine* à *Chéri*, c'est le genre diariste qui est le plus largement imité ; puis, à partir de 1920, émerge une forme apparentée aux Mémoires. Ces deux postures autodiégétiques favorisent une subtile manipulation du lectorat, en spéculant sur l'ambiguïté du jeu avec la première personne. Le faux journal intime suscite la curiosité du lecteur, qui affriolé par le parfum de scandale qui entoure la vie de Colette, cherche à établir des transpositions ; le genre diariste permet également au lecteur d'assister « en direct » à la construction d'une femme et d'un écrivain. Les mémoires fictifs exploitent pleinement la force nominale de la notoriété historique d'un auteur reconnu, qui, tout en invitant le lecteur complice à revisiter l'œuvre passée du faux journal sous un angle nouveau, affirme avec force un discours auctorial, et tisse une complicité grandissante avec son lectorat.

Le faux journal intime

Le choix générique adopté par Colette, durant les deux premières décennies de son écriture, est le roman en forme de journal intime, excepté les six recueils de contes homodiégétiques ou théâtraux, et *L'Ingénue libertine*[405], unique roman hétérodiégétique de cette période. Ce genre permet à l'esthétique colettienne de s'exprimer : la position de retrait du diariste, retiré en un espace clos d'où il exprime son point de vue unique et changeant, son émerveillement devant la nature, et son observation de l'homme, seront des constantes de l'œuvre.

Dans la dizaine de romans-journaux autodiégétiques publiés entre 1900 et 1920, narratrices et personnages confondus sont successivement

---

[403] Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 1378.

[404] Marie-Odile André, *op. cit*., p. 88.

[405] *L'Ingénue libertine* est née de la refonte de deux nouvelles, *Minne* et *Les Égarements de Minne,* par les « ateliers » de Willy. Le premier manuscrit de *Minne* n'existant plus, il est impossible de savoir s'il avait été d'abord rédigé à la première personne ou non. La romancière, dans une dédicace, indique que : « Le premier manuscrit de *Minne* n'existe plus. Ce n'était qu'une courte nouvelle, et − à mon humble avis, meilleure que le roman −. Elle ne comportait qu'une escapade de Minne, après quoi, l'adolescente rentrait au logis avant le jour et se couchait tranquillement. », in Notice de Paul d'Hollander, *L'Ingénue libertine,* Pl. I, p. 1419. Cette escapade nocturne n'est pas sans rappeler celle de Claudine, lors de l'examen au chef-lieu de canton.

Claudine, Annie, ou encore Renée. La narratrice de la série des *Claudine* revendique la forme diariste :

> Car c'est décidément un journal, ou presque, que je vais commencer…[406]

> Aujourd'hui, je recommence à tenir mon journal[407]

> Mon journal est sans avenir.[408]

Le sous-titre de *Claudine s'en va* (1903) s'intitule « Journal d'Annie », celui de *La Retraite Sentimentale* parue en 1907 est la « Suite du journal d'Annie ». Paul d'Hollander remarque que, pour ce roman qui clôt le cycle des *Claudine,* l'auteur semble s'abandonner à une inspiration que n'endigue nul plan ; il ajoute que le livre est divisé en « chapitres », mais que cette division ne répond à aucune nécessité interne, encore qu'elle autorise l'écrivain à se passer de toute transition[409]. Les romans suivants gardent les caractéristiques d'une construction par juxtaposition sans composition d'ensemble. Dans une lettre à Louis Barthou du 18 juillet 1913, Colette précise que l'ouvrage de *La Vagabonde* (1910) devait être au départ un roman par lettres[410], et Danièle Deltel[411] précise que le soliloque de Renée Néré reste contaminé par la forme du journal où il est né ; la troisième partie de cet ouvrage, rythmée tout d'abord par les lettres datées de Renée, puis par les villes de la tournée, adopte la construction du diariste. *Notes de tournée* (1909) et *L'Envers du music-hall* (1913) procèdent, comme le journal intime, par juxtaposition. Le sous-titre de l'édition originale de *L'Entrave* (1913) s'intitule : « Suite de la Vagabonde », et en épouse la facture. Enfin, la partie épistolaire de *Mitsou* (1919) témoigne du même assemblage, puisqu'au XXe siècle le journal intime est considéré comme l'avatar du roman par lettres né au XVIIe siècle[412], et tant à la mode au XVIIIe, siècle où la forme épistolaire connait son apogée. À cette époque, la lettre est un moyen de simuler ou de dissimuler tout autant que de se dire spontanément[413] ; les sous-entendus, les expressions à demi-mot, dont les

---

[406] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 11.
[407] Colette, *Claudine à Paris*, Pl. I, p. 221.
[408] Colette, *Claudine en ménage*, PL. I, p. 420.
[409] Notice de *La Retraite Sentimentale*, Pl. I, p. 1496.
[410] Préface de *La Vagabonde*, par Nicole Ferrier-Caverivière, Le Livre de poche, 1990.
[411] « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », in *Récits de vie*, *Revue des Sciences Humaines*, tome LXIII, n° 192, octobre-décembre 1983, p. 71.
[412] L'année décisive est bien sûr 1669, avec la parution des *Lettres portugaises*, mais, déjà *Astrée*, ou *Clélie*, sont des romans qui contiennent beaucoup de lettres, insérées dans le texte narratif.
[413] Jean Rousset, *Forme et Signification*, Corti, 1992, p. 80.

Claudine sont truffés, semblent s'inscrire dans une tradition établie de la lettre, du *Paysan Perverti* aux romans scabreux de Crébillon fils. Cette écriture allusive est sans nul doute la marque de Willy, Colette en exprimera le regret dans *Mes Apprentissages* :

> Et je m'en veux que par allusions, traits caricaturés mais ressemblants, fables plausibles, ces Claudine révèlent l'insouciance de nuire. Si je me trompe, tant mieux…Mais je ne me trompe pas. [414]

Colette mettra cependant du temps à se détacher du sous-entendu, du point de suspension allusif, et la réticence restera un trait essentiel dans son œuvre. Elle avouera, dans l'un de ses derniers livres mémoriels, son inclinaison à écrire des romans à clef pour y cacher les hommes de sa vie ; le personnage de Farou et de ses deux femmes rivales et amies n'est pas sans rappeler un épisode bien connu de la vie de Colette :

> Roman que l'on dit à clef, comme tu nous tentes ! Comme tu provoques notre plume non pas à nuire, mais à restituer la vérité qui maintient, au service d'un seul homme, deux femmes et leur supportable malheur ![415]

Les premiers romans de forme diariste cultivent le scandale et la provocation. La série des *Claudine* attise la curiosité du lecteur parisien, qui « reconnaît » au travers les personnages scabreux de la série, des figures du Tout-Paris : le personnage d' homosexuel, Marcel, s'inspire du secrétaire de Willy[416] ; le personnage de Rézy a pour modèle Mme Georgie Raoul-Duval[417]. Colette, à ses débuts − et la suite de l'œuvre ne démentira pas cette tendance − procède bien plus par imitation que par création, l'analogie étant l'un des ressorts essentiels de son écriture ; Julia Kristeva l'a remarqué, elle constate que depuis les *Claudine* et jusqu'à *Mes Apprentissages*, Willy reste une source autobiographique et inépuisable pour l'écriture de Colette. Puis Auguste Hériot lui fournit à son tour « la flatteuse, l'éclatante image de l'imbécile »[418], dans le personnage de Max auprès de Renée Néré, dans *La Vagabonde* ; la même critique ajoute que Léa, avec sa « perversité de combler un amant

---

[414] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1024.
[415] Colette, *L'Ėtoile Vesper,* PL. IV, p. 840.
[416] Voir la notice de Paul d'Hollander, in *Claudine à Paris,* Pl. I, p. 1299.
[417] Voir la notice de Paul d'Hollander, in *Claudine en ménage,* Pl. I, p. 1324.
[418] Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 293.

adolescent »[419] et Chéri annoncent Bertrand de Jouvenel qui sera décrit dans *Le Blé en herbe* ; Henri de Jouvenel et la grossesse qui devait donner le jour à Bel-Gazou sont en arrière-plan de *L'Entrave*, mais le baron ne fera les frais d'un règlement de comptes venimeux que dans Julie de Carneilhan. [420] Ses personnages prêtent donc à interprétation, et le lecteur a tendance à se prendre pour un limier, ainsi que le signale Stéphanie Michineau :

> *Claudine à l'école* est accueilli dans le village natal de Colette, Saint-Sauveur en Puisaye, comme un roman à clef. Il donna lieu à de nombreuses transpositions.[421]

Les *Claudine,* à l'instar du roman épistolaire du XVIIIe siècle, recèlent de nombreuses clés, ce sont de romans souvent au bord de la perfidie, dont le véritable auteur est masqué, puisque c'est Willy qui les signe. Le cycle des *Claudine* privilégie, par ailleurs, un certain exhibitionnisme mondain du couple, qui porte sa vie conjugale sur la place publique, ainsi que le signale Claude Pichois :

> Parce que leur différent était public, les lecteurs informés éprouvaient même avant le divorce le besoin de procéder à des vérifications[422.]

Le même Claude Pichois signale que le ménage est devenu « hollywoodien », et que lors de leur séparation, en 1906, la presse s'empare de l'événement. Les recherches critiques récentes, sur les rapports entre Colette et son lectorat, ont souligné que la lecture autobiographique des textes colettiens constitue une donnée essentielle de sa réception. Colette, lorsqu'elle revient sur ses débuts d'écrivain, ne le nie nullement, elle écrit que leur « couple suscitait la curiosité, seule, [elle] ne suscitait rien du tout. »[423]. Colette, cependant, n'est pas une exception dans le paysage littéraire féminin de la Belle Époque, puisque la première décennie du XXe siècle favorise les « Scandaleuses »[424], qui

---

[419] *Ibid*., p. 295.
[420] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.***,** p. 151.
[421] *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette***,** Éditions Publibook, 2008, p. 88
[422] Colette**,** Pl. I, p. CI, Préface de Claude Pichois.
[423] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1053.
[424] Selon Elizabeth Ladenson, Colette « avait, dans les premières décennies du XXe siècle, de la concurrence dans le domaine de la littérature dite féminine, ainsi que dans celui du scandale. Oser publier en tant que femme, c'était déjà s'exposer au ridicule, devenir nécessairement en quelque sorte une "femme publique" . Pourtant l'époque foisonne de femmes écrivains, et à succès. […] Tout comme celle qui les précèdent, les Germaine de Staël ou George Sand, les écrivaines du début du XXe siècle dont on a tendance à retenir les noms furent également celles qui choquèrent le plus les mœurs de l'époque, par leur comportement personnel et par leurs

affichent une grande liberté de mœurs. Par ailleurs, si Willy signe de son seul nom les *Claudine*, et qu'il feint de s'effacer derrière un manuscrit noué de la faveur rose, ce procédé ne fait qu'accroître l'importance de la narratrice, selon Jean Rousset, qui l'explique :

> Quand on diminue l'auteur, on fait grandir en proportion celui qui est censé prendre sa place : le personnage chargé de la narration. En littérature, il faut bien que quelqu'un soit responsable du texte ; le procédé, ici, loin de voiler cette responsabilité, va l'afficher.[425]

La dimension du personnage n'a pas échappé à la critique du temps ; Rachilde, dès 1900, souligne que Claudine est une « personne vivante et debout, terrible ». Colette, et dans *La Naissance du Jour* et dans *Mes Apprentissages*, se plaît à rapporter les paroles de Catulle Mendès, disant que Claudine est un type :

> C'est vous, n'est-ce pas, l'auteur des Claudine…Mais non, mais non, je ne vous pose pas de questions, n'exagérez pas votre embarras…Dans…je ne sais pas, moi…Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force certainement, oh ! certainement ! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit…Vous n'y échapperez pas, vous avez créé un type.[426]

La forme énonciative choisie participe à l'engouement du public pour la figure du personnage de Claudine, et, comme Jean Rousset l'a constaté, a contribué à l'importance médiatique et commerciale de la figure de Claudine. Or, le véritable auteur était un secret de polichinelle pour un certain lectorat averti, comme Jacques Dupont le signale :

> On peut donc penser qu'au moins dans les milieux littéraires parisiens le « secret » était connu par plus de gens que le seul Catulle Mendès et, que « l'anonymat » dont parle Colette était passablement entamé.[427.]

œuvres. », in « L'Insoutenable légèreté de Colette », *Le Magazine Littéraire*, sept. 2010, pp. 66-68.

[425] Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, José Corti, 1973, p. 103.

[426] Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 316, et *Mes Apprentissages*, tome III. p. 1013.

[427] Jacques Dupont, Notes et variantes de *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1759.

Ce jeu de cache-cache avec le public relève de la dialectique du masque : c'est pour mieux apparaître que la romancière se dissimule derrière Willy qui lui-même se dissimule derrière le rôle d'éditeur de lettres. Colette use du même subterfuge lors de ces débuts au *Matin* : ses premiers articles donnés aux « Contes des mille et un matins » sont signés d'un masque[428] ; le 27 janvier 1911, après cinq articles, elle lève le masque, auprès duquel on lit : « 'C'est moi' : Colette Willy ».… Mais tout le monde l'avait reconnue, affirment Gérard Bonal et Frédéric Maget, puisque le chapeau, accompagnant le premier article du deux décembre 1910 était suffisamment explicite : « Le conte que publie aujourd'hui *Le Matin* est signé d'un masque. Sous ce loup énigmatique se cache, par caprice, une femme de lettres qui compte parmi les meilleurs écrivains de ce temps et dont le talent si personnel, fait d'exquise sensibilité, d'observation aiguë, de fantaisie gamine, vient de s'affirmer une fois de plus dans un roman sentimental qui est le succès du jour. »[429] (le dit-roman sentimental étant *La Vagabonde*). *La Retraite sentimentale*, puis *La Vagabonde* bénéficient de l'aura créée par la narratrice des *Claudine.* Avec ces deux romans faux-journaux autodiégétiques, le lecteur se délecte, en filigrane, des démêlés conjugaux et de la séparation des deux époux terribles. Anne Poskin[430] estime que c'est l'attrait qu'exerce le personnage public de l'auteur et la lecture à clef, qui motivent la critique de J. Schlumberger, quand il écrit, à propos de *La Vagabonde* :

> Que reste-t-il d'un livre tel que *La Vagabonde* en dehors du plaisir qu'y prend tout galant homme […] pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature.[431]

Le milieu professionnel de la narratrice, illustré dans *Notes de tournées* et *L'Envers du Music-hall,* réfère explicitement au métier de mime exercé par Colette à la même époque. Le lecteur, placé en situation de voyeur et de limier, est piégé par l'espace d'ambiguïté d'une fausse confession s'appuyant sur des anecdotes réelles. Dès lors, il est permis de parler d'une manipulation du lecteur.

---

[428] Le 02 décembre 1910, début de la collaboration anonyme de Colette au *Matin*, avec un conte, *La Poison*, au bas duquel figure un masque en guise de signature ; un deuxième conte le 13 janvier 1911, cf la Préface de Claude Pichois, Pl. II, p. XXI.

[429] *Colette journaliste*, Seuil, 2010, p. 16. Gérard Bonal et Frédéric Maget estiment que journalisme et scandale font parfois bon ménage : ils rappellent que c'est à l'essai et sous couvert d'anonymat que fut embauchée Colette au *Matin*.

[430] Anne Poskin, « Colette et l'« Argus de la Presse », *Études Françaises*, vol. 36, n°3, 2000, p. 119.

[431] J. Schlumberger, *La Nouvelle Revue Française*, n° 27, 1911, p. 469-470.

Le voyeurisme s'inscrit en écho dans l'œuvre romanesque : Claudine est toujours à l'affût, elle épie les amours des institutrices et guette ses camarades. L'expression de l'espace, dans le premier roman, constitué de murets bas, de haies, de paliers, de portes entrebâillées, favorise la posture du voyeur. Michel Raimond[432] a remarqué que le voyeurisme crée des effets de profondeur de champ, soit que, dans leur dortoir, les gamines jettent un coup d'œil sur les chambres des garçons, soit que, d'un palier, et par l'entrebâillement d'une porte, l'une d'elles aperçoive, au fond d'une chambre, quelques attitudes équivoques.

La forme diariste des tout premiers romans peut être perçue comme une facilité de débutant. En effet, le journal n'obéit à aucune règle imposée, son auteur est libre d'y mettre ce qu'il veut, dans l'ordre qu'il désire, et même sans aucun ordre[433]. De plus, comme Willy collabore aux débuts de l'écrivain et qu'il se plaît à parodier le journal intime[434], on peut supposer une marque bouffonne, de sa part, dans l'imitation de cette forme. Cependant, les romans postérieurs aux *Claudine*, rassemblent des caractéristiques essentielles à l'écriture intimiste, telles que les a établies Valérie Raoul, dans son étude du journal fictif dans le roman français des XIXe et XXe siècle[435]. Les sentiments d'être seul et d'être un paria qui caractérisent Renée Néré, la « femme de lettres qui a mal tournée », dans *La Vagabonde* ou dans *L'Entrave*, sont déjà présents dans *La Retraite sentimentale,* et sont en germe dès le tout premier roman. Claudine, à Paris, mais d'abord à Montigny, est tout autant étrangère à la société parisienne qu'au public de l'école communale, et se place en position d'observateur-témoin. L'incapacité à communiquer avec son environnement semble le trait de maints narrateurs diaristes, chez qui « l'exil et l'exclusion […] ont les mêmes effets que l'emprisonnement : l'intimiste se tourne vers lui-même et se réfugie dans son monde intérieur »[436]. Béatrice Didier, qui représente le journal comme une « prison matricielle »[437], remarque également la fréquence des images reliées à l'emprisonnement dans les récits diaristes, et Valérie Raoul constate que l'environnement du diariste est la plupart du temps dominé par un sentiment d'enfermement, qui est dû, sinon à une incarcération

---

[432] « L'expression de l'espace dans l'œuvre de Colette », *Le Génie créateur*, éd. Société des Amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, Cahiers Colette n° 15, 1992, p. 69.

[433] Alain Girard, *Le Journal intime*, 1963, p. 3.

[434] La préface de *Claudine à l'école*, au cadre éditorial ambigu, renvoie à une tradition qui remonte à Rousseau ou à Laclos : les préfaces de *La Nouvelle Héloïse* ou des *Liaisons dangereuses*, tout en feignant camoufler le récit fictif, le souligne comme tel.

[435] Valérie Raoul**,** *Le Journal fictif dans le roman français*, P.U.F, 1999.

[436] *Ibid.*, p. 100.

[437] Béatrice Didier, *Le Journal intime*, P.U.F, 1976, p. 99.

véritable, à l'incapacité du narrateur à sortir de lui-même[438]. Les titres des romans-journaux de Colette sont évocateurs : qu'il s'agisse du vagabondage de Renée Néré, qui déplore « tourner en rond », dans *La Vagabonde,* ou des entraves de la même René qui illustrent bien cette image d'enfermement de la narratrice, dans *L'Entrave.* La position de rêveuse-éveillée qu'adopte la narratrice-diariste, appelant son enfance passée, révèle le sentiment d'exil à soi-même de l'intimiste. Avec une lucidité perfide, Colette, lorsqu'elle reviendra sur ses apprentissages, dans un livre du même nom, maquillera ce sentiment d'enfermement à soi-même, suggérant l'emprisonnement littéral, évoquant « la geôle et le bruit de la clef tournée dans la serrure », insistant sur la main de Willy « qui n'hésitait pas à tourner la clé dans la serrure. »

Une autre caractéristique liée à l'écriture intimiste et résidant dans l'entrelacement du passé, du présent et du futur, s'avère récurrente dans les romans diaristes de Colette ; ses romans-journaux s'apparentent à une recherche du temps perdu, et ne diffèrent pas en ce point de ceux étudiés par Valérie Raoul[439]. Claudine regrette d'entrée de jeu sa vieille école ; arrivée à Paris, elle prend la mesure de la perte de Montigny ; Renée Néré, de façon obsédante appelle l'enfant d'autrefois, fût-ce par la médiation d'une enfant inconnue, « cette fillette de douze ans dont la ressemblance avec moi me saisit. » Enfin, le roman-journal, de *Claudine à l'école* à *L'Entrave,* semble évoluer vers un intimisme croissant ; les *Claudine* obéissent au code fictionnel « proaïrétique » (Qu'est-ce qui est arrivé ?) tandis qu'à partir de la *Retraite Sentimentale*, l'accent est mis sur le code « herméneutique » (Qu'est-ce que ça veut dire ?). On peut en conclure que l'imitation de la forme diariste favorise l'expression d'invariants colettiens, qui résident essentiellement dans la construction par juxtaposition, dans la position de témoin en retrait de son époque, et dans la nostalgie du passé.

Le roman mémoriel

Après *Chéri* (1920), qui clôt définitivement la période diariste, et qui, selon Marie-Odile André[440], permet à Colette d'échapper à l'accusation de romantisme qui menace, depuis Maurras, l'ensemble de la littérature féminine, la phase d'émergence et de consécration de

---

[438] Valérie Raoul, *op. cit*., p. 99.

[439] Elle remarque que le premier roman-journal français, *Le Peintre de Salzbourg* de Charles Nodier, en 1803, est d'entrée de jeu marqué par l'antithèse entre jadis et maintenant, et que cette remarque s'applique au diariste André Gide, *op. cit*., p. 112-116.

[440] *Les Mécanismes de classification d'un écrivain, op. cit.,* p. 38.

l'écrivain est entamée. Les chroniques régulières données aux grands quotidiens consolident sa popularité grandissante :

> C'est avec une satisfaction affichée que *Le Figaro* annonçait le 28 avril 1924, en première page, qu'il compterait « désormais au nombre de ses rédacteurs réguliers, l'un de nos plus grands écrivains, l'une des gloires les plus certaines de la littérature contemporaine, Mme Colette […].»[441]

La consécration de l'écrivain est concomitante à un changement de posture énonciative. Désormais, la narratrice abandonne le masque des Claudine, Annie ou Renée, et l'auteur prend en charge le récit. Colette use de la force nominale acquise, et se place en personnage historique, dont le nom propre agit telle une force magnétique, comme l'a signalé Stéphanie Michineau[442], qui dit, à propos de *Gribiche*, que Colette confère à la nouvelle une force qui ne s'exercerait pas de la même manière si elle n'apparaissait pas sous son nom véritable. Le roman-mémoires, quand Colette est tout à la fois auteur, narratrice et personnage, émerge avec *La Maison de Claudine*, parue en 1922 ; des récits homodiégétiques, au passé ou au présent sont interrompus par le présent d'énonciation de la narratrice, qui commente ses souvenirs et met en scène sa propre famille, dont le patronyme apparaît à trois reprises. Colette cherchait depuis de nombreuses années à écrire le roman d'une enfance ; deux fragments manuscrits[443], datant de 1912, qui seraient à l'origine de *La Maison de Claudine*, présentent, l'un, une ébauche du conte « Où sont les enfants » et le second une variante du conte « La Petite » ; or, ils sont écrits sous une forme hétérodiégétique, et aucun présent d'énonciation n'y perturbe le récit premier. La modification essentielle entre ces ébauches de 1912 et le texte définitif de 1922 est sans conteste le changement de posture énonciative. La narratrice de *La Maison de Claudine* dit « je », perturbe son récit avec ses commentaires présents, et se met en scène dans son travail d'écriture :

> Le reste vaut-il que je le peigne, à l'aide de pauvres mots ? Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinait son propre poids, cramponnée au cours de sa chute, à quelques bras de pin.[444]

---

[441]Colette, *Aventures Quotidiennes,* Notice de Marie-Christine Bellosta, Pl. III, p. 1298.
[442] *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette, op. cit*., p. 182.
[443] Colette*, La Maison de Claudine,* Pl. II, p. 1085-1089.
[444] Colette, « Où sont les enfants ? », in *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 968.

La forme mémorielle, privilégiant le souvenir de la narratrice à partir d'un point fixe, le présent, permet à Colette d'écrire ce roman d'enfance, auquel elle s'essayait depuis plus d'une décennie. Dès le début de sa carrière, Colette emprunte à ses souvenirs, et *La Maison de Claudine* reprend maintes images ou thèmes de textes précédents[445] ; par ailleurs, un article de 1909 formule ce projet qui ne sera pas réalisé : « Le roman d'une enfance… Je voudrais l'écrire, et je crains, en l'essayant, d'échouer »[446].

Dans les ouvrages homodiégétiques postérieurs à 1922, l'auteur apparaît nominalement ou en référence explicite à son métier de journaliste et d'écrivain. Son patronyme apparaît fréquemment dans les récits courts, lors de scènes dialoguées :

> Ma chère Colette, je suis à vous, nous allons à pied jusqu'au bout de l'avenue ? [447]

> Chut ! Laissez Colette tranquille…Elle pense à un nouveau roman…[448]

Les romans se couvrent dès lors du masque de l'autobiographie, et adoptent la forme mémorielle. Ils s'attachent à relater des événements dont la narratrice fut le témoin. La *portée*[449], c'est-à-dire la distance temporelle séparant les événements racontés du moment d'écriture, est toujours importante : presque quarante ans pour *Le Pur et l'Impur,* écrit en 1931, qui relate, en neuf sections distinctes, des faits déroulés entre environ 1893 et 1915 ; si le récit s'attarde essentiellement sur des événements de 1910, la narratrice y évoque néanmoins ses premières années à Paris :

> Dans un temps de ma jeunesse, j'ai fréquenté longuement des homosexuels variés, grâce à l'un des secrétaires-nègres de M. Willy. Je remonte là à une époque où je vivais dans un état de relégation et de malheur dissimulés. Très provinciale encore […]. [450]

---

[445] Colette, *La Maison de Claudine,* Pl. II, Notice de Maurice Delcroix, p. 1610.
[446] *Ibid.*, p. 1609.
[447] Colette, « Fards » in *Le Voyage égoïste*, Pl. II p. 1146.
[448] Colette, « Sur l' "Éros" *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 737.
[449] Selon le terme de Gérard Genette, *Figures III, op. cit*., p. 89.
[450] Colette, *Le Pur et l'Impur*, Pl. III, p. 629.

Plus de quarante années séparent l'énoncé de l'énonciation pour *La Maison de Claudine,* ainsi que pour *Mes Apprentissages,* qui remémore en 1935 les premières années de mariage avec Willy, et presque cinquante années pour *Sido,* rédigé en 1929. Colette se refuse à une temporalité précise, c'est toujours à peu près : « Je n'avais pas de manteau en plein hiver 1894, ou 1895 »[451] ou encore : « Mon beau-père présida (en 1895 ? 94 ?) le bal annuel de Polytechnique »[452]. La datation fantaisiste des récits d'enfance ne prête guère à une retranscription réaliste ; l'excipit de *Sido* mentionne l'unique date du récit : « Là, je l'ai pourtant revue, un moment furtif du printemps 1928 » ; mais ce marqueur réaliste est tout aussitôt ruiné, puisque Sido est décédée seize ans auparavant. Autre date erronée, celle du mariage de Sido : « Quand il l'enleva, vers 1853, à sa famille […] »[453] : or, Claude Pichois[454] pense que la rencontre de Sido et de son premier mari se situe plutôt en 1856, et il affirme que le contrat de mariage est signé en 1857. Il est donc peu probable que Colette ait ignoré des dates décisives, et cette approximation confirme le parti pris de situer le passé dans un « à peu près » mal daté, ou aux marqueurs temporels faussés. Le récit de *Sido* s'apparente à un véritable patchwork temporel, mêlant indifféremment tous les âges de la narratrice.

Ce procédé de brouillage s'accentue dans les romans où Colette se met en scène comme « personnage dans un récit reposant sur des anecdotes fictives »[455] pour rappeler un épisode de sa vie passée. Dans les trois récits homodiégétiques de *Bella-Vista*, ou les deux de *Chambre d'hôtel*, Colette couvre son invention narrative du masque d'une autobiographie mémorielle ; Françoise Gomez-Thomé, a repéré le déplacement chronologique[456] dans *Gribiche,* elle estime que ces dates tronquées suffisent à nous inviter à prendre comme objet littéraire un récit que son réalisme ne doit pas faire confondre avec la confession[457]. Colette se met en scène, justifiant ainsi sa vie publique, ou revisitant ses premiers écrits. En 1928, elle explique sa nouvelle posture énonciative :

---

[451] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 997.
[452] *Ibid.* p. 1006.
[453] Colette, *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 971.
[454] *Colette*, Éditions de Fallois, 1999, p. 16.
[455] Selon Marie-Christine Bellosta, Notice de *Bella-Vista*, Pl. III, p. 1825.
[456] Colettevili dit qu'elle a trente deux ans, donc cela situerait la date de cet épisode en 1905 ; or à cette date Colette ne fait pas de music-hall et la pantomine évoquée fait référence à *La Chatte amoureuse*, jouée en 1912 au Ba-ta-clan.
[457] Colette, *Gribiche*, Le Livre de Poche, 1998, Présentation et notes de Françoise Gomez-Thomé, p. 8.

> Je m'y nommais Renée Néré, ou bien, prémonitoire, j'agençais une Léa. Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien. Ne fallait-il, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? [458]

L'imitation de la forme mémorielle, à partir de 1922, correspond au changement de réception de l'écrivain ; l'actrice scandaleuse laisse place à la femme de lettres reconnue et saluée par ses pairs. Dès lors, le message change : l'écriture n'est plus, comme dans le roman diariste, un aiguisoir servant à la construction de son identité, mais un outil de valorisation et d'affirmation de soi. Colette n'est plus la jeune femme qui s'interroge, telle Renée Néré, devant son miroir, mais un écrivain qui assène force vérités générales, conseils à ses lectrices, et qui commente son œuvre passée. D'avril à octobre 1924, paraissent dans *Le Matin* vingt-deux articles sous la rubrique « L'opinion d'une femme »; elle y commente l'actualité, dit son mot sur l'éducation des enfants, sur la conduite automobile, sur les expérimentations *in vivo*, ou sur les loisirs qui distraient les femmes de la bourgeoisie. Ces articles sont recueillis et publiés la même année en un recueil *Aventures quotidiennes* ; Henri de Régnier en fait l'éloge dans *Le Figaro* le 21 janvier 1925 en ces termes « […] tout ce qu'elle écrit exerce sur le lecteur une sorte de domination, car il s'en dégage, profonde, active, mouvante, à la fois subtile et forte, irrésistible et naïve, une étonnante vitalité. »[459] Cette domination, qu'Henri de Régnier attribue au style, semble pourtant devoir beaucoup à l'emploi de la première personne et à l'édiction de vérités générales bien senties. Le récit colettien s'entrecoupe de ruptures discursives qui réorientent l'énonciation vers le lecteur, et constituent l'expression d'une opinion ; le texte court « Accidents de printemps », qui raconte, au passé, les leçons de conduite de la narratrice, s'interrompt pour livrer, au présent, le jugement de l'auteur, qui s'exprime en témoin de son époque :

> L'automobiliste femelle, création récente, surprend l'homme, incertain encore. […] Les sages amazones, je les étudie, avant d'oser leur ressembler. [460]

Pour Francine Dugast, si Colette échappe aux enflures du didactisme, beaucoup de ses textes recèlent néanmoins les caractéristique

---

[458] Colette, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 286.
[459] Marie-Christine Bellosta, Notice des *Aventures Quotidiennes,* Pl. III, p. 1302.
[460] Colette, « Accidents de printemps », in *Aventures Quotidiennes,* Pl. III, p. 82.

de l'art de persuader : « Constamment assertif, nourri d'antithèses et de paradoxes, le texte s'épanouit en clausules particulièrement élaborées, dont on pourrait étudier systématiquement les rythmes, les sonorités, l'organisation syntaxique, les mots précieux. »[461] Les textes courts donnés pour les grands quotidiens, ont sans doute contribué à cette marche vers l'auctorialité ; Colette commente l'actualité en y intégrant sa doxa. Selon Christèle Couleau-Maixant[462], le discours auctorial concentre le réel, le résume, le reformule et en donne la clé, il tient lieu de sésame à ceux qui acceptent de se laisser guider. La contrainte du texte journalistique, qui demande concision et surtout qui exige de se tourner vers l'extérieur, impose une posture énonciative incompatible avec l'intériorisation diariste. Gérard Bonal et Frédéric Maget estiment que le journalisme[463] a joué un rôle dans l'évolution de l'écrivain : « C'est un écrivain en quête de reconnaissance qui était entré au *Matin*, lorsqu'elle le quitte, elle est devenue un auteur qui compte »[464]. Ils rapportent qu'André Billy, note, dans *La muse aux bésicles*, que la presse a permis à la romancière d'échapper à une forme, selon lui dangereuse, d'égotisme, et a provoqué une véritable métamorphose de l'œuvre. André Dupont tient également pour bénéfique le travail journalistique : Colette a élargi sa palette, et laissé de côté les transpositions autobiographico-sentimentales et les jeux narcissiques du roman à la première personne.

Avec la forme mémorielle et l'autorité acquise, Colette offre à son lecteur une nouvelle version de son œuvre passée. Elle y opère des rectifications[465], qui, à première lecture, poursuivent des desseins de légitimation de son passé, ou, plus bassement, de vengeance, ou encore de glorification personnelle. *Le Pur et l'Impur* (1932) évoque l'époque où, cheveux coupés et revêtue d'un smoking, elle « singeait le garçon », et dresse un portrait émouvant de Mathilde de Morny, justifiant ainsi les amours saphiques qui avaient jeté l'opprobre sur ses premiers romans. *Mes Apprentissages* (1936), sous-titré : « Ou ce que Claudine n'a pas dit », écrit avec le masque de l'objectivité historique, est avant tout un roman vindicatif et inique envers son premier mari, caricature inverse du Renaud de la série des *Claudine*. Subjectif et fictif, l'autorité du « je »

---

[461] Francine Dugast-Portes, « Cette forme décrétale de l'observation », *Europe, Colette*, nov-déc. 1981, p. 38.

[462] *Balzac et le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Honoré Champion, 2007, p. 814.

[463] Colette prend en charge la rubrique des « Contes des mille et un matins » en novembre 1918, elle occupe donc le poste de directrice littéraire au *Matin* ; elle encourage et conseille de jeunes talents.

[464] *Colette Journaliste, op. cit.,* 2010, p. 23.

[465] L'expression est de M. Gosselin, « Colette et l'écriture comme rectification », *Cahiers Colette n° 19*, 1997.

mémoriel, très éloigné de l'autobiographie, s'assure habilement le crédit du lecteur, alors qu'il offre une version qui contrecarre celle du précédant récit diariste. Le plus bel exemple de rectification réside dans la représentation antithétique du village natal : ridiculisé dans *Claudine à l'école*, il est magnifié à partir de *La Maison de Claudine*.

La posture mémorielle, en opérant un systématique renversement axiologique, autorise la reconstruction par l'imaginaire d'un *topos* enchanté. Le lecteur enthousiaste adhère à ce Saint-Sauveur merveilleux ; la critique de l'époque, sous la plume de Mireille Havet déclare : « Nous sommes pris par le cœur et par nos souvenirs qui ressemblent aux siens. »[466] Le lecteur, complice, adopte la même posture mémorielle que l'écrivain ; il revisite le passé, sous un angle neuf. Quelque vingt années après que le succès de la série des *Claudine* a été, au sens commercial et quantitatif, un des plus grands, sinon le plus grand, de toute la littérature française[467], *La Maison de Claudine* apporte à son auteur une nouvelle relation avec son lecteur, et contribue à la consécration de l'écrivain, puisque bon nombre des contes de ce recueil entrent dans les manuels scolaires comme de véritables morceaux d'anthologie. Une approche plus approfondie de ce phénomène de rectification montrera, plus loin, qu'il participe au principe créateur même de Colette, s'inscrivant dans un processus de victoire sur le temps et de métamorphose lyrique, mais que rectification n'est pas synonyme de vérité plus autobiographique.

Colette écrit pour un lecteur averti, connaisseur des textes antérieurs. De façon allusive, elle évoque en 1932, un conte écrit en 1914 :

> J'ai parlé, ailleurs, de cet écureuil du Brésil, couleur de bronze vert-noir, le panache et le ventre rouges, mais je fis de lui une esquisse prématurée, et j'ignorais l'essentiel, puisque je l'appelai « écureuille » et Ricotte. De plus malins que moi s'y fussent trompés…[468]

L'*introït* du *Képi* (1943) pose comme acquise la connaissance de l'œuvre passée ; il s'adresse à un lecteur initié et associé aux souvenirs littéraires, en rappelant implicitement le Masseau de *L'Entrave* (1913), ou son « autre ami quotidien » de *Mes Apprentissages* :

---

[466] Michel Delcroix, in Notice de *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1618.

[467] Selon Claude Pichois, Préface de Colette, Pl. I, p. LXVII, qui dresse une liste d'objets que Claudine aida à baptiser : outre le fameux col, une lotion, un parfum, un chapeau, une glace de Latinville, des cravates, des cigarettes, du papier photographique, jusqu'à des cure-dents, dont l'annonce dans *Comœdia*, est surmontée du portrait de Colette.

[468] Colette, « Écureuil », *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 663.

> Çà et là j'ai parlé, selon mes souvenirs, de Paul Masson, dit Lemice-Térieux. Ex-président du tribunal de Pondichéry, mystificateur de grand mérite, − et de grand péril, − il était attaché au Catalogue de la Bibliothèque Nationale. À cause de lui, à cause de la bibliothèque, je connus la femme de qui je vais raconter l'unique aventure amoureuse. [469]

Les premières pages de *Gribiche* sollicitent explicitement la connivence[470] d'un lecteur qui se doit de reconnaître l'univers de *L'Envers du music-hall*. Ces références à l'œuvre, posées dès l'incipit, placent le lecteur sous dépendance : il ne s'agit pas de lire incidemment un roman de Colette, mais de pénétrer dans le domaine de l'œuvre ; par ailleurs, la narratrice, par ce procédé allusionnel, semble reprendre une conversation, intermittente, d'un livre à l'autre, dans laquelle les références temporelles sont superflues. Colette tisse ainsi une toile de complicité qui capte le lecteur en le plaçant de plain-pied dans l'imaginaire d'un écrivain.

À quatre ans d'intervalle, *Le Pur et l'Impur* (1932) et *Mes Apprentissages* (1936), se présentent comme des récits de souvenirs, soutenus par une démarche réflexive et mémorielle, la narratrice feignant l'objectivité historienne. Cependant, il s'avère que le fil de ces deux récits est davantage thématique que chronologique, et que la construction en tableaux juxtaposés favorise bien mieux la réticence que la confession. Les thématiques développées, dans un savant jeu de rappels et de reprises sont, pour le *Pur et l'Impur*, la jalousie et la feinte, comme deux composantes essentielles des neuf sections indépendantes, illustrant le plaisir amoureux. Même procédé de sections juxtaposées pour *Mes Apprentissages*, dont le lien entre celles-ci semble bien être la perte de l'enfance, doublée d'un difficile passage à l'âge adulte, et de l'acclimatation d'une provinciale à la vie parisienne. Sans doute est-ce là l'« apprentissage » en question ; maints exégètes de Colette ont déploré qu'elle n'y fasse aucune confidence d'écrivain, mais ces révélations personnelles trahissent le drame intime, qui initia un talent particulier : c'est de ce double arrachement que naquit l'écrivain. Ces deux romans se font écho : l'incipit du second se réfère au premier, et dans un jeu de miroir, vante l'art de la feinte comme ultime subtilité. De superbes portraits des personnalités diverses et représentatives du tournant du

---

[469] Colette, *Le Képi,* Pl. IV, p. 317.

[470] Marie-Odile André, in « Les jeux d'écriture dans *Gribiche* », in *Ateliers,* éd. Société des Amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, *Cahiers Colette* n° 24, 2002, p. 147 : « Il [le texte] établit et accrédite […] une relation de confiance entre la narratrice et son lecteur, le texte s'écrivant pour ou avec le lecteur plutôt que contre lui. ».

siècle émaillent ces deux romans-mémoires ; finalement, Colette y a peint ce qui est digne de remémoration, c'est-à-dire que sa mémoire n'a retenu que l'essentiel d'une époque.

Ni Mémoires, ni journal, ou mi-Mémoires, mi-journal, ainsi se caractérisent les deux romans qui closent l'œuvre mémorielle : *L'Étoile Vesper* et *le Fanal Bleu* forment, à quatre années d'intervalle, un diptyque d'inspiration commune, selon la formule de Marie-Christine Berthu-Courtivron. Leur genre indéfini, entre journal, chronique, éléments mémoriels et l'entrecroisement de la remémoration, du présent, et de la réflexion sur l'avenir, semblent laisser croire à une composition hasardeuse, au fil de la plume ; cependant, un montage soigneux rompt toute linéarité du récit[471] et organise thématiquement le récit de vie en leitmotive et échos, savamment orchestrés[472]. Le sous-titre de l'édition originale de *L'Étoile Vesper*, s'intitule « Souvenirs », mais le récit se présente davantage comme une chronique quotidienne, où la narratrice se défend de donner ses mémoires et avertit qu'elle ne laissera pas à la postérité « une sorte de journal secret à la manière des Goncourt »[473]. *Le Fanal bleu* est encore plus explicite, il n'est « ni mémoire, ni journal »[474] :

> Je voulais que ce livre fût un journal. Mais je ne sais pas écrire un vrai journal, c'est à dire former grain à grain, jour après jour, un de ces chapelets auxquels la précision de l'écrivain, la considération qu'il a de soi et de son époque, suffisent à donner du prix, une couleur de joyau.[475]

Cette œuvre composite, fabriquée avec onze chapitres très irréguliers et sans liens entre eux, présente quatre têtes de section datées, comme dans un journal (Genève 1946 ; Beaujolais 1947 ; 28 janvier 1948 ; Grasse 1948), mais ce semblant de linéarité est tout aussitôt ruiné, puisque le début est en fait postérieur à l'ensemble du texte et a été écrit en même temps que la fin et que maintes sections sont chronologiquement interverties[476]. La linéarité cède à des retours en arrière incessants, évoquant un passé plus ou moins lointain : un chapitre consacré à Marguerite Moreno exhume des souvenirs vieux de plus de cinquante ans. La narration semble n'obéir à aucun code, et aspire à s'affranchir de toutes contraintes : un dialogue tant impromptu

---

[471] Voir la Notice du *Fanal Bleu*, de Marie-Françoise Berthu-Courtivron, Pl. IV, p. 1463.
[472] Selon Francine Dugast, Notice de *L'Étoile Vesper*, Pl. IV, p.1356.
[473] Pl. IV, p. 878.
[474] Pl. IV, p. 966.
[475] *Ibid*. p. 966.
[476] Françoise Berthu-Courtivron, Notice du *Fanal Bleu*, Pl. IV, p. 1462.

qu'inopportun, entre Jojo et sa mère, rapporté sur le genre théâtral, brise le soliloque de la narratrice. Finalement, ces deux ouvrages hybrides de la fin de vie résument assez bien l'esthétique homodiégétique de Colette : oscillant entre deux formes, diariste et mémorielle, entremêlant passé, présent et futur, savamment organisés thématiquement sous un désordre feint de composition, rassemblant et recousant entre eux des morceaux de bravoure épars.

Le déni d'exactitude chronologique, voire le truquage de la datation, la subjectivité manifeste de la narratrice, et le manque de souvenirs historiques, manquent pour classer les récits de Colette dans un quelconque genre mémoriel. En somme, le roman-mémoires adopte la même structure que le roman-journal ou que le recueil de contes: Colette juxtapose des fragments, liés entre eux par une unité thématique, semblables à de petits tableaux atemporels assemblés. Enfin, diariste ou mémorielle, la narratrice esquive avec habilité l'autoportrait ou l'autobiographie, elle s'attache à peindre les autres plus qu'elle-même.

Les romans hétérodiégétiques

C'est avec *Chéri*, que Colette, en 1920, surmonte l'énonciation homodiégétique et écrit un récit impersonnel et aoriste. Cependant, toute trace d'auteur n'est pas absente pour autant. Anne Poskin[477]a relevé huit exemples, pour ce roman, d'énoncé généralisant, qui lui permettent de mettre en évidence une instance auctoriale certaine. Ces occurrences sont aisément repérables, puisqu'elles sont édictées au présent, et interrompent un récit au passé. Selon Anne Poskin, l'auteur s'accorde dans ce roman les pleins pouvoirs en matière de focalisation ; l'instance narrative impose sa vision et possède la faculté d'accéder au mental des deux personnages principaux. *Le Blé en herbe* (1923) présente les mêmes caractéristiques en matière de focalisation et d'énoncé généralisant. L'incipit de ce roman présente une énonciation incertaine, décelable par la question rhétorique : « A-t-elle fini de grandir ? », par l'usage inopiné du présent et de l'interprétation directe : « Il compte seize ans et demi, puisque Vinca atteint ses quinze ans et demi », et surtout par l'utilisation répétée du pronom personnel « on », qui entraîne une rupture dans la trame romanesque et énonciative, rupture renforcée par la question de clôture :

---

[477] Anne Poskin, « *Chéri* ou le « je » surmonté », in *Mes Compagnons, mes frères*, éd. Société des Amis de Colette, Presses universitaires de Rennes, coll. *Cahiers Colette* n° 21, 1999, p. 154-163.

> On savait que sa jupe à carreaux bleus et verts, qui datait de trois ans et laissait voir ses genoux, appartenait à la crevette et au crabe. Et ces deux havenets sur l'épaule, et ce béret de laine hérissé et bleuâtre comme un chardon des dunes, constituaient-ils une panoplie de pêche, oui ou non ?[478]

C'est encore la voix *off* de l'auteur qui se fait entendre dans *La Fin de Chéri* (1926) *;* elle brise le récit au passé avec un commentaire auctorial au présent :

> L'heure de midi impose aux bêtes libres le repos et la retraite, aux oiseaux le silence sous les futaies, mais l'homme civilisé ne connaît plus les lois de l'astre.[479]

Sans aller jusqu'à parler d'une contamination de l'hétérodiégétique par l'homodiégétique[480], il est certain que l'énonciation colettienne ne peut faire abstraction d'une forte présence auctoriale. La production hétérodiégétique, qui couvre essentiellement les deux décennies de 1920 à 1940, se caractérise par l'adoption du point de vue d'un personnage, au détriment des autres, et par la profondeur de perspective de sa vision, car ce personnage privilégié livre ses pensées en direct. Dans certains cas extrêmes, le personnage principal féminin (Léa ou Julie de Carneilhan) prête à une interprétation identitaire avec l'auteur. Dans *Le Tendron*[481] (1942)*,* où Chavariat est narrateur intradiégétique, la narration du récit second est constamment interrompue par un incessant retour du narrateur à son narrataire (« Pardon », « Vous dites ? »)[482], attestant que le narrateur premier, nommée Colette, ne lâche pas les rennes.

---

[478] Colette, *Le Blé en herbe,* Pl. II, p. 1185.
[479] Colette*, La Fin de Chéri,* Pl. III, p. 194.
[480] Un seul cas, à notre connaissance, où un « je » perturbe la partie hétérodiégétique, est relevé dans *Mitsou,* Pl. II, p. 665 : « Quant au salon…Non, je ne dirai rien du salon. Je vous ai déjà fait assez de peine. ».
[481] Colette, *Le Tendron,* Pl. IV, p. 353-383.
[482] Gabriella Tegyey, *Analyse structurale du récit chez Colette*, Kossuth Lajos Tudomány-egyetem, Debrecen, 1988, p. 75.

I.2. Une Œuvre discursive

Le « je » colettien, multipliant à l'envi les hypostases de l'auteur au fil de l'œuvre, ne s'aventure guère dans l'exploration du moi (sauf peut-être dans *La Vagabonde*). Il ne s'épanche pas non plus en un flux de conscience et le style indirect libre est peu fréquent ; Colette privilégie le soliloque pour traduire les réflexions intérieures conscientes ; par ailleurs, elle se garde des outrances d'un lyrisme romantique débridé, se démarquant ainsi d'une certaine littérature féminine. Et ce « je » se trouve bien éloigné de l'autobiographie *stricto sens*. D'ailleurs les recherches récentes ont montré que l'œuvre s'inscrit plutôt dans un espace autofictionnel[483].

Ce « je » est pleinement orienté vers le lecteur, il s'adresse à lui de façon quasi-dialogique, forgeant explicitement un climat de complicité et d'intimité. Lire Colette, c'est écouter une voix qui parle, qui ne cesse de parler, ainsi que l'a perçu Le Clézio :

> La magie de Colette est autre chose. Il y a, à travers ces livres, la voix solitaire qui parle, qui ne cesse pas de parler. Elle s'étourdit, se dissimule sous les masques de la gaîté, de l'enfantillage même. Mais cette voix solitaire parle pour elle-même, empruntant des noms divers, Claudine, Léa, Julie de Carneilhan. Cette voix raconte sa vie, construit sa vie.[484]

Peut-on affirmer que cette voix parle non seulement pour elle, mais aussi pour son lecteur, et établit un dialogue d'un demi-siècle, favorisant une complicité croissante, et forgeant une popularité qui va aller grandissant ? Colette est un auteur populaire, devenue au fil du temps un mythe national. Son public l'appelle « Notre Colette » ; le pronom personnel de la première personne du pluriel marque la sympathie, et connote un sentiment d'inclusion réciproque ; cette implication du lectorat à son auteur semble faire écho aux nombreux « nous » ou « on »

---

[483] Voir Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, *op. cit*., conclusion, p. 337.
[484] J.-M.G. Le Clézio, « Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège », *op. cit*., p. 75.

qui jalonnent les écrits colettiens. Un lien très fort s'est établi entre l'auteur et son public, conséquence d'un échange dialogique d'une cinquantaine d'années. Le lecteur, fortement sollicité, interpellé, aguiché, taquiné, et même parfois tancé, n'a pas un rôle passif, il est appelé à participer, voire à collaborer. La présence de la voix de l'auteur dans le texte même donne l'impression de supprimer la distance instaurée par la littérature, c'est la conteuse qui parle ; la barrière du langage écrit est supprimée grâce au souffle d'oralité qui enveloppe le récit. Mis en situation d'immédiateté, le lecteur est placé aux côtés d'une narratrice qui entretient soit la plus petite distance temporelle entre histoire et narration, telle que Gérard Genette[485] l'a définie, soit qui le place à ses côtés, dans son travail d'écriture.

Le discours oral

Emile Benveniste[486] oppose le discours au récit, plus précisément, il distingue discours et histoire, c'est-à-dire plan embrayé et plan non embrayé. Dans le discours, le pronom « je » et les déictiques font références à la situation de communication, tandis que le récit semble se raconter tout seul, narrateur et traces de narration étant proscrits. Cependant, les récents travaux de la linguistique et de la pragmatique ont montré que toute production verbale relève du discours ; Gérard Genette réfute la thèse du récit sans narrateur et dit : « […] quand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur me parle. Et comme je ne suis encore ni sourd, ni muet, il m'arrive même de lui répondre. »[487] La production colettienne relève sans conteste du mode discursif, puisque la majeure partie de l'œuvre est écrite sous une forme homodiégétique, et que les nombreux déictiques renvoient à la situation d'énonciation, tant dans le faux-journal que dans la forme mémorielle ; par ailleurs, les occurrences auctoriales sont manifestes dans les romans hétérodiégétiques. Le discours, fortement marqué par une tonalité orale, recouvre l'œuvre ; il envahit le narré ; Colette parle en conteuse et s'adresse de façon manifeste à un public. Sylvain Bonmariage souligne que Colette avait, sur le ton rosse, le don de la conversation, toute de verve et d'esprit cocasse ; il dit qu'on l'écoutait et qu'elle aimait être écoutée.

Dans le roman-journal, le récit d'événements passés et leurs commentaires immédiats sont sans cesse entremêlés ; le narré est

---

[485] Gérard Genette*, Figures III*, Éd. du Seuil, col. « Poétique », 1972, p. 229.
[486] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 237-250.
[487] Gérard Genette, *Nouveaux Discours du récit,* Éd. du Seuil, col. « Poétique », 1983, p. 69.

contaminé par le discours de Claudine. Danièle Deltel[488] a démontré que la voix de Claudine la narratrice et celle de Claudine l'actrice se superposent, s'entrelacent et finissent par se confondre. La narratrice raconte plus qu'elle n'écrit, le code narratif du journal est abandonné au profit d'un discours oral :

> Il faut que je raconte.[489]

> Dame, écoutez donc[490]

Le roman de forme mémorielle, à partir de 1920, n'abandonne pas cette forme de discours, qui établit, au fil de l'œuvre, une longue causerie avec le lecteur. Les premiers mots du *Képi* confirment l'oralité du discours (« j'ai parlé », « je vais conter ») ; le commentaire continu de la narratrice de *Mes Apprentissages,* qui entrecoupe le récit passé de ses souvenirs, contient des traces d'oralité (« Et je ne crois pas que je me laisse entraîner à dire pourquoi. » ; « Je ne parle pas de la bohême que j'organisai moi-même »). Lorsque Colette s'adresse au lecteur, elle emploie fréquemment le verbe « dire », adoptant la tournure du ton de la conversation :

> C'est un merle qui ne se laissera pas prendre −− que dis-je ? une merlette, une merlette blanche ![491]

L'oralité réside, bien évidemment, dans l'abondance de dialogues, au style direct, qui constituent l'une des formes privilégiées du rythme du récit. Colette recourt au discours direct pour introduire une quinzaine de romans ; ces entrées in *média verba* affectent indifféremment les parties homodiégétiques et hétérodiégétiques ; elles mettent en relief et théâtralisent le personnage éponyme (Mime, Chéri, Sido, Florie). Donner ainsi la parole d'emblée au personnage établit un espace privilégié à l'oralité et atténue la barrière de l'écrit. Le discours direct libre, qui donne les pensées du personnage en direct, est également privilégié ; son discours intérieur est rapporté directement sans verbe introducteur, comme s'il pensait à haute voix :

---

[488] Danièle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit*., p. 56.
[489] Colette, *Claudine à l'école,* Pl. I, p. 123.
[490] *Ibid*., p. 188.
[491] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 877.

> Chéri referma derrière lui la grille du petit jardin et huma l'air nocturne : « Ah ! il fait bon… » Il se reprit aussitôt : « Non, il ne fait pas bon.[492]

L'écriture expressive renforce la spontanéité discursive ; *Claudine à l'école* est truffée d'interjections (Houche ! Zut ! Tiens ! Ah ! Eh là ! Bah ! Tant pis ! Là !), et d'onomatopées (Ouf ! Tralala ! Vlan ! Patatras), au point que, Danièle Deltel[493] l'a démontré, le récit donne l'impression d'être exclusivement oral. Certes, ce premier roman, affectant une tonalité enfantine et frondeuse, ne peut symboliser la totalité de la production, cependant, l'expressivité s'affiche comme une constante de l'œuvre. Elle s'exprime par une ponctuation forte, des images incisives, des phrases nominales, et une tonalité musicale toute en assonances et allitérations qui transforme l'écriture en musique ; un bref passage, extrait du dernier roman de Colette, illustre la virtuosité de son discours oral :

> Vite ! jetons-nous, sans bouger, jetons-nous dans ce que l'été nous consentit de moins âpre, d'inépuisé, vers ce qui mouille la bouche, teint la main et la robe, tient lieu de source et de rosée ; jetons-nous vers la récompense, imprévue et bien réelle que je reçus au centre du féroce été : la vendange sur les coteaux de Brouilly.[494]

Le lecteur est placé en position d'interlocuteur privilégié par l'emploi du « nous » et par l'injonction anaphorique ; les images fortes infléchissent le texte vers une série d'épiphanies visuelles, fascinantes.

L'oralité est un facteur qui permet, d'ordinaire, de classer les récits courts dans la classe générique du conte, grand employeur de procédés verbaux, au contraire de la nouvelle, qui la rejette.

---

[492] Colette, *La Fin de Chéri,* Pl. III, p. 173.
[493] Danièle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : Claudine à l'école de Colette », *op. cit*. p. 61.
[494] Colette, *Le Fanal bleu,* Pl. IV, p. 985.

Le narrataire

Le narrataire ne peut se confondre avec le lecteur réel, puisqu'il appartient à la narration ; c'est un être fictif qui représente l'instance à laquelle s'adresse le récit. Cependant, le narrataire peut correspondre à un lecteur supposé, au type de public qu'un auteur envisage de toucher. Dans l'œuvre discursive de Colette, le narrataire occupe une position privilégiée, il devient, au fil du temps le complice nécessaire d'une narratrice qui entretient avec lui une relation inclusive. Les études portant sur la réception ont montré comment Colette, au fil de son œuvre, a travaillé son image via ses écrits ; Marie-Odile André[495] constate la forte autorité exercée par la narratrice sur son texte et sur le lecteur, qui a pour effet d'enrôler ce dernier et de le placer sous sa dépendance. Cette captation du narrataire possède ses caractéristiques et ses finalités. À l'encontre du « Vous » balzacien, désireux d'établir un rapport de puissance envers son narrataire, Colette développe une stratégie de séduction autour de ses nombreuses interpellations directes. À l'instar de Renée Néré, qui combat son tract et sa vindicte en dansant pour le public parisien à l'affût, Colette opère le choix de charmer son narrataire :

> Il y a mieux à faire qu'à les humilier ; je veux, pour un instant seulement, les séduire ! Un peu d'effort encore : déjà les nuques, chargées de bijoux et de cheveux, me suivent d'un vague balancement obéissant…Voici que va s'éteindre, dans tous ces yeux, la vindicative lumière, voici que vont céder et sourire, ensemble, toutes ces bêtes charmées.[496]

Conquérir le public parisien en le charmant, en lui reflétant l'image provinciale qu'il souhaite contempler, de *Claudine à l'école* au *Fanal bleu,* Colette s'adresse, au travers son narrataire, à un type de lectorat ciblé. L'incipit du premier roman le met en scène, dès les premières lignes, passant tout naturellement du « Je » au « Vous » :

---

[495] Marie-Odile André, « Colette et son lecteur, une stratégie du déplacement », in *Figure de la lecture et du lecteur, Cahiers de Narratologie n° 11.*

[496] Colette, *La Vagabonde,* Pl. I, p. 1099.

> D'abord il n'y a pas de Thaise ; je sais bien qu'elle est censée traverser des prés au dessous du passage à niveau ; mais en aucune saison vous n'y trouveriez de quoi laver les pattes d'un moineau.[497]

Le narrataire de *Claudine à l'école*, invité à découvrir les *us* et coutumes de Montigny, est guidé par une narratrice avertie, qui se place à ses côtés, lui fournit de nombreuses explications sur les particularités de la vie villageoise, et l'invite à partager sa curiosité pour un certain régionalisme. Le narrataire, dans ce journal tronqué, n'est pas intradiégétique[498], comme dans un journal intime réel, mais extradiégétique[499], qui se confond avec le lecteur virtuel et auquel chaque lecteur peut s'identifier. Claudine dépeint une « campagne de citadins »[500], elle multiplie les évocations bucoliques, mais s'affirme le contraire d'une paysanne, cultivant et partageant ainsi une complicité avec le narrataire. Danièle Deltel[501], qui qualifie ce roman de « reportage pittoresque pour un destinataire étranger », estime que Colette écrit pour un public parisien auquel ce livre doit paraître exotique. Colette, après les *Claudine*, va s'attacher à ennoblir la vie provinciale, et à cultiver ses singularités pour construire une province en représentation antithétique de la capitale. Quelque vingt-neuf années après *Claudine à l'école*, mais avec un renversement exemplaire, c'est toujours à un narrataire parisien qu'elle s'adresse directement :

> C'est qu'à vous dire vrai, la cendre n'éveille en moi que de gourmands souvenirs. Gens de la ville, quand je vous parle de « cendre », vous entendez « escarbilles », ou bien ce résidu gris comme le fer, pesant comme lui, qu'on retire, à pleins seaux du calorifère, de la salamandre, de la grille à coke. Je vous plains. […] C'est que la cendre, fine mouture, était promise à la lessive. Où vous a-t-on élevés pour que vous ignoriez qu'une pelure de châtaigne, un brandon de chêne mal carbonisé, peuvent tacher toute une lessive ? J'oublie que vous êtes, lecteurs, jeunes et citadins, et que vous lessivez au savon…[502]

Le narrataire est identifié, il est citadin, il est jeune, et se trouve en situation de dépendance envers une narratrice âgée, héritière de la

---

[497] Colette, *Claudine à l'école,* Pl. I, p. 7.
[498] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., 1972, p. 266.
[499] *Ibid.* p. 266
[500] Thierry Maulnier, *Introduction à Colette,* La Palme, 1955, p. 17.
[501] Danièle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit*., p. 69.
[502] Colette, « Le Feu sous la cendre », in *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 719-720.

tradition et de la sagesse provinciales, qui, tout en le tançant légèrement, lui ouvre les portes d'un monde perdu. Ce passage, extrait du récit court « Le Feu sous la cendre », concentre les marques du narrataire : l'interpellation directe par un « vous » répété de façon insistante, l'utilisation du « on » qui marque l'inclusion, le questionnement qui ouvre le dialogue, deux présentatifs de vérité générale, et une désignation identitaire du narrataire.

Les moyens utilisés par la narratrice pour intégrer le narrataire dans le récit révèlent, qu'au-delà la simple interpellation, il s'agit d'une manœuvre visant à l'associer au récit. L'inclusion du narrataire par le narrateur se manifeste par l'usage abondant des impératifs à la première ou deuxième personne du pluriel, et le recours récurrent au pronom indéfini « on », deux procédés qui visent à insérer le narrataire dans la démarche scripturale. La diachronie du système énonciatif, dans les nombreux récits courts, illustre l'évolution du dialogisme avec le narrataire. Avec les premiers contes, excepté les théâtraux qui sont nombreux dans *Les Vrilles de la vigne* et dans les *Dialogues de bêtes,* la narratrice s'adresse d'entrée à un hypothétique destinataire :

> Ô toi qui me nommes danseuse, sache, aujourd'hui, que je n'ai pas appris à danser.[503]

Le même procédé est utilisé pour les trois contes à Missy, qui s'ouvrent par un impératif, destiné à une interlocutrice absente (« Laisse-moi » ; « Allume, dans l'âtre »…). Le personnage de « mon amie Valentine » semble servir de faire-valoir à la narration, pour permettre au système discursif de s'installer. Puis, ces subterfuges sont abandonnés au profit d'un « nous », ou d'un « on », qui alternent avec le « je » de la narratrice, et avec le « vous » du narrataire. La plupart des contes de *La Paix chez les bêtes, Autres bêtes, L'Envers du music-hall, Les Heures longues* et des *Aventures quotidiennes* obéissent à cet assemblage énonciatif :

> Croirait-on que j'évoque une poétesse, gravement éprise de son art ? […] Donnons donc à chacune selon ce que, terrestres, elles aimèrent : restaurons le tombeau de Marie Bashkirtseff et, pour Renée Vivien, laissons venir l'herbe, la viorne qui monte et cache le nom, la violette sauvage…[504]

---

[503] Colette, « Chanson de la danseuse », in *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 967.
[504] Colette, « Mausolées », in *Aventures Quotidiennes,* Pl. III, p. 138.

Dans la forme mémorielle, les adresses au narrataire rompent le fil narratif, inscrivant un discours second dans le discours premier ; l'interpellation, placée dans l'incipit, est reprise implicitement en fin de récit :

> Chaufferette ! Il faudra bientôt, pour me faire comprendre, décrire un accessoire qui n'existe presque plus. Permettez que j'ouvre un dictionnaire […].
>
> Un jeune lecteur, une jeune lectrice n'ont pas besoin d'en savoir davantage sur un écrivain caché […].[505]

L'adresse au narrataire, destinée à susciter sa bienveillance, ne se limite pas à l'incipit, mais se propage dans tout le récit. La rhétorique antique ne procédait pas autrement. Pour Cicéron, la *captatio benevolentiae* ne doit pas être envisagée seulement dans l'exorde du discours, ou comme une entrée en matière, mais elle doit se répandre d'un bout à l'autre du discours. Ce précepte cicéronien s'applique au texte de Colette : jalonnant le texte par un savant jeu de reprises, l'adresse vise à établir un dialogue *séduisant*, où les traces d'oralité bien présentes ne sont pas exemptes d'une certaine coquetterie envers le narrataire :

> Il est hors de doute que je sais voler en songe. Vous aussi. J'ajoute « en songe », parce que mes essais, comme les vôtres, n'ont pu franchir la cloison, par un bruit, par un soupir déchirée, qui sépare les deux mondes dont nous nommons « réel » un seul, arbitrairement. Volez-vous aussi bien que moi ? [506]

Par ailleurs, le climat d'intimité se resserre entre narratrice et narrataire lorsque le discours incline vers la confidence. L'inscription d'un discours second, redoublant le premier, se remarque dans un système typographique symptomatique et récurrent, véritable tic d'écriture. Les apartés au narrataire s'inscrivent dans deux typographies emblématiques : l'insertion entre parenthèses ou entre tirets. Ces énoncés, souvent brefs, marquent une attention discursive particulière, et adoptent une tonalité confidentielle. Le texte de *Claudine à l'école* est envahi de ruptures entre parenthèses qui surchargent le texte d'ajouts communicatifs destinés au narrataire :

---

[505] Colette, « La Chaufferette », in *Journal à rebours,* Pl. IV, p. 173-176.
[506] Colette, « Ailes », in *Aventures Quotidiennes,* Pl. III, p. 142.

> « Les rubans ? » demande Anaïs du bout des lèvres.
>
> (J'attendais ça.)
>
> « Blancs aussi.
>
> − Ma chère, une vraie mariée, alors ! Tu sais, il y en a beaucoup qui seraient noires, dans tout ce blanc-là, comme des puces sur un drap.
>
> − C'est vrai. Par bonheur, le blanc me va assez bien. »
>
> (Rage, chère enfant ! On sait qu'avec ta peau jaune tu es forcée de mettre des rubans rouges ou orange à ta robe blanche, pour ne pas avoir l'air d'un citron.)[507]

Ce sont les pensées secrètes, et souvent sournoises, que Claudine ne peut livrer aux autres personnages du récit, qui sont destinées au narrataire. Ce procédé instaure un mode de relation privilégié, crée un espace confidentiel entre narrateur et narrataire. La tonalité de l'intime s'instaure de façon directe, Claudine adopte la posture d'une actrice qui s'adresse à son public en aparté. Nombreuses dans *Claudine à Paris* et dans *Claudine en ménage*, les insertions entre parenthèses tendent à s'estomper dans les autres romans diaristes, mais se présentent manifestement comme une explication destinée au narrataire :

> Je lis ou je joue avec le feu (car il fait froid maintenant), […]. [508]

L'insertion entre tirets, qui, dès *La Retraite Sentimentale,* entre en concurrence avec les parenthèses, s'instaure en force dans le roman mémoriel. Les énoncés entre tirets apportent un commentaire, une explication ou une modulation, en direction du narrataire. Ils peuvent traduire l'émotion de la narratrice, et sont nombreux lorsque la narratrice dresse le portrait de son père, témoins du remords de celle qui était « tournée[s] vers Sido ». Ils signalent aussi les rares confidences personnelles de la narratrice :

> C'est lui, à n'en pas douter, c'est lui qui me domine quand la musique, un spectacle de danse ─ et non les mots, jamais les mots ! ─ mouillent mes yeux. [509]

---

[507] Colette, *Claudine à l'école,* Pl. I, p. 175.
[508] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 874.
[509] Colette, « Le Capitaine »*, Sido,* Pl. III, p. 517.

Les insertions entre tirets peuvent aussi trahir la savante modulation apportée aux propos perfides dans *Mes Apprentissages ;* l'entrée, différée, du personnage principal, Willy, est atténuée par quatre commentaires entre tirets pour quelques lignes. Ils témoignent de la prudence de l'insinuation et s'inscrivent dans une savante tactique de manipulation. Ils peuvent emprunter à de belles images, pour capter la bienveillance du narrataire :

> Il aimait la saveur aiguë de la saisie, et abandonnait aux mains des huissiers ─ comme un mouton bien lainé traverse, au prix de quelques flocons, les clôtures d'épines ─ des gilets de flanelle usagés, un vieux pantalon […].[510]

Ils peuvent aussi appuyer avec force les propos de la narratrice et avoir une fonction d'attestation, dont le but est de convaincre le narrataire :

> Son mot le plus fréquent ─ et j'en sais quelque chose ─ c'était : « Vite, mon petit, vite, il n'y a plus un sou dans la maison ! »[511]

Que les apartés remplissent une fonction explicative, inclusive, confidentielle, ou manipulatrice, ils renforcent le système discursif et dialogique. En créant une charge affective et communicative, le particularisme de la rupture du fil narratif tend à resserrer le lien entre narrateur et narrataire. Ce principe d'inclusion a une importance manifeste dans le phénomène de captation du lecteur, lequel passe ainsi du statut d'interpelé à celui d'allié complice de la narratrice.

Discours au présent

Toute l'œuvre homodiégétique, sans exception, recourt au présent, et l'utilise dans ses différentes fonctions : présent d'énonciation, présent historique, et présent gnomique. L'emploi généralisé du présent, temps du discours s'il en est, n'est pas sans incidences sur la réception directe du narrataire. Dans le roman diariste, ce dernier est placé en situation d'immédiateté, il est contemporain de l'action. Le présent est généralisé, dans le faux-journal, puisque les traces d'énonciation sont imbriquées

---

[510] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 992.
[511] *Ibid*. p. 992.

dans l'histoire au présent de narration ; l'emploi de ce temps verbal donne au récit un caractère d'instantanéité, le rend vivant, et lui confère, sans conteste, un effet de réel. C'est ce que le lecteur retient de *Claudine à l'école,* une sorte de reportage immédiat, à forte valeur mimétique.

L'incidence de ce choix grammatical sur le narrataire n'est pas anodine, car il vise à accréditer le récit en lui donnant un aspect de véracité. Cette fonction d'attestation, qui réside dans les présents d'énonciation, se trouve renforcée par les affirmations déclaratives dans *Claudine à l'école* (« C'est vrai » ; « Je vous assure » ; « Parole d'honneur »). Si le lecteur est amusé à la lecture de cette école hautement fantaisiste, et qu'il y prend du plaisir, c'est parce qu'il adhère au discours et au dessein de la narratrice. Le présent d'énonciation, dans le roman de forme mémorielle, tout en maintenant le socle du discours, a pour rôle d'accréditer la fiction, de la teinter de véracité, en s'appuyant sur les affirmations présentes de la narratrice :

> Amèrement ─ maintenant, j'en suis sûre. Il faut du temps à l'absent pour prendre sa vraie forme en nous. Il meurt ─ il mûrit, il se fixe. « C'est donc toi ? Enfin…Je ne t'avais pas compris. » Il n'est jamais trop tard, puisque j'ai pénétré ce que ma jeunesse me cachait autrefois […].[512]

Le présent gnomique est abondamment utilisé pour jouer d'un effet de contraste, dans *Mes Apprentissages*, et pour trancher avec les insertions fortement modalisées de l'histoire. Les vérités générales étayent alors les propos calomnieux de la narratrice, et servent à justifier sa démarche :

> Notre jeunesse a souvent les amitiés qu'elle mérite.[513]

Il est établi que le mémorialiste écrit à partir d'un point fixe, et qu'il revisite le passé à la lueur du présent. La posture colettienne privilégie le présent d'écriture, elle revient sans cesse à ce point fixe, qui forme le véritable ancrage du récit. L'émotion de la narratrice de *Sido* éveille l'enthousiasme du lecteur grâce à un jalonnement de commentaires au présent. Que serait ce récit sans la présence du moment de l'énonciation, sinon un recueil suranné de souvenirs épars ? Le présent d'écriture apporte la dynamique nécessaire, sert de faire-valoir à la prose poétique et il étaye et relie les divers passages d'une narration décousue. Le choix

---

[512] Colette, « Le Capitaine », *Sido,* Pl. III, p. 524.
[513] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1054.

esthétique de privilégier le présent d'énonciation est renforcé par la posture d'une narratrice qui met en scène son travail d'écrivain ; ce procédé est surtout manifeste quand Colette s'utilise comme personnage dans une histoire fictive[514] : ainsi lorsqu'elle commente les « blancs » de son existence, elle les relie à une démarche romanesque :

> Je ne finirai pas ma tâche d'écrivain sans essayer, comme je veux le faire ici, de les tirer d'une ombre où les relégua l'impudique devoir de parler d'amour en mon nom personnel. [515]

La narratrice, quelques lignes plus loin, fait allusion au demi-kilo de papier bleu pervenche nécessaire à sa tâche d'écrivain, poursuivant ainsi son dessein. L'incipit de *Chambre d'hôtel* met en avant sa stratégie de romancière, indiquant quels personnages serviront ou non son propos, qui est de se méfier des gens insignifiants :

> Il n'est nullement indispensable, à l'intelligence de ce récit, que je m'étende longuement sur Melle d'Orgeville. [516]

Gribiche, regroupé dans le corpus de *Bella-Vista,* relève du même procédé que le recueil éponyme ; il s'agit d'un récit fictif dans lequel Colette est un personnage ; la narratrice expose son devoir de changer les noms des protagonistes, de dissimuler, insistant ainsi sur l'acte énonciatif. Un tic d'écriture manifeste l'importance significative de la modulation énonciative, ce sont les nombreux « si j'ose écrire », qui font écho aux « si j'ose dire », tout autant marqueurs de l'énonciation.

La narratrice raconte son histoire fictive au passé, en l'encadrant d'un discours de réalité, au présent, qui vise, sinon à faire accréditer les événements narrés, du moins à établir un flottement entre réel et imaginaire. Le présent d'énonciation vise à atténuer, voire gommer la subjectivité supposée de la forme homodiégétique.

---

[514] Voir la notice de Marie-Christine Bellosta, Pl. III, p. 1825, qui dit que Colette s'est utilisée elle-même comme personnage dans des récits reposant sur des anecdotes fictives − processus créatif qui avait déjà produit une belle réussite avec *La Naissance du jour*.

[515] Colette, *Bella-Vista,* Pl. III, p. 1097.

[516] Colette, *Chambre d'hôtel,* Pl. IV, p. 4.

I.3. Tensions et Porosités

Journal intime factice ou mémoires tronqués éveillent l'incrédulité, quelque chose sonne faux. L'ambiguïté, dégagée par l'imitation d'un genre, redouble l'attention du lecteur à traquer toute trace de non-conformité. Par ailleurs, l'écart creusé par une forme et son non-respect, autorise une signification sous-jacente à s'exprimer. Les romans homodiégétiques s'efforcent d'adopter la forme du journal intime ou des Mémoires, mais, l'assimilation générique ne peut être totale. Ce phénomène d'imitation, qualifié de *mimésis formelle* par Michel Glowiński, n'est pas sans entraîner des tensions, aisément décelables dans le texte. Un roman, qui prend pour modèle à imiter la structure du journal intime, fictionnalise cette structure, et en conséquence fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestait son modèle dans son domaine d'origine[517]. Pour qu'il y ait *mimésis formelle*, toujours selon le critique, il faut une collision violente de règles hétérogènes, il faut qu'un ensemble d'analogies suggèrent l'identité générique, et en même temps témoignent de l'impossibilité à atteindre cette identité. L'écart inévitable, de l'impossibilité à calquer exactement le genre adopté, favorise un flottement entre niveaux narratifs, entre énonciation et énoncé, et entre narrateur et narrataire ; ces écarts engendrent une fêlure, et dévoilent une signification sous-tendue, mais néanmoins essentielle. L'œuvre de Colette, dans sa globalité, relève de ce principe de mimésis formelle, qui génère un brouillage entre fiction et réalité et de ce fait, favorise l'adhésion du lecteur à la subjectivité du narrateur.

Tensions

Si l'œuvre débute avec l'imitation du genre diariste, ce n'est pas sans une certaine hésitation ; Claudine dit que « c'est décidément un journal, ou presque » ; la modulation émise explicitement par ce « presque » marque, dès les premières pages, un embarras quant au genre adopté. L'acte narratif du diariste est ignoré au profit de l'histoire narrée ; Claudine ne se montre jamais en train de rédiger son journal, et les datations marquent davantage la progression d'une histoire que la chronologie nécessaire au journal intime. Plutôt qu'une narration intercalée, c'est-à-dire entre les moments de l'action, qui est, selon

[517] Michel Glowiński, « Sur le roman à la première personne », in *Esthétique et Poétique*, Textes réunis et présentés par Gérard Genette, Éd. du Seuil, 1992, p. 235.

Gérard Genette[518], le temps de la narration diariste, la datation dans les *Claudine* fonctionne davantage comme une tête de section servant à coordonner différentes séquences. Selon Danièle Deltel, ce procédé révèle que Colette compose par thèmes, qu'elle juxtapose des scènes de genres ─ épisodes inévitables dans la vie de Claudine à l'école ─ plus qu'elle ne suit la progression d'une intrigue[519]. Danièle Deltel, qui lit la série des *Claudine* comme une autobiographie masquée, relève que certains passages, trahissent la distance séparant la narratrice de ses souvenirs, rompent le code du journal. Ainsi, le fait que Claudine affirme que les exercices de mathématiques l'ont « rendue réfractaire à l'arithmétique pour toute sa vie » met en péril la trame diariste :

> Colette adulte retrace ses propres souvenirs, et elle oublie un instant de se conformer aux règles qu'impose la fiction qu'elle a créée ; elle oublie qu'elle a délégué sa fonction de narration à Claudine et parle ici en son propre nom.[520]

Les romans homodiégétiques postérieurs à la série des *Claudine*, construits comme des journaux de bord (*La Retraite sentimentale, La Vagabonde, L'Entrave*) ne respectent pas davantagela narration intercalée du journal intime. Les éventuels marqueurs temporels semblent plus souligner une transition spatiale entre les deux principales scènes de *La Vagabonde*, qui alternent entre le café-concert de l'Empyrée-Clichy et le rez-de-chaussée du quartier des Ternes, qu'une chronologie établie. L'absence systématique de datation dans les lettres insérées, dans *La Retraite sentimentale* ou dans *Mitsou*, constitue un déni du code épistolaire. De plus, l'emploi généralisé du présent favorise les contrepoints les plus subtils et agaçants de ce que Gérard Genette appelle la plus petite distance temporelle[521]. Il est malaisé de définir qui parle, de la narratrice ou du personnage, puisque présent d'énonciation et présent historique s'entremêlent en une narration simultanée. Claudine utilise le présent comme temps de l'énonciation, et, par ailleurs, utilise aussi le présent pour conter l'histoire des événements, au détriment du passé composé, qui semblerait adapté au code diariste. Les prolepses, et la présence avérée d'un narrataire rompent le code diariste, ainsi que les nombreuses scènes de dialogues en discours direct, qui, de toute évidence, appartiennent plus à un mode fictionnel que diariste.

---

[518] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 229.
[519] Danièle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit*., p. 49.
[520] *Ibid.*, p. 51.
[521] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 230.

Les mémoires sont un genre souvent à la frontière entre l'Histoire et le récit autobiographique ; l'auteur met l'accent sur le contexte historique de sa vie, se pose en témoin et acteur d'événements vécus. Chez Colette, le goût de la réminiscence ne mène certes pas à l'autobiographie, et encore moins à une fresque historique. Le postulat de la mémoire semble tronqué, dans *Mes Apprentissages*, par la présence des guillemets, qui posent dès l'*incipit* un doute sur les « souvenirs » de la narratrice, et agit comme le « presque » journal de Claudine :

> Si leur présence manque à ces « souvenirs », c'est que […].[522]

La posture mémorielle permet à Colette d'asseoir sa notoriété, elle se pose en personnage historique qui, plutôt que de relater les événements, s'attache à se remémorer les célébrités qu'elle a côtoyées. Colette a superbement peint la Belle Époque, et dressé de magnifiques portraits de ses contemporains ; les descriptions de Jean de Tinan, ou de Caroline Otero, ou encore de Polaire, constituent, dans *Mes Apprentissages*, un témoignage original et subtil, et le but premier, dans ce roman est bien de portraiturer Willy plutôt que de dévoiler la genèse de son travail d'écrivain. Dans *Trait pour trait*, dix-sept portraits de célèbres contemporains de Colette, poètes, musiciens et peintres, constituent une admirable analyse de l'artiste. Cependant, l'auteur s'attache plus à méditer sur ces personnalités au destin exceptionnel, qu'à transcrire une vérité historique ; la finalité de ces études réside dans l'intérêt fervent que Colette porte au visage humain ; aux discussions des politiques, elle préfère, telle une pythonisse, jouer au déchiffrement physionomique :

> Le visage humain fut toujours mon grand paysage. L'un pâlissait en s'animant, à cause des battements d'un cœur que l'on ne savait pas encore menacé. Le teint clair d'André Maginot rougissait. Mais rien n'altérait l'épiderme martiniquais d'Henry Lémery.[523.]

C'est encore le portrait, fantasmagorique, de sa mère qui se dessine sous la prose poétique de *Sido,* et non le contexte historique d'une provinciale de la fin du XIXe siècle. La mise à distance qu'autorise la forme mémorielle facilite l'accès à des sujets sensibles, tels que l'avortement ou l'inceste, sur lesquels reposent les nouvelles recueillies

---

[522] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 983.
[523] Colette, « André Maginot », *Trait pour trait*, Pl. IV, p. 932.

dans *Bella-Vista*. L'imitation du genre permet à Colette de procéder par thèmes, qui interrogent la nature humaine, et de s'affranchir d'une chronologie respectueuse de la vérité. Le dialogue des personnages, transcrit au discours direct, est l'un des marqueurs qui trahit le mieux l'aspect inventif ; comment prétendre, après tant d'années, reconstituer les paroles des personnages ? De plus, parce qu'il fait dialoguer les personnages de son passé avec lui-même, à des étapes révolues, le Je-narrateur fixe s'apparente de très près à la fiction narrative fictionnelle[524].

Porosités

Porosité entre passé et présent.

La rédaction simultanée du faux-journal abolit la distance entre l'espace extradiégétique du présent du diariste et intradiégétique du passé du narré. C'est un reportage en direct, dont l'immédiateté est renforcée par la forte expressivité de la tonalité orale, et l'emploi du présent généralisé.

La rétrospection, qui est l'un des traits du mémorialiste, existe bel et bien, puisque la distance temporelle entre l'histoire et l'instance narrative est importante (quelque trente années pour *Gribiche*, quarante années pour *Mes Apprentissages*, une cinquantaine pour *Sido*). Cependant, cet éloignement dans le temps n'entraîne aucun affaiblissement de l'illusion mimétique ; comme l'a constaté Gérard Genette pour *La Recherche du temps perdu* : « extrême médiation, et en même temps comble de l'immédiateté »[525]. Le présent d'énonciation pèse de tout son poids pour activer la réminiscence, et pour effacer la distance temporelle, au moyen de formules favorisant l'épiphanie, telles que : « Tout est encore sous mes yeux […] tout est encore sous mes mains »[526], ou en privilégiant l'acuité sensorielle de la narratrice :

[524] Käte Hamburger, *Logique des Genres littéraires*, Seuil, 1986 pour la version française, p. 285.
[525] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.,* p. 189.
[526] Colette, « Ma mère et les bêtes », *La Maison de Claudine,* Pl. II, p. 1002.

> Aussitôt, je ressentis le léger vertige, plutôt agréable, qui accompagne les rêves de chute ou de vol…Car je serrais dans ma main l'espagnolette singulière, la petite sirène de fonte moulée dont ma paume, après bien des années n'avait pas oublié la forme.
>
> […] La rupture avec le présent, le retour en arrière et, brusquement, l'apparition d'un pan de passé frais, inédit, qu'ils me soient donnés par le hasard ou par la patience, s'accompagnent d'un heurt auquel rien ne se compare, et duquel je ne saurais donner une définition sensée. Haletant d'asthme parmi la nue bleuâtre des fumigations et le vol des pages une à une détachée, Marcel Proust pourchassait un temps révolu.[527]

La navette entre le passé du récit et le présent d'énonciation semble abolir la distance temporelle, dans les romans de forme mémorielle, et favoriser l'adhésion du lecteur à un espace atemporel.

Porosité entre réel et fictif

La porosité entre l'espace extradiégétique réel et l'espace intradiégétique fictif tend à effacer l'écart entre réalité et fiction. Le présent d'énonciation, qui interfère dans l'histoire contée au passé, s'apparente, dans les romans-mémoriels fictifs, à une lutte pour les authentifier. Les récits qui composent *Bella-Vista* et *Chambre d'hôtel* mettent l'accent sur l'acte d'écriture, avec une forte modulation (les nombreux « si j'ose écrire ») pour accréditer de événements de pure invention. Néanmoins, le présent d'énonciation joue subtilement entre les notions de vrai et de faux, et, en tendant à les équilibrer, amène le lecteur dans un espace où ces notions n'ont plus d'importance, autrement dit, dans le monde de l'écrivain. Marie-Odile André a montré que, lorsque les coupures des manuels scolaires supprimaient le présent d'énonciation de la narratrice adulte, les textes gagnaient en réalisme et en vérité autobiographique[528]. Ce n'est donc pas à une lecture réaliste et autobiographique que la porosité des instances entraîne, mais plutôt à la frontière où se mêlent le réel et le fictif.

Porosité narrateur-narrataire

Le mode de discursivité orale et l'inclusion du narrataire abolissent la distance établie par la littérature et favorisent l'immersion du lecteur

---

[527] Colette, *La Lune de pluie,* Pl. IV, p. 63-66.
[528] Marie-Odile André, *Les Mécanismes de Classification d'un Ecrivain. Le cas de Colette, op. cit.*, p. 342.

dans le monde de l'écrivain. La porosité entre ses deux instances tient également à la position de recul que l'écrivain adopte pour lui-même dans le récit : il est spectateur de ses propres aventures ; qu'il s'en amuse (les *Claudine*) ou qu'il les déplore (*Mes Apprentissages*), il se rapproche de son lecteur en opérant cette mise à distance avec son récit, et il le fait entrer habilement dans sa subjectivité.

La mise en rapport du système énonciatif avec le genre imité permet de mettre quelques caractéristiques significatives en relief. L'oralité et le discours didactique sont des critères qui appartiennent au conte, plutôt qu'à la nouvelle ; cependant, l'héritage littéraire de la fin XIXe siècle ouvre d'autres perspectives. Louis Forestier dit que Maupassant est un merveilleux diseur, et Julien Gracq montre ce que la narration des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly doit au style oral : « Plutôt que de le lire, je dirai qu'il s'agit surtout, au sens très concret du terme, de savoir l'écouter. »[529] Comme ces deux illustres prédécesseurs, Colette, en société, était aussi une brillante causeuse et possédait l'art de savoir mettre en scène une parole conteuse ; ce sont aussi des écrivains qui s'accomplissent dans la forme brève. Le choix générique imité, celui du journal ou celui des Mémoires, favorise une posture privilégiée : celle de témoin de son époque, en position de retrait dans un monde clos, avec un point de vue subjectif et changeant ; la forme intimiste favorise une écriture du moi tout en lacunes et en ambivalences. Le discours auctorial concentre, reformule et donne la clé de la doxa de l'auteur. L'écriture romanesque privilégie une écriture qui procède par une juxtaposition thèmes, le « paysage » humain étant l'un des favoris. En perpétuelle réécriture, les œuvres semblent se marcotter[530], avec un perpétuel questionnement du réel, et une perpétuelle métamorphose.

---

[529] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997, p. 131, a extrait cette citation d'un essai de Julien Gracq, publié dans *Préférences* (José Corti, 1961) et intitulé « Ricochets de conversation ».

[530] La métaphore végétale est de Marie-Christine Bellosta, Notice de *Bella-Vista,* Pl. III, p. 1824.

Chapitre II :

LA SÉDUCTION

La séduction du lecteur s'emploie à amener ce dernier hors des sentiers battus de la littérature. La séduction est donc à prendre dans son sens premier : *seducere*, c'est-à-dire, « emmener à part, à l'écart. »[531] Séduction qui n'est pas uniquement imputée à une technique littéraire précise, mais qui réside plutôt dans une particularité d'accent, spécifique à Colette, qui se détache du paysage littéraire de la Belle Époque. Au tournant du siècle, Bernard Lazare déplore que les romanciers ne sachent pas s'affranchir des recettes habituelles : « Il faudrait moins d'adresse et plus de personnalité. »[532] Or, en franc-tireuse de la littérature, Colette impose un style personnel, libre de toutes conventions littéraires. Elle entraîne son lecteur dans un monde où elle « embelli[t] tout ce qu'[elle] aime »[533]. Sans doute l'étiquette de romancière inclassable, qui lui est souvent attribuée, tient-elle à ce que Colette écrit peu de romans canoniques, et qu'il est peu aisé d'appliquer son œuvre les méthodes critiques affectées à la prose de cette première moitié du XXe siècle. Par ailleurs, si elle s'impose par le génie de son style, elle ne se range pas parmi les poètes de son époque. L'aspect protéiforme de son œuvre décourage les tentatives de classement, alors qu'elle est couramment rangée sous l'étiquette de romancière.

Difficile de ne pas faire une critique à la Sainte-Beuve, avec une artiste qui mêle constamment sa vie et son œuvre et qui suscite autant de biographies[534]. Le refus d'aborder l'œuvre à la première personne sous un angle autobiographique conduit à nous intéresser aux aspects énonciatifs selon la logique des genres de Käte Hamburger et aux problématiques de la voix lyrique, soulevées par Dominique Rabaté. Tout lecteur de Colette est sensible à une certaine tension énonciative, voire une indiscernable fêlure, comme si la voix se dédoublait. Quelle est la vraie Claudine : l'éperdue des bois ou la cynique écolière ? Quelle est la vraie Renée, la

---

[531] Dictionnaire Historique de la Langue française, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 2050.
[532] Cité par Michel Raimond*, La Crise du roman*, librairie José Corti, 1966, p. 196.
[533] Colette, « Toby-Chien parle », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 996.
[534] Les biographes, depuis les années 1970 ont néanmoins contribués à réhabiliter Colette, par le biais du mouvement féminin, avec, pour la France, Michèle Sarde et son *Colette, libre et entravée ;* si la biographie de Claude Pichois et d'Alain Brunet, *Colette*, semble l'ouvrage le plus scrupuleux et le plus documenté, citons néanmoins Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, ou Jean Chalon, *Colette, l'éternelle apprentie*, ou encore Michel del Castillo, *Colette, une certaine France.*

petite danseuse dure à la tâche ou l'artiste assoiffée d'absolu ? Le partage de l'œuvre en deux versants, un diariste et un mémoriel, s'avère judicieux pour traiter la question du « je » lyrique et de son articulation. Dans l'espace énonciatif diariste, l'énoncé lyrique trouve sa voix, mais de façon dissonante: il s'exprime sous la forme du rêve éveillé ; en revanche, dans l'énonciation mémorielle consonnante, c'est le passé du lyrisme qui est remémoré. L'œuvre semble alors se refermer sur elle-même, puisque la quête de la narratrice lyrique mémorielle la conduit à revisiter son rêve passé. Par ailleurs, les récits théâtraux offrent une autre illustration du dédoublement lyrique ; l'auteur s'efforce de « se sentir » chat ou « se sentir » chien, réactivant ainsi le système de pensée analogique antérieur au XVIIe siècle.

II.1. Une Œuvre anti-romanesque

Colette est-elle seule dans son siècle ? L'embarras de la critique à classer génériquement une œuvre composite explique peut-être en partie que Colette ne soit pas vraiment « à la mode » dans les programmes universitaires ; une partie infime de son œuvre (trois recueils) s'est trouvée au programme de l'Agrégation en 1968, et n'engendra guère d'échos. Si elle a reçu très tôt une reconnaissance par l'école, c'est pour être classée, de façon restreinte et dépréciative, comme « écrivain de la nature », à la façon des romanciers paysans. D'aucuns prédisent qu'elle « n'aura jamais sa place dans l'histoire littéraire parce que, évidemment, elle échappe à tout emprisonnement »[535]; d'autres déplorent que « l'école semble ne pas avoir suffisamment joué son rôle dans la valorisation d'une des grandes œuvres littéraires du XXe siècle. »[536] À l'indécision générique, s'ajoute une composition en marge des modèles canoniques ; une approche formelle du récit colettien montre qu'il s'agit d'une écriture qui rompt avec les règles romanesques, telles qu'elles furent établies à la fin du XIXe siècle. Dans une œuvre essentiellement homodiégétque et discursive, et de plus, majoritairement composée de récits courts, le roman, le vrai, au passé, celui qui se raconte tout seul, est peu représenté ;

[535] Claude Pichois, « Pourquoi Colette ? Sa vie, son Œuvre », *Notre Colette*, textes réunis sous la direction de Julia Kristeva, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13.
[536] Frédéric Maget, « Colette, mythes et réalités », http://www.cndp.fr/revue TDC/880-73329.htm, p. 1.

né tardivement, il obéit à des règles de composition bien éloignées de celles du roman académique : le rythme chaotique du récit et la temporalité suspendue amènent le lecteur dans un climat bien particulier. La discursivité homodiégétique, qui occupe la part la plus représentative de l'œuvre, s'ordonne autour de deux énoncés de réalité : l'homodiégétique feint, et le lyrique authentique, selon les préceptes de Käte Hamburger. Quelle valeur accorder au « je » qui s'exprime dans les énoncés lyriques ? S'il est un sujet authentique, selon les théories de *La Logique des genres littéraires*, authenticité agréée par une critique littéraire récente, il n'en est pas autobiographique pour autant. L'observation de l'écart entre le « je » lyrique et le « je » feint révèle un changement notable entre la partie diariste et la partie mémorielle.

Une œuvre génériquement inclassable

Colette échappe aux classements génériques : est-elle romancière, poète, dramaturge, chroniqueuse, ou encore essayiste ? Ses romans sont écrits comme des récits autobiographiques, ou comme des pièces de théâtre, ou encore comme des causeries. L'œuvre se composent de tous ces genres, et ceux-ci, parfois même, s'entrelacent au sein d'un même récit, en une indétermination embarrassante. Elle est un écrivain inclassable. Ramon Fernandez a remarqué très tôt l'embarras de la critique littéraire à classer génériquement l'œuvre. Il souligne que Colette occupe une place à part et quelque peu miraculeuse dans les Lettres françaises et contemporaines, car elle tient à la fois de la famille des francs-tireurs et de la famille des grands classiques, et ces deux aspects différents de son talent s'organisent si délicatement entre eux, que, souvent, on ne sait lequel placer avant l'autre. Il ajoute qu'on ne peut la situer définitivement nulle part, et que le critique, qui aime à ranger les œuvres sur son étagère, est obligé de la déplacer souvent, et presque à chaque livre[537]. Frédéric Maget dit que Colette est seule dans son siècle, et que la place singulière qu'elle occupe dans la littérature tient d'une part à son indifférence à l'égard des grands bouleversements littéraires et historiques, et, d'autre part, à son absence de théorisation de sa pratique d'écrivain. Il rappelle qu'Aragon a souligné qu'elle fut « étrangère à

[537] « Colette », articles réunis in *Messages*, Bernard Grasset, 1981, p. 282. L'article sur Colette est paru en 1942 dans la *NRF*.

l'histoire », les grands événements historiques de la première moitié du XXe sicle ne la préoccupant qu'assez peu.[538]

Effectivement, Colette se démarque très nettement de la littérature féminine et romantique, dès ses premiers romans, la première partie de cette étude l'a démontré[539] ; elle n'adhère pas non plus au courant d'hyper-réalisme qui caractérise les prosateurs du XXe siècle. Dans ce paysage de « crise du roman », décrit par Michel Raimond, qui caractérise les premières années du siècle, les récits de Colette échappent aux étiquettes communes : ils ne peuvent se qualifier de « roman d'aventure », ni de « roman psychologique », encore moins de « roman fleuve » ou de « roman d'apprentissage ». La déconstruction temporelle[540] qui affecte alors un certain genre romanesque européen n'atteint pas l'œuvre colettienne, qui conserve un ordre chronologique strictement conventionnel. Par ailleurs, les révélations freudiennes ne semblent pas non plus avoir de répercussions sur des personnages stéréotypés ; certes Stéphanie Michineau a émis, récemment, l'hypothèse que Colette partage, avec Freud, la croyance en un individu profondément écartelé en son âme par des forces contraires dont le contrôle lui échappe parfois[541] ; on peut cependant se demander si les romanciers ont attendu les révélations freudiennes pour créer des personnages complexes ou clivés, et si, par ailleurs, l'essence même du lyrisme réside dans ce clivage : « je est un autre ». La critique littéraire[542], qui s'est beaucoup penchée sur son style, se plaît à mettre en avant la musicalité de sa prose, ou encore l'art du mime ou de la danse comme une composante de son art. Cependant, c'est avec une certaine réticence que la critique inscrit son œuvre dans le genre du récit poétique[543] ou encore dans le poème en prose[544].

---

[538] Frédéric Maget, « Colette, mythes et réalités », *op. cit.,* p. 2.

[539] Supra « Colette et les Bacchantes » dans la première partie.

[540] Musil, Proust, ou encore Joyce, en ce début de siècle, ont brisé la chronologie linéaire du roman ; *L'Emploi du temps* de Michel Butor, en 1956, pousse cette expérience à ses extrémités.

[541] Stéphanie Michineau*, L'Autofiction dans l'œuvre de Colette, op. cit*., p. 224.

[542] Une des pionnières est sans doute Nicole Houssa, in *Le souci de l'expression chez Colette,* Bruxelles, Palais des Académies, 1958 ; elle y fait une analyse du style musical de Colette *;* plus récemment, en 2002, Julia Kristeva, in *Le Génie féminin, tome III, Colette*, *op. cit*., p. 111, salue la « logique musicale » des dix-huit textes qui composent les *Vrilles de la vigne ;* ou encore Frédéric Maget, in *Colette, mythes et réalités*, *op. cit*. , p. 6, rappelle que la musicale infaillibilité est l'un des secrets du style de Colette.

[543] Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 29, estime que c'est l'amour du terroir, la richesse de l'évocation sensible et la précision gourmande des sensations, qui permettent d'incliner l'œuvre de Colette vers le récit poétique.

[544] Yves Vadé, *Le Poème en prose*, Éditions Belin, 1996, p. 94, déclare que « Plusieurs textes brefs, et notamment ceux des *Vrilles de la vigne* (1908) ont la qualité de parfaits poèmes en prose », mais conclut que « Colette n'a[…] jamais revendiqué cette appellation, se contentant jusqu'à la fin de ses jours de semer avec profusion des pages évoquant avec un constant bonheur d'écriture les bêtes, les fleurs ou les objets qui firent la joie de son existence. ».

Colette échappe aux écoles finissantes de ce début de siècle. En effet, dès ses débuts littéraires, elle impose son originalité ; à peine a-t-elle créé un type, en 1900 avec Claudine, qu'elle va aussitôt se parer de la gloire redoutable et rare de créer un genre, dès 1904, avec ses *Dialogues de bêtes*, genre qu'elle exploitera sa vie durant[545]. Lors de la parution, en 1913, des *Heures longues*, recueil qui regroupe les chroniques qui ont alimenté la rubrique « contes des mille et un matin », André Billy remarque qu'elle a créé une forme de journalisme absolument nouvelle, un journalisme lyrique.[546]

Colette est-elle une romancière ? Alors que la plupart de ses récits sont édités sous la marque « roman », les premiers travaux critiques portant sur son œuvre, ceux de Jean Larnac, posent la question du genre, dès 1927 :

> Une question se pose, au moment de juger l'œuvre de Colette : l'auteur des *Claudine*, de *La Vagabonde*, et de *L'Entrave*, est-il un romancier ?[547]

André Billy note, dans *L'Œuvre*, en 1928, que *La Naissance du jour*, n'est pas un roman, et Colette le reconnaît bien volontiers, puisqu'elle lui répond qu'il a flairé que, dans ce roman, le roman n'existe pas[548]. L'écrivain s'est maintes fois posé la question du genre, et doutait fort que le terme « roman » convînt à ses récits ; pour preuve, cette lettre à Hélène Picard, à qui elle confie son hésitation quant à la question du genre, alors qu'elle écrit *Le Pur et l'impur* :

> Je n'ai pas de titre pour mon livre qui me donne tant de peine, et qui n'est pas un roman.[549]

Lors de la rédaction de *Julie de Carneilhan*, Colette écrit qu'elle « travaille à une sorte d'espèce de genre de roman »[550], et Yannick Resch, qui remarque que Colette hésite d'abord à classer *Julie de Carneilhan* dans un genre précis, se demande si l'intrigue ne ravive pas trop de souvenirs pour faire du récit une œuvre de fiction pure[551]. Plus

---

[545] Jean de la Hire, *Ménages d'artistes, Willy et Colette*, Bibliothèque indépendante d'édition, 1905, p. 126, cité par Michel Mercier, in Notice de *Trois écrits sur les bêtes,* Pl. II, p. 1287.
[546] Alain Brunet et Claude Pichois, Notice de *Les Heures longues,* Pl. II, p. 1430.
[547] Jean Larnac, *Colette, Sa Vie, Son Œuvre*, S. Kra, 1927, p. 183.
[548] Notice de Michel Mercier, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 1389.
[549] Notice de Jacques Dupont, *Le Pur et l'Impur,* Pl. III, p. 1505.
[550] *Lettres aux Petites Fermières*, Le Castor astral, 1992, p. 41-63.
[551] Colette, *Julie de Carneilhan,* Pl. IV, p. 1155, Notice de Yannick Resch.

intéressante, parce l'écrivain s'est toujours refusée à théoriser son art, la réflexion, menée par Colette sur son travail d'écrivain, témoigne encore de la difficulté relative au classement générique, et du refus de l'étiquette romanesque : lors de la campagne de lancement de *Bella-Vista*, elle confesse son incapacité à écrire de « vrais » romans, dans l'article « Mes idées sur le roman », publié dans *Le Figaro* du 30 octobre 1937 :

> Je suis sûre de n'avoir jamais écrit un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toute alluvion de souvenir et d'égoïsme, allégé de moi-même, de mon pire et de mon meilleur, enfin de la ressemblance.[552]

Cette déclaration appelle un commentaire plus large que la simple question du genre. Elle renvoie à la distinction opérée entre écrivain de création et écrivain de construction : « On écrit ce qu'une force en soi commande, ou alors on fabrique, c'est autre chose. » [553] On sait que Colette répugne à tout agencement technique : elle ne fait pas de plan ; ses personnages ne lui obéissent qu'un temps, puis, s'affranchissent de la tutelle auctoriale[554] . On sait qu'elle traque inlassablement le mot juste (« Une nuit entière me voit à la poursuite d'une bribe, d'un nom, d'un mot »), qu'elle s'impose de drastiques reprises, et sa correspondance atteste du « décrassage » infligé à son travail (« trois mille pages gâchées pour en arriver à deux cent cinquante »). Elle évoque allusivement le mystère qui unit la création et l'écrivain : Claudine dit chercher au fond d'elle : « Où rentrer ? En moi. Creuser dans ma peine, dans ma peine déraisonnable et indicible, et me coucher en rond dans ce trou. »[555] Colette, dans une interview, parle de « miracle » et évoque la sorcellerie pour justifier l'existence du personnage de roman : « C'est la revanche du fantôme sur l'esprit fort, de l'automate sur le sorcier imprudent »[556]. La narratrice de *La Naissance du jour* dénonce les faux-semblants de l'écrivain, mais avoue ne pas dominer les ressorts de sa création, elle les évoque comme des « secrets confus et considérables » :

---

[552] Colette, *Belle-Vista,* Pl. III, p. 1831, Notice de Marie-Christine Bellosta.

[553] Françoise Giroud, *Arthur ou le bonheur de vivre*, Le Livre de Poche, 1997, p. 161, citée par Michel Mercier, *Notre Colette, op. cit*., p. 25.

[554] Dans « Mes Idées sur le roman », Colette déclare que les « héros de roman, patiemment et peu à peu pourvus de traits de caractère, de visages, de crimes et de vertus, n'attendent le bon plaisir de l'auteur, et ses décisions, que jusqu'à un certain point. Ce point dépassé, ils sont assez grands pour se conduire tout seuls. », *Belle-Vista,* Pl. III, p. 1832, Notice de Marie-Christine Bellosta.

[555] Colette*, Claudine en ménage,* Pl. I, p. 420.

[556] Colette, *Bella-Vista,* Pl. III, p. 1832.

> Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente et ce que j'en devine ? La catastrophe amoureuse, ses suites, ses phases, n'ont jamais, en aucun temps, fait partie de la réelle intimité d'une femme. Comment les hommes – les hommes écrivains, ou soi-disant tels – s'étonnent-ils encore qu'une femme livre si aisément au public des confidences d'amour, des mensonges, des demi-mensonges amoureux ? En les divulguant, elle sauve de la publicité des secrets confus et considérables qu'elle-même ne connaît pas très bien. [557]

Il apparaît que Colette appartient à cette catégorie d'écrivains qui ne savent et ne peuvent penser que dans le silence et le secret de l'écriture, ainsi que les définit Gérard Genette[558], pour qui l'écrivain est celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui.

L'établissement d'une classification générique se révèle ardue, tant l'écrivain mélange les genres ; la frontière entre roman court et nouvelle longue est souvent indécise ; le partage entre récit court et conte lyrique ou théâtral s'avère épineux. Les traces d'oralité, le discours didactique, la structure circulaire, le merveilleux, la forme close, sont autant d'éléments[559] qui font pencher les récits courts du côté du conte. Cependant, certains avis critiques privilégient l'appellation de « nouvelles » pour les récits de *La Maison de Claudine,* qui sont cependant parus, à l'origine, dans *Le Matin*, dès 1921, sous la rubrique des *Contes des mille et un matin* :

> Alors que le conte se fonde davantage sur les séquences purement narratives, la nouvelle retient surtout les éléments du récit qui rendent compte de résonances psychologiques, qui créent un climat. Elle se réfère aussi volontiers à une temporalité particulière, celle de l'instant démesurément grossi, mise en abyme de tout un monde, et s'organisent fréquemment en fonction d'un « concetto » final.[560]

---

[557] Colette, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 315.
[558] Gérard Genette, *Figures II, op. cit*., p. 22.
[559] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle, op. cit*., a établi les critères d'une partition générique, p. 99-115.
[560] Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930,* thèse présentée devant l'Université de Paris VII, le 27 juin 177*,* cité par Stéphanie Michineau, in *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, *op. cit*., p. 145.

Danièle Deltel[561] renforce cette hypothèse en mettant en évidence le paradoxe comme constituant essentiel des récits de *La Maison de Claudine*, et établit que ce fonctionnement les fait entrer dans la catégorie des nouvelles. Maurice Goudeket[562], en revanche, signale que les récits de *Bella-Vista,* écrits dès 1936, comptent parmi les premières nouvelles, et qu'ils seront suivis par *Chambre d'hôtel*, *Le Képi* et *Gigi* ; il ajoute que cette forme, qui désormais a sa préférence, ne répond pas, chez Colette, à un appauvrissement, ni à un patience plus courte, mais à une volonté de dépouillement. Plus récemment, Julia Kristeva préfère parler de petits « romans » elliptiques, tout en précisant que si la narration prend les allures de la nouvelle, il s'agit néanmoins d'une nouvelle « réduite, fragmentée, instillée de lyrisme et émaillée de maximes.»[563] Stéphanie Michineau, quant à elle, dans une tentative de classement générique, ne range qu'un seul ouvrage, *Mitsou*, dans la catégorie du conte. Elle considère *La Maison de Claudine* comme une œuvre autobiographique, et adopte le point de vue de Maurice Goudeket pour les quatre recueils de nouvelles (*Bella-Vista*, 1937 ; *Chambre d'hôtel*, 1940 ; *Le Képi*, 1943 ; *Gigi,* 1944).

L'indécision générique, entre conte et nouvelle, ne nous semble pas relever pas d'une esthétique particulière d'auteur, mais, plus prosaïquement, d'un travail de commande ; Colette fournit à la presse des textes courts, qui sont réunis, par la suite, en recueil. Or, une indécision générique semble régner en cette première moitié du XXe siècle, entre la chronique journalistique et la nouvelle, liées par un lien consubstantiel (même goût du concret, de la concision, du fait divers, de l'événement coup de poing et du reportage)[564]. Par ailleurs, Roland Barthes assimile l'univers clos du conte à la structure du fait divers, dans lequel il voit « une information totale, ou plus exactement, immanente [qui] contient en soi tout son savoir ; […] sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite. »[565] Marcel Aymé, Georges Simenon[566], sont autant d'écrivains qui fournissent, pour le journalisme, des textes hybrides, entre nouvelle, chronique, récit-reportage, et qui pratiquent le mélange des genres.

---

[561] Danièle Deltel, « Le scandale soufflé, le paradoxe dans l'écriture de Colette », in *Colette, Nouvelles approches critiques, op. cit.*, p. 151.
[562] Maurice Goudeket, *Près de Colette*, Flammarion, 1956, p. 179.
[563] Julia Kristeva*, Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit*., p. 143.
[564] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, *op. cit*., p. 112.
[565] Cité par Jean-Pierre Aubrit, in *Le Conte et la nouvelle, op. cit.,* p. 100.
[566] Lequel fit ses débuts au *Matin*, alors que Colette y était directrice littéraire ; il rapporte qu'elle lui donna comme conseil de ne pas faire de la littérature ; qu'il essaya alors d'être le plus simple possible et que c'est ce qui lui servit le plus dans la vie. Propos cités par Gérard Bonal et Frédéric Maget, in *Colette journaliste*, *op. cit*., p. 22.

Un autre écueil, visant à troubler tout classement générique de l'œuvre de Colette, réside dans l'éclatement des genres au sein d'un même récit. Dans *Mitsou* ou encore dans *La Seconde,* les didascalies usitées fonctionnent comme pour une pièce de théâtre ; l'incipit de *Mitsou* s'ouvre ainsi : « Un mois de mai de la guerre », les deuxième et troisième sections conservent un procédé identique : « Deux jours plus tard, même décor, 10 heures », et « Chez Mitsou ». *Le Pur et l'Impur* adopte une forme mémorielle, mais son aspect réflexif tend vers une littérature essayiste. *La Naissance du jour* intègre un roman dans un récit qui commence comme une causerie avec le lecteur. L'embarras, enfin, réside surtout dans l'abondance de textes courts, ces fameux *pensums,* d'une douzaine de feuillets, ni nouvelles, ni contes, codifiés quantitativement pour répondre aux exigences de la chronique journalistique[567], et qui constituent l'essentiel de la production. Finalement, la part du romanesque, à l'aune de l'œuvre complète, est assez mince. Si sous l'étiquette « roman », ne sont retenus que les récits longs et hétérodiégétiques, ce genre ne s'illustre alors que de huit exemples signifiants[568], alors que les faux-journaux et les romans mémoriels représentent treize occurrences. Le texte court, en revanche, constitue une majorité écrasante, puisque la Bibliothèque de Pléiade en recense plus de quatre cent cinquante, regroupés en vingt six recueils. Ces récits courts sont presque tous homodiégétiques (première personne du singulier ou du pluriel), ou théâtraux ; seulement une vingtaine (dix-sept récits de *La Femme cachée* ; deux récits constituant le recueil *Florie*, et un récit sur les quatre du *Képi),* font exception, dans lesquels la narratrice renonce au « je ».

Renversement du canon romanesque traditionnel

L'examen critique a nécessité, pour cette étude, une tentative de classification ; séparer le roman du récit court représente une première ébauche de tri générique, la seconde consistant à scinder les romans hétérodiégétiques, appréhendés sous leur aspect fictionnel, du roman homodiégétique, considéré comme l'imitation d'une forme. Sous cet angle, la part romanesque, débarrassée de tous les récits en « je » s'avère très mince, seulement huit récits peuvent illustrer le genre ; les huit romans hétérodiégétiques retenus sont affranchis de l'imitation diariste

---

[567] Claude Pichois et M. Raaphorst-Rousseau notent que cette longueur lui était devenue naturelle, que ce rythme lui était devenu familier quand elle travaillait pour *Le Matin* : une douzaine de feuillets, in Notice du *Blé en herbe,* Pl. II, p. 1698.

[568] *L'Ingénue libertine* est écartée de cet essai de classification, puisque sa composition est due à la refonte de deux récits courts, par les « ateliers » de Willy.

ou mémorielle, et semblent suffisamment longs pour échapper à la qualification de contes ou nouvelles ; par ailleurs, ils jouissent d'une publication autonome, ils ne font pas partie d'un corpus de textes regroupés pour l'édition, comme *Gigi*, ou encore *Gribiche*, qui appartiennent à des recueils composites. Ces huit romans, écrits au passé, sont composés entre 1920 et 1941, il s'agit de *Chéri, Le Blé en herbe, La Fin de Chéri, La Seconde, La Chatte, Duo, Le Toutounier* et de *Julie de Carneilhan.* Ces ouvrages obéissent à une construction identique, qui épouse les grandes constantes de l'œuvre en général. Ils sont régis par une focalisation intense, tant dans les lieux et le temps, que dans l'histoire et les personnages. L'auteur détaille un fragment, un moment de crise, grossi à l'extrême, et s'y attache à transcrire les fourmillements et les frémissements du monde.

Ces huit romans adoptent une similitude narratologique, au regard de l'analyse du discours narratif, tel que Gérard Genette l'a théorisé. La durée de l'histoire est brève, elle se compte en jours (deux jours pour *Le Toutounier*, huit jours pour *Duo*, quinze jours pour *Julie de Carneilhan*), ou en mois (un mois pour *Le Blé en herbe*, trois mois pour *La Fin de Chéri*), tout au plus à peine une année pour *Chéri*.

Le rythme du récit se révèle similaire dans ces romans. En effet, l'étude de la relation entre la durée de l'histoire et la longueur du texte, théorisée en quatre mouvements narratifs[569], le *sommaire*, l'*ellipse*, la *pause*, et la *scène,* montre un renversement des règles canoniques traditionnelles. Le récit colettien très focalisé, présente une carence de l'événementiel, et par conséquent, le sommaire, qui est le moyen d'accélérer le récit, est quasiment inexistant ; le sommaire, jusqu'à la fin du XIXe siècle, constitue le « fond » sur lequel se détachent les scènes, et par ailleurs, supporte les segments rétrospectifs[570]. Or c'est la pause, chez Colette, qui prend le relais du sommaire ; la pause descriptive relie les scènes entre elles. Le récit semble le plus souvent constitué de la succession de ces deux mouvements : les scènes dialoguées, au présent, sont entrecoupées de pauses descriptives à l'imparfait. Les premières pages sont souvent exemplaires : l'incipit de *Chéri* alterne le récit de paroles des deux personnages et la pause, qui décrit le lit, la chambre et dresse le portrait des protagonistes ; la description y joue le rôle d'exposition. Ce régime narratif est emblématique dans *Duo* : l'alternance de pauses et de scènes règle le récit : le dialogue d'Alice et de Michel est entrecoupé de leur portrait physique à forte valeur

[569] Gérard Genette, *Figures III, op. cit*., p. 129.
[570] *Ibid*., p. 131.

axiologique, et d'une transcription symbolique des lieux. Là encore, la description et les paroles mènent la narration, le sommaire y est inexistant. Les temps verbaux, présent de la scène et imparfait de la description, ne rejettent pas le récit dans un passé révolu et indéterminé, mais le maintiennent dans un temps suspendu, dans un un microcosme. Les pauses ne ralentissent pas le récit, bien au contraire, elles offrent un résumé condensé et synthétique à forte valeur mimétique et symbolique. A l'inverse de la description classique, qui se présente comme une digression, et que le lecteur peut « sauter », la pause, chez Colette, semble le corps même du récit. La pause, dès les premières pages de *Duo,* porte en germe le drame qui va éclater, puisque ce sont les particularités physiques d'Alice qui la trahissent :

> Elle ne bougeait, ni ne détournait son regard. Mais Michel vit que sous la frange épaisse des cheveux un des sourcils d'Alice dansait imperceptiblement, au gré d'une petite convulsion nerveuse. En même temps parvint à ses narines l'odeur qui révélait l'émotion, la sueur arrachées cruellement aux pores par la peur, par l'angoisse, l'odeur qui caricaturait le parfum du santal, du buis échauffé, le parfum réservé aux heures de l'amour et aux longs jours du plein été.[571]

La nature menaçante, qui effraye Michel dès l'incipit, semble préfigurer la guerre sans merci que vont se mener les époux, et le paysage détrempé présage le suicide de Michel, englouti par les eaux ; de même, le très symbolique bouquet d'orchis de l'incipit semble la chronique d'une mort annoncée :

[571] Colette, *Duo,* Pl. III, p. 895-896.

> Devant elle, un bouquet d'orchis pourprés trempait dans une petite auge de verre épais, et témoignait qu'Alice remontait des prés les plus humides, feutrés de racines de vernes et d'osiers.[…]
>
> Un pommier sauvage, à pétales blancs doublés de carmin vif, avait triomphé de l'arbre de Judée un peu malingre et les seringas, pour échapper à l'ombre mortelle des aucubas vernissés, tendaient à travers les larges feuilles exigeantes, tachetées comme des serpents, leurs rameaux grêles, leurs étoiles d'un blanc de beurre…
>
> Michel mesura de l'œil l'allée rétrécie, l'avance des massifs qu'on ne taillait plus, la mêlée des essences.
>
> « Ils se battent, dit-il à mi-voix. Si on les regarde trop, ça cesse d'être gai…[572]

L'usage inversé de la pause descriptive rompt le canon romanesque de la littérature classique, puisque la pause colettienne fonctionne à rebours de la description ornementale ; toutefois, Colette est loin de faire exception dans le paysage littéraire de cette première moitié du XXe siècle, puisque Gérard Genette a montré combien, chez Proust, le renversement de valeur était exemplaire, et que la description proustienne n'opérait nulle pause dans le récit. Une autre similitude narrative, entre Proust et Colette, démarquant de la tradition, se remarque avec l'usage inversé des formes itératives et singulatives.

Renversement de la fréquence narrative

Dans le récit classique, les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives[573]. Ils apportent une sorte d'arrière plan au récit, qui est, par excellence, singulatif ; rappelons qu'un récit singulatif raconte en « une fois ce qui c'est passé une fois », et que le récit itératif raconte « une seule fois ce qui s'est passé *n* fois », selon la fréquence narrative théorisée par Gérard Genette[574]. Dans le roman traditionnel, le récit aoriste d'événements successifs est, par essence, singulatif, alors que la description se construit par une accumulation de traits itératifs. Le récit colettien, qui présente une carence de l'événementiel, et use de la pause descriptive en guise de sommaire, opère un renversement de la fréquence narrative. Le texte raconte, à l'imparfait, ce qui se passait, l'itératif prend

---

[572] *Ibid.* p. 895-897.
[573] Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 148.
[574] *Ibid.*, p. 145-148.

donc le pas sur le singulatif. Dans la longue analepse partielle, qui relate la genèse de la liaison, le séjour en Normandie et la formation de Chéri, les scènes dialoguées succèdent à la songerie rétrospective de Léa. C'est le point de vue de Léa, puisque la séquence s'ouvre par : « Quand Léa se souvenait du premier été en Normandie…. ». Le récit analeptique, conduit à l'imparfait de l'indicatif, et coupé de scène, outrepasse le simple rôle de pause descriptive, et adopte le rôle d'un compte-rendu synthétique des événements de cet été-là, des caractères des personnages et des rapports de force qui les régissent. La pause englobe tout à la fois les fonctions d'une description axiologique et d'un sommaire condenseur des événements marquants de l'été. L'imparfait met en évidence qu'il ne s'agit pas de relater un combat de boxe unique, mais l'entraînement exemplaire et quotidien de Chéri avec le Patron :

> Et Chéri, tour à tour hargneux, veule, ou jaloux de la puissance du Patron, commençait l'ingrate et fructueuse gymnastique des mouvements lents et réitérés.
>
> « Un…sss…deux…sss…je vous entends pas respirer…trois…sss…Je le vois, votre genou qui triche…sss… »
>
> Le couvert de tilleuls tamisait le soleil d'août. Un tapis rouge épais, jeté sur le gravier, fardait de reflets violets les deux corps nus du moniteur et de l'élève. Léa suivait des yeux la leçon, très attentive. Pendant les quinze minutes de boxe, Chéri, grisé de ses forces neuves, s'emballait, risquait des coups traîtres et rougissait de colère. Patron recevait les swings comme un mur et laissait tomber sur Chéri, du haut de sa gloire olympique, des oracles plus pesants que son poing célèbre.
>
> « Heu là ! que vous avez l'œil gauche curieux. Si je ne l'aurais pas empêché, il venait voir comment qu'il est cousu, mon gant droit.
>
> − J'ai glissé, rageait Chéri.
>
> − Ça ne provient pas de l'équilibre, poursuivait le Patron. Ça provient du moral ! Vous ne ferez jamais un bon boxeur.
>
> − Ma mère s'y oppose, quelle tristesse !
>
> − Même si votre mère ne s'y opposerait pas, vous ne feriez pas un boxeur, parce que vous êtes méchant. La méchanceté, ça ne va pas avec la boxe. Est-ce pas madame Léa ? »
>
> Léa souriait et goûtait le plaisir d'avoir chaud, de demeurer immobile et d'assister aux jeux des deux hommes nus, jeunes, qu'elle comparait en silence : « Est-il beau, ce Patron ! Il est beau comme un immeuble. Le petit se fait joliment […] »[575]

Le verbe conjugué « commençait » de la première phrase inscrit le combat dans une séquence durative ; l'attitude de Léa, qui « demeurait immobile », et « suivait des yeux » pour mieux contempler les jeunes gens, procède de la même temporalité durative. L'imparfait des scènes, en revanche, mime le type de paroles qu'échangeaient les boxeurs à chaque combat ; ce n'est pas une fois que Chéri, hargneux, « rageait », mais à chaque séquence des quinze minutes de boxe réitérées tout le mois d'été ; tous les jours d'août, le couvert de tilleuls tamisait le soleil ; Léa assistait à tous les combats donnés ce mois-là. Si la pause colettienne fait office de sommaire condensé et emblématique, l'imparfait, en revanche, y ancre une temporalité durative et itérative. Comme tout récit itératif est narration synthétique des événements produits et reproduits[576], la pause

[575] Colette, *Chéri,* Pl. II, p. 739.
[576] Gérard Genette, *Figures III, op. cit*., p. 157.

redouble donc d'intensité narrative. La richesse des détails (les reflets violets du tapis rouge sur les corps nus, par exemple) et surtout les dialogues transcrits en discours direct versent la fréquence du récit dans ce que Gérard Genette appelle le pseudo-itératif[577], puisque, évidemment, ces mêmes reflets ne pouvaient être identiques chaque après-midi, et surtout que l'échange des mêmes paroles s'avère impossible. Cette « licence narrative », selon le terme de Gérard Genette, suppose une suspension volontaire de l'incrédulité, pour le lecteur, qui agrée qu'une scène exemplaire puisse se répéter à l'infini. L'imparfait, dans le récit colettien, entremêle les valeurs descriptives, duratives et itératives. L'usage immodéré de ce temps verbal semble revêtir une signification différente de celle de rétrospection contemplative, ou encore d' « ivresse de l'itération », telle que Gérard Genette l'a démontré pour Marcel Proust. En effet, chez Colette, l'imparfait et le présent constituent le tandem le plus représentatif, et la coïncidence de ces deux temps verbaux amène à examiner l'aspect du procès.

Suspens temporel

Les scènes dialoguées, qui constituent, avec la pause, les deux segments rythmant le récit colettien, s'imposent dès l'incipit. Quatre des huit romans retenus s'ouvrent *in media verba,* les quatre autres donnent la parole aux personnages dès la deuxième phrase. La convention, qui, jusqu'à la fin XIXe siècle, réservait le dialogue aux scènes importantes ou dramatiques du récit, est bel et bien rompue, puisque la pause dialoguée est largement dominante, au point parfois d'envahir le récit. Dans *La Seconde,* le souci semble davantage résider dans le fait d'insérer un récit dans le dialogue, que le contraire, rompant ainsi avec la tradition romanesque. Le discours direct rend le texte vivant, il actualise les paroles, produit un effet de réel et donne l'illusion au lecteur de suivre un dialogue en direct ; il tente de réaliser une égalité conventionnelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire, égalité bien illusoire, Gérard Genette l'a démontré[578]. Bien que la conversation littéraire n'imite pas le langage parlé, mais qu'elle le construise, l'omniprésence du dialogue constitue l'un des points privilégiés où la romancière semble renoncer à faire de la littérature et préfère faire pencher ses récits du côté de l'oralité.

---

[577] *Ibid.*, p. 152.
[578] *Ibid*., p. 123.

Le temps de l'énonciation de la scène dialoguée, le présent, jouxte l'imparfait de la pause, et l'alternance de ces deux temps verbaux renforce le lien entre le narré et le moment d'énonciation. L'imparfait, temps de l'*imperfectum,* implique une relation de permanence du procès, les adverbes temporels mettent en évidence cet aspect ; ils relient le passé d'Alice au récit :

> Trente, quarante cigarettes quotidiennes, depuis des années, teignaient, tannaient l'atelier, ternissaient sa verrière oblique[579].

L'emploi du passé simple, dans la citation suivante, s'avère tout autant impossible, puisque ce temps considère le procès comme achevé par rapport aux repères temporels donnés ; si Léa avait l'habitude de dormir avec son collier de perles, à ce moment du récit, elle y renonce :

> Elle le quittait la nuit, à présent, car Chéri, amoureux des belles perles et qui les caressait le matin, eût remarqué […][580].

L'imparfait prend alors la valeur d'« un véritable présent du passé »[581], d'autant plus que la présence faible, mais réelle, de traces auctoriales dans les segments narratifs au passé, non seulement renforce l'aspect du présent, mais réoriente l'énonciation vers un narrataire. Le pronom indéfini « on » et la locution explicative « c'est-à-dire » étant les marqueurs auctoriaux :

> Camille luttait contre la fatigue comme on lutte à dix-neuf ans, c'est-à-dire que par sursauts elle redevenait fraîche et claire ; puis elle bâillait derrière ses mains jointes et reparaissait pâle, […][582].

L'intrusion incongrue de passage au présent dans l'*incipit* du *Blé en herbe* a déjà été signalée; l'indétermination temporelle dans ce passage, du fait de la récurrence du présent dans la pause descriptive à l'imparfait, laisse à penser que ce premier épisode titré « La Crevette » pour *Le Matin*[583] a été rédigé au présent lors du premier jet, puis corrigé au passé. En effet les variantes reportées dans l'édition de la bibliothèque de la

---

[579] Colette, *Le Toutounnier,* Pl. III, p. 1217.
[580] Colette, *Chéri,* Pl. II, p. 722.
[581] Selon Wagner et Pinchon, in *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p. 306.
[582] Colette, *La Chatte,* Pl. III, p. 809.
[583] La totalité de l'œuvre, à quelques exceptions près, a été publiée sous forme de feuilleton avant d'être éditée en recueil ; seuls les six premiers romans écrits sous la férule de Willy et l'œuvre de commande *Pour un Herbier* n'ont pas été pré-publiés en feuilleton.

Pléiade montrent que le manuscrit a d'abord été écrit au présent, et que, si certains verbes ont été corrigés à l'imparfait pour la publication, d'autres ont été laissés au présent. Il est possible alors de supposer que Colette pense au présent ses romans, et que lorsqu'elle les transcrit au passé, − temps bienséant du roman, qu'elle ne réussi à s'imposer qu'à partir de *Chéri* −, elle utilise alors tout naturellement l'imparfait, qui se trouve sur le même plan aspectuel d'un procès en cours de développement.

L'impact sur le lecteur diffère selon que l'aspect temporel usité rejette ou pas le récit dans un passé révolu ou non. L'imparfait invite à saisir le procès dans son cours, et crée ainsi une attente, un suspens ; l'ouverture sur l'avenir, caractéristique de ce temps verbal, et donc de l'attente qu'il suscite, est propice à faire naître un état d'alerte, une curiosité chez son lecteur. C'est le principe du roman-feuilleton que de ménager un effet de suspens, et Colette s'est évidemment servi de cette ficelle feuilletoniste ; cependant, ce vice de forme intègre la stratégie de séduction déployée par l'auteur, d'amener le lecteur sur les rives de l'auteur.

Des romans comme des tragédies

Si la temporalité est suspendue, le récit se dilate dans l'espace[584], et il semble bien que ces romans réfèrent à un espace tragique. La densité romanesque, due à la valeur synthétique de la pause, engendre une intensité dramatique. L'oralité de la scène jugulée à l'actualisation à l'imparfait, autorise le lecteur à entrer dans le spectacle. De plus, la narration est conduite avec une sévère économie de moyens ; tous ces romans sont construits sur un système bipartite qui exclut les effets secondaires. Toujours deux lieux, et deux personnages principaux, jouent de leurs effets contrastés, dans un équilibre dangereux des contraires. Les personnages stéréotypés semblent dirigés par une fatalité inéluctable: telle la marche de Chéri vers sa fin, ou la retraite sentimentale de Claudine, de Léa, et de Julie, ou encore la noyade de Michel. Tous ces romans disent l'échec de l'amour et la solitude des êtres, en respectant une unité de temps, de lieu et d'action. Comme dans la tragédie, ils proposent un monde dissocié et clos, régi par une temporalité ponctuelle et irréversible. En choisissant de déléguer la parole aux personnages, l'auteur semble abandonner son rôle de romancier, pour endosser celui de maître d'œuvre ; comme le dramaturge, il coordonne les scènes et veille à

[584] Gérard Genette, *Figures II, op. cit.*, p. 59.

la bonne ordonnance du récit ; cet aspect a déjà été mis en évidence avec les didascalies brisant le romanesque, dans *Mitsou* ou *La Seconde*.

Que Colette conçoive et construise bien plus en dramaturge qu'en romancière, Philippe Arnaud l'a démontré : Colette est à l'évidence une romancière non pas du *telling* (le raconté), mais du *showing* (le montré) et peut être davantage encore du *talking*[585](le parlé). Il constate que les incipits ressemblent à des levers de rideau, et que les personnages, dont les entrées et sorties sont soigneusement réglées, agissent et pensent en acteurs : Julie a l' « habitude de soigner ses sorties » et fait « une belle entrée » chez d'Espivant[586]. Par ailleurs, le milieu théâtral parisien des années 1920 est largement représenté. Dans *La Seconde,* Farou est un auteur dramatique et metteur en scène de théâtre de boulevard, qui côtoie les auteurs et interprètes à succès de cette époque. Le personnage masculin principal de *Duo* est directeur de saisons de casinos, ou de revues ou encore directeur d'été du Théâtre de l'Étoile. Surtout, on sait que *Chéri* ou encore *Le Blé en herbe,* furent conçus comme des pièces en un acte. Colette dit qu'elle avait d'abord conçu *Chéri* comme une œuvre dramatique en un acte, et que c'est la substance de la pièce qui lui a servi à bâtir son roman[587]. La genèse du *Blé en herbe* relève aussi de la tentation théâtrale :

> L'histoire de ce roman ─ la genèse, comme vous dites, vous autres pédants ─ est curieuse : depuis longtemps, longtemps, j'avais envie d'écrire un acte pour le Théâtre-Français…Le rideau se lève, deux personnages invisibles dissertent sur l'amour avec beaucoup de science et d'expérience. Vers les dernières répliques, on donne la lampe et les spectateurs surpris s'aperçoivent que les partenaires ont réciproquement quinze et seize ans.[588]

Bien des romans homodiégétiques reflètent aussi l'univers du théâtre (*Mitsou, L'Envers du Music-hall, La Vagabonde*) ou sont encore le fruit d'une genèse dramaturgique : *Le Pur et l'Impur* est né du projet d'une pièce de théâtre en trois actes consacrée à don Juan[589]. Il est tentant, à ce niveau d'analyse, de supposer que Colette, lorsqu'elle s'essaye au roman, conserve le même mode opératoire que dans les faux journaux ou

---

[585] Philippe Arnaud, « Colette a-t-elle appris à écrire ou les incipits (1935-1954) », Colloque de Saint-Sauveur en Puisaye, 1997, *Cahiers Colette*, n° 19, 1997, p. 58.
[586] *Ibid.* p. 58.
[587] Colette, *Chéri,* Pl. II, p. 1538, Notice de Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau.
[588] Colette, *Le Blé en herbe,* Pl. II, p. 1698, Notice de Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau
[589] Colette, *Le Pur et l'Impur*, Pl. III, p. 575.

mémoires : l'inclusion du lecteur dans le procès en train de se faire, car l'imparfait est un temps qui permet de rentrer dans la temporalité narrée ; par ailleurs, l'oralité de la scène abat la barrière de la littérature et la portée universelle des personnages stéréotypés répondent davantage aux codes du conte qu'aux codes du roman. Ces romans détournent les codes de la temporalité romanesque ; ils attestent d'une narration qui place le lecteur dans le présent de l'histoire narrée ; l'aspect fragmentaire favorise une temporalité durative et répétitive, qui ancre l'histoire dans l'espace.

II.2. Une énonciation entre feinte et authenticité

Les récits homodiégétiques forment la part la plus représentative de l'œuvre, et constituent l'une des problématiques essentielles de la lecture colettienne. Comme le fait remarquer Jean Rousset, citant Michel Butor, le choix de la première personne plutôt que la troisième n'est nullement indifférent : « Ce n'est pas tout à fait la même chose qui nous est racontée dans l'un et l'autre cas,…et notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit en est transformée. »[590] Le « Je » colettien, débarrassé de toutes ambitions critiques autobiographiques ou autofictionnelles, est abordé ici comme un élément capital du système énonciatif. Pris dans le sens logico-linguistique, où l'entend Käte Hamburger, le récit à la première personne est exclu hors du champ de la fiction[591] . En effet, la linguiste établit une frontière étroite, mais infranchissable entre le roman à la première personne et le roman à la troisième personne, ou encore, entre l'énoncé de réalité et l'énoncé fictionnel. Elle considère qu'un roman homodiégétique ne se distingue en rien, par lui-même et hors de tout critère externe, d'une autobiographie ; le récit fictif à la première personne ne relève pas alors de la fiction, mais de la feintise, c'est-à-dire d'une simulation formelle d'autobiographie. Aux deux formes d'énoncés de réalité littéraire, le « je » vrai de l'autobiographie et le « je » feint de l'imitation, Käte Hamburger en adjoint un troisième, qui est le « je »

[590] Jean Rousset, *Forme et Signification*, José Corti, 1992, p. 72.
[591] Käte Hamburger**,** *Logique des Genres littéraires, op. cit*., p. 7.

lyrique, qu'elle considère authentique, quand bien même il est teinté d'irréalité. Dans le récit à la première personne, c'est la forme, et non la teneur de l'énoncé de réalité, qui fait que ce récit se présente comme un énoncé de réalité feint ; à l'inverse, en poésie, ce n'est pas la forme, mais la pleine conformité au concept de réalité qui est à l'origine de l'énoncé de réalité authentique dans sa valeur phénoménale[592]. Autrement dit, le « je » lyrique ne prend pas pour le contenu de son énoncé l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet (le retentissement des choses et non pas les choses).

Ces deux énoncés de réalité, le feint et le lyrique se partagent l'espace énonciatif dans l'œuvre homodiégétique de Colette ; c'est donc à l'articulation de ces deux voix énonciatives que va s'intéresser cette partie, et plus particulièrement à la valeur de ce « je » lyrique authentique. Quand Käte Hamburger qualifie le sujet lyrique de réel, elle n'affirme pas qu'il s'identifie à l'auteur, mais elle ne pose pas non plus la question de son altérité. En revanche, la critique littéraire récente[593] rappelle que la poésie lyrique est liée non pas directement au moi, mais au chant, donc à la musique et à l'oralité[594]. Elle s'intéresse à la voix, plutôt qu'au genre, et aborde le lyrisme en tant que sujet d'énonciation, bien distinct de l'auteur. Par définition, la poésie lyrique est celle où un locuteur sensible s'adresse à la première personne, en communiquant son émotion à son allocutaire ; mais la question du « je » et de l'auteur n'est pas pertinente, le sujet de l'énonciation est une fonction discursive.

À la différence du « je » autobiographique, le sujet lyrique se révèle fantomatique, il se reconstruit perpétuellement dans et par le texte, en une quête identitaire toujours recommencée, il est « à la fois un être en perpétuel projet et en résonance (« écho sonore » eût dit Victor Hugo) que traversent et sollicitent les émotions les plus diverses, voire les identités les plus changeantes »[595]. L'examen du lyrisme dans l'œuvre de Colette met en lumière une voix ambiguë et évolutive. La partie diariste atteste d'un « je » lyrique dissonant, qui rompt l'énonciation de façon anachronique, et place la narratrice dans la catégorie des rêveuse éveillée. La partie mémorielle, au contraire, parvient à contenir les deux énoncés,

---

[592] *Ibid*., p. 288.

[593] Le Colloque international en 1995 intitulé *Le sujet lyrique en question* réunit une trentaine de participants, et l'ouvrage collectif dirigé par Dominique Rabaté rassemble en 1996 neuf participants.

[594] Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 11.

[595] Jean-Michel Maulpoix, « La Quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique, op. cit*., p. 150.

feint et lyrique, en une énonciation consonante. La reconstruction allégorique de la figure maternelle ouvre la voie à une remémoration sensorielle, qui donne accès à la saisie du monde au travers l'imaginaire enfantin.

Le sujet lyrique et l'auteur

Ce sont ces deux énoncés de réalité, l'un relevant de la feintise et l'autre de l'authenticité lyrique, qui se trouvent au cœur de l'énonciation colettienne. Le « je » du narrateur d'énoncé feint alterne avec le « je » lyrique, et ce croisement de voix contribue à une certaine indétermination énonciative. Le lecteur, même s'il perçoit le changement de registre, ne s'en trouve pas moins désorienté par les accents d'authenticité au sein d'un récit biaisé. Par ailleurs, l'héritage du romantisme a longtemps confondu lyrisme et expression personnelle des sentiments de l'auteur, contribuant ainsi à une lecture « biographique » des œuvres. Dominique Rabaté précise que « c'est au XVIIIe siècle que l'adjectif lyrique prend son sens moderne, et en 1834 qu'apparaît le substantif dérivé, prenant acte de ce que la poésie romantique lui imprime comme ambition nouvelle »[596]. L'approche hégelienne du romantique et du lyrisme, qui domine plus d'un siècle de pensée critique, regroupe sous l'appellation « poésie lyrique » les œuvres qui donnent à voir l'intimité de l'auteur. L'émergence du sujet lyrique, à l'époque romantique, se manifeste comme l'expression de la voix intime du poète, et il semble bien que la lecture de Colette n'ait pas échappé à ce postulat, puisque ce sont ses textes les plus lyriques que l'on donne communément comme les plus autobiographiques (*Les Vrilles de la vigne, La Maison de Claudine* et *Sido*). Les romantiques français ne se posent pas la question de la nature du sujet lyrique : le « je » du texte est pour eux « le poète », confondu avec l'auteur de poèmes[597]. On peut se demander pourquoi, dans maints énoncés de Colette, aujourd'hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l'énonciation du poète comme une personne ; cette illusion référentielle tient sans doute à ce que ces passages sont en prose poétique et que l'auteur y parle à la première personne de ses émotions de façon sensible.

Les poncifs du lyrisme romantique, qui usent d'apostrophes à la deuxième personne, et se posent volontiers en interlocuteur et en interprète de la nature, sont repris dans l'œuvre de Colette, dans laquelle les adresses à la nature sont nombreuses. Pour les poètes romantiques,

---

[596] Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Introduction, *op. cit*., p. 5.
[597] Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique », *op. cit*., p. 29.

« cette proximité d'un énonciateur humain et des objets de la nature pouvant occuper la position d'allocutaire se manifeste couramment sous la forme d'apostrophes adressées à des êtres inanimés, souvent précédées d'un « ô » vocatif »[598] ; le « Ô lac » de Lamartine représente l'un des exemples les plus fameux de la poésie romantique. Le sujet lyrique colettien adopte la même posture romantique d'homme sensible donnant l'illusion de se confondre avec l'auteur même : l'apostrophe à la nature, familière à Colette, condense ce postulat :

> Ô mes chers bois ![599]

> Ô géraniums, ô digitales…[600]

Partager son expérience intimiste avec le lecteur constitue également un des traits constitutifs du lyrisme colettien ; « ses souvenirs sont les nôtres », s'enthousiasme la critique, à la lecture de *La Maison de Claudine*. Par ailleurs, l'apostrophe, à la seconde personne du singulier, visant un interlocuteur indéterminé et absent du texte se lit comme une adresse au lecteur :

> Donne ta main, serre bien la mienne : elle te mène, sans bouger, vers les dimanches humbles que j'ai tant aimés. Tu nous vois, la main dans la main et toujours plus petits, sur la route couleur de fer bleu, pailletée de silex métallique – c'est une route de mon pays…[601]

La tentation de lire les textes dans lesquels la narratrice dépeint son enfance comme « plus autobiographiques » dépend très certainement de la tonalité lyrique affectant ces passages, considérée comme la voix de l'auteur. Cependant, l'examen du lyrisme colettien, à la lueur d'une approche critique qui dément l'interprétation autobiographique au premier degré, dénonce un processus plus complexe, le « je » lyrique revêt un certain anonymat, en rupture énonciative.

La rêveuse éveillée

---

[598] Yves Vadé, *Ibid.*, p. 19.
[599] Colette, *Claudine à l'école,* Pl. I, p. 110.
[600] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 501.
[601] Colette, « Dimanche », *Le Voyage égoïste,* Pl. II, p. 1094.

Durant les vingt premières années de l'œuvre, qui couvrent les romans d'imitation diaristes et des recueils de contes, le sujet lyrique s'exprime de manière éparse, en des fragments discontinus et analeptiques, en totale rupture énonciative avec l'énoncé de réalité feint. La narratrice semble ne pas posséder la pleine maîtrise de sa voix, la manifestation du lyrisme est imputée à un délire, à un rêve fiévreux. L'énoncé de réalité feint est brisé par un accès impromptu d'énoncé lyrique, dans lequel le souvenir ne se distingue pas de l'univers onirique. Les fragments lyriques débutent par « je me rappelle » et se closent par « enchantée encore de mon rêve », et tendent à ranger la narratrice de l'énoncé lyrique dans la catégorie des rêveurs éveillés. Les rêves, qui présentent un univers chimérique sont des énoncés lyriques dissonants. Or l'effet de contraste entre l'énoncé de réalité feint, au présent, très synthétique et le délire lyrique, au passé, est accru par le fait que le contenu des deux énoncés est souvent contradictoire : par exemple, la narratrice, alitée, entend à son réveil le bruit de la neige qui tombe, et se rappelle son rêve fait de soleil, de chaleur et de soif, et, on ne sait si c'est la fièvre (le délire) qui motive la célébration lyrique qui suit, ou s'il s'agit de la remémoration fidèle de son rêve nocturne:

> Et la nuit ironique m'a comblée de rêves ensoleillés, puérils, de rêves faciles et vides où il n'y avait que mon enfance, l'été, la chaleur, la soif…
>
> Un peu de fièvre, sans doute, me retient encore parmi cet été et ce jardin qui appartiennent à mon enfance […]
>
> Oh ! Juin de mon rêve ! Été commençant où tout se gonfle de jus acide ! Herbe écrasée qui tachait ma robe blanche et mes bas cachou, cerises que je piquais d'une épingle et dont le sang à peine rose tremblait en gouttes rondes…Groseilles vertes sous la langue, que j'écrasais d'une dent craintive, groseilles qu'on prévoit atroces et qui sont toujours pires !...[602]

Les fragments lyriques s'expriment sous forme de souvenirs, de rêves, ou de fantasmes ; même si ce sont des expériences fictives, le sujet de ces expériences n'en demeure pas moins réel, il a expérimenté personnellement le sentiment décrit ; Käte Hamburger l'explique : « […] le concept de réalité est satisfait même là où la réalité énoncée est aussi "irréelle" que possible. Même dans ce cas, en effet, la non-réalité absolue, onirique ou visionnaire, qui se soustrait à toute empirie, est une expérience de réalité, l'expérience du Je-lyrique »[603]. Les énoncés

---

[602] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I ; p. 911.
[603] Käte Hamburger, *Logique des Genres littéraires, op. cit*. p. 288.

lyriques se manifestent dans leur étrangeté : rêves, souvenirs impromptus, ou encore délires provoqués par la fièvre ; la narratrice se dit à plusieurs reprises « enivrée » par un élément extérieur, déclencheur d'un flux lyrique qu'elle ne peut contrôler :

> Ces muguets, sur la cheminée, m'enivrent et me migrainent…Qu'ai-je ? […] Serrer à brassées l'herbe haute et fraîche, m'endormir de fatigue sur un mur bas chauffé de soleil, boire dans les feuilles de capucines où la pluie roule en vif-argent, saccager au bord de l'eau des myosotis pour le plaisir de les laisser faner sur une table […]. [604]

L'étrangeté du contenu de l'énoncé s'inscrit dans une tradition qui, depuis la poésie grecque, impute la poésie lyrique à un « délire », à un « enthousiasme » qui rendrait le poète incapable de maîtriser totalement son écriture[605].

Dans les deux premières parties de *La Vagabonde*, qui alternent entre deux lieux clos (le rez-de-chaussée de Renée et sa loge), seulement deux énoncés lyriques liés au sentiment amoureux, et deux autres provoqués par le souvenir de la tournée de music-hall précédente, perturbent le récit d'énoncé feint. Dans la troisième partie du roman, en revanche, qui relate le voyage itinérant de la nouvelle tournée, le lyrisme gagne sur les énoncés feints ; le train, qui file de ville en ville, enchante la narratrice ; cette espèce de fuite en avant, circulaire, symbolisée par la tournée, atteste que l'épanchement lyrique est lié à la perte des repères spatio-temporels. C'est d'ailleurs le tour de France de la tournée, et la perspective d'une autre tournée en Amérique du Sud, qui cause la rupture amoureuse : la narratrice donne la préférence à l'exaltation nomade de la tournée plutôt qu'à la stabilité sécuritaire de Max. Le voyage est synonyme de la perte des repères identitaires pour la narratrice lyrique, qui réclame l'anonymat :

> Oh ! oui, partir, repartir, oublier qui je suis et le nom de la ville qui m'abrita hier, penser à peine, ne refléter et retenir que le beau paysage qui tourne et change au flanc du train, l'étang plombé où le ciel bleu se mire vert, la flèche ajourée d'un clocher cerné d'hirondelles.[606]

---

[604] Colette, *Claudine à Paris,* Pl. I, p. 331.
[605] Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique »*, op. cit*., p. 35.
[606] Colette, *La Vagabonde,* Pl. I, p. 1132.

On a souvent dit que *La Vagabonde* était le roman du renoncement à l'amour, à la façon de *La Princesse de Clèves* ; on peut y voir aussi un appel irrésistible de l'errance, caractérisé par la fascination pour le « royaume changeant » ou pour « cette facile vie roulante », ou pour « le paysage qui tourne ». L'utopie favorise la posture du rêve éveillé, et engendre une ivresse de la déambulation, de l'aveu même de la narratrice qui dit « tourner en rond, sur place ». L'épanchement lyrique dominant l'énonciation de la troisième partie confirme que le voyage itinérant et itératif engendre la perte des repères spatio-temporels favorisant le rêve éveillé.

L'interrogation du rapport d'appartenance de l'énoncé à la situation d'énonciation semble l'un des moyens tangibles de distinguer l'énoncé de réalité feint de celui lyrique, ainsi que l'explique Dominique Rabaté : « Le roman, comme le récit d'ailleurs, propose des cadres de repérage plus ou moins fixe […] Dès que l'on aborde le texte lyrique, ce recours à la contextualisation semble très limité. »[607]. Le sujet du récit d'énoncé de réalité feint se place dans le *hic et nunc*, il est situé, son énonciation fictive nous donne le cadre figuratif ; la narratrice de l'énoncé feint de *Claudine à l'école* entame par un retentissant repérage spatio-temporel, tout fictif soit-il :

> Je m'appelle Claudine, j'habite à Montigny ; j'y suis née en 1884 ;[608]

Les énoncés de réalité feints dominent ce premier roman qui ne laisse guère la place au lyrisme, alors que les romans-journaux suivants connaîtront de beaux fragments de déploration ou d'enthousiasme lyrique. Cependant, il semble possible d'y relever quelques énoncés de réalité authentique dans les rares fragments où la narratrice échappe moralement et physiquement au contexte de l'école. Les bois, comme le signale Michel Mercier, sont les agents d'une jouissance profonde et violente, comme si y pénétrer la faisait entrer dans un autre monde, au point de se sentir dépaysée[609]. Hormis la tonalité exaltée de la narratrice et la délocalisation spatiale hors du cadre convenu, les indicateurs déictiques fonctionnent selon une modalité nouvelle. Les articles définis perdent leur valeur référentielle individuelle, pour prendre une valeur générale, selon l'analyse du rapport à la circonstance de Laurent Jenny,

---

[607] Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique, op. cit*., p. 69-70.
[608] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 7.
[609] Michel Mercier, « La naissance d'un écrivain », in *Notre Colette, op. cit*., p. 26.

cité par Dominique Rabaté : « L'article présente *comme* défini un indéfini, selon un trope déterminatif qui donne la clé d'une grande partie de l'énonciation poétique, les objets poétiques se trouvant à mi-chemin de l'existence individuelle et générique, les circonstances poétiques étant d'emblée transcendées par leur essentialisation »[610]. Les grands bois, les bois-taillis, les sapinières ne sont pas identifiés nominalement, comme ils le seront dans *Claudine à Paris* (le bois des Vallées), ou dans *Claudine en ménage* (le bois des Fredonnes). L'article défini prend un sens plus universel, et atteste du lyrisme dans ce passage à l'énonciation décalée. Les escapades sont reléguées dans un passé indéterminé, qui a duré dix ans : « j'ai passé dans ces bois dix années de vagabondages », et l'indétermination des adverbes temporels, « je les ai battus si souvent » relègue l'énoncé dans un « avant » aux frontières indécises.

Ces fragments lyriques de rêverie éveillée, au ton fiévreux, et déconnecté de tout espace-temps cohérant, ne se prêtent guère à une narration continue ; c'est dans les contes des *Vrilles de la vigne* que ces analepses lyriques produisent leur meilleur efffet, puisque la forme brève se prête bien mieux aux segments discontinus que le roman. *Rêverie de nouvel an*, *Jour gris,* ou encore *Le Dernier feu* marient les deux énoncés distincts plus harmonieusement que les romans de la même période ; le fragment lyrique, sous forme d'une longue rêverie éveillée, s'intègre dans un énoncé probant, avec un début (« J'appartiens à un pays que j'ai quitté ») et une fin (« Me voici ! » « J'ai parlé en songe »).

Les rêves éveillés, qui chantent la déploration et la perte, sont étrangers à la narration romanesque ; la sauvagerie de leur ton et leurs irruptions incongrues les placent dans un certain anonymat qui divise l'énonciation en deux scènes dissonantes. Les énoncés lyriques se présentent comme des analepses externes à amplitude indéterminée[611] ; leur irruption anachronique les inscrit dans un récit temporellement secondaire. Les rêves sont d'une telle force hallucinatoire que la narratrice est hébétée, dépaysée ; l'utopie et l'uchronie de l'univers onirique servent de support au lyrisme. À différentes reprises, la narratrice lyrique évoque « le philtre qui abolit le temps », ou elle affirme retourner « au commencement de [s]a vie ». Dans les contes et romans diaristes, le souvenir se rappelle un temps d'avant jamais daté, et un ailleurs indéterminé ; il représente moins le passé de la narratrice, qu'un *jadis* originel :

---

[610] Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996, p. 70.

[611] Selon la terminologie de Gérard Genette, *Figures III, op. cit*., p.90.

> Je m'éveille comme si j'arrivais des confins du monde, étonnée, triste, pensant à peine, l'œil hostile à mes meubles familiers. […] Je ne puis bouger. Je regarde, comme si elle ne m'appartenait pas ma main pendante. Je ne reconnais pas l'étoffe de ma robe….Qui m'a découronnée, pendant que je dormais, de mon diadème de cheveux, roulée autour de mon front comme les tresses d'une grave et jeune Cérès ? J'étais…j'étais…Un jardin…le ciel couleur de pêche rose au couchant…une voix enfantine, aiguë, qui répond aux cris des hirondelles…[612]

Les deux narratrices, feinte et lyrique, semblent deux étrangères, occupant l'une et l'autre deux espaces énonciatifs injoignables. Le « je » lyrique construit le souvenir comme une autre scène :

> Pauvre papa, n'a-t-il pas failli remettre tout en question un matin de février, en m'apportant un bouquet de violettes ! L'odeur des fleurs vivantes, leur toucher frais, ont tiré d'un coup brusque le rideau d'oubli que ma fièvre avait tendu devant le Montigny quitté…J'ai revu les bois transparents et sans feuilles, les routes bordées de prunelles bleues […].[613]

La narratrice de *L'Entrave* avoue explicitement préférer le rêve éveillé au sommeil : « À quoi bon le sommeil complet, aveugle ? Sans que se ferment mes paupières raidies, des demi-rêves, des images minces voilent ou dérobent l'écran bleu sombre des fenêtres »[614]. Ces fragments lyriques, qui chantent la déploration et la perte, ne s'intègrent pas à la narration; la sauvagerie de leur ton et leurs irruptions incertaines les placent dans un certain anonymat qui divise l'énonciation en deux scènes dissonantes.

Dans cet espace-temps lyrique indéterminé, l'identité de la narratrice se révèle incertaine. Le sujet lyrique se montre écartelé entre ses possibles et pose le questionnement de son d'identité. « Qu'ai-je ? » s'interroge Claudine, abasourdie par le parfum du muguet. Renée ne reconnaît plus ni sa main ni l'étoffe de sa robe, et appelle un « autre moi-même » :

---

[612] Colette, *La Vagabonde,* Pl. I, p. 1154.
[613] Colette*, Claudine à Paris,* Pl. I, p. 231.
[614] Colette, *L'Entrave,* Pl. II, p. 396.

> D'où reviens-je et sur quelles ailes, pour que si lentement j'accepte, humiliée, exilée, d'être moi-même ?...[615]

La vagabonde aspire à oublier qui elle est, pour se fondre dans « le paysage changeant ». La narratrice de « Forêt de Crécy » se dissocie en « un ancien moi-même [qui] se dresse ». Renée Néré se dédouble en mille petits fantômes, et semble dépossédée de son identité :

> […] il me semble laisser derrière moi mille petits fantômes à ma ressemblance, roulés dans le flot, bercés sur la feuille, dispersés dans le nuage…616

Le sujet lyrique colettien, démultiplié en mille possibles, se révèle problématique, en quête de son identité. Le conte « Le Miroir » évoque les « mille et mille Claudines » jaillies du pavé gras de Paris et de la province endormie et parfumée. Ce récit dresse un « double » de l'auteur, un « sosie » dont la narratrice de l'énoncé feint dénonce l'imposture et aspire à se différencier, en distinguant Colette de Claudine. La narratrice lyrique, en revanche, aspire à se dissoudre dans ce double ; elle l'exprime en un énoncé qui se pose en rupture avec l'énoncé feint :

> Une fois encore, je sens que la pensée de mon cher Sosie a rejoint ma pensée, qu'elle l'épouse avec passion, en silence…Jointes, ailées, vertigineuses, elles s'élèvent comme les deux hiboux veloutés de ce crépuscule verdissant. Jusqu'à quelle heure suspendront-elles leur vol sans se disjoindre, au-dessus de ces deux corps immobiles et pareils, dont la nuit lentement dévore les visages ?...[617]

Le climat de ce conte s'inscrit sans peine dans celui du rêve éveillé : Colette rencontre Claudine aux heures troubles du crépuscule, ou par ces nuits sans lune, ou encore « dans la demi-obscurité d'une chambre sombre, tendue de je ne sais quelle étoffe olive, et la fin du jour est couleur aquarium »[618].

La quête identitaire, qui dissocie et démultiplie le sujet lyrique, est sous-tendue dans les textes de la partie diariste : Claudine, après sa brouille avec Renaud, retrouve dans l'ombre de sa chambre d'autrefois les « bienveillants fantômes » ; Renée, face à son miroir, s'entretient avec

---

[615] Colette, *La Vagabonde,* Pl. I, p. 1154.
[616] *Ibid.,* p. 1119.
[617] Colette, « Le Miroir », in *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 1033.
[618] *Ibid.*, p. 1030.

la conseillère maquillée. L'intérêt du sujet lyrique ne réside donc pas dans une donnée autobiographique, qui l'identifierait une fois pour toute à l'auteur, mais dans sa reconstruction perpétuelle, comme un phénix, renaissant dans chaque texte, mais résonnant en écho avec les autres textes. Le rêve éveillé ne révèle pas uniquement une quête identitaire, il témoigne également de l'angoisse de la perte du sujet lyrique, de la perte du double, double lyrique qui semble la résurgence d'un moi originel.

Le passé du lyrisme

La forme mémorielle, à partir de la parution de *La Maison de Claudine* en 1922, opère un changement radical dans l'articulation des deux énoncés de réalité, feint et lyrique. La réminiscence, non pas des faits passés, mais du ressenti enfantin, autorise une maîtrise de la voix lyrique en un énoncé continu. Le sujet lyrique ne brise plus l'énoncé feint de façon anachronique et anonyme, mais constitue le socle du récit ; l'énoncé feint, contenu dans le présent d'énonciation, semble servir de cheville articulatoire aux énoncés lyriques. Colette décrypte à sa façon la réconciliation des deux voix qui animent sa prose énonciative :

> Lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels, mêlés, superposés, je suis assez sage à présent, assez fière pour les départager en moi, toute heureuse d'un délitage où je n'ai à rougir de personne ni de rien.[619]

Les deux énoncés qui étaient en rupture dans la partie diariste sont devenus, dans les récits mémoriaux, consonants. Le « je » d'énoncé feint joue le rôle de béquille spatio-temporelle du sujet lyrique : en effet, les énoncés lyriques, dans *Sido*, obéissent à une contextualisation plutôt vague, pour reprendre le terme de Dominique Rabaté. Une atmosphère onirique baigne le récit, le coq à l'âne temporel et spatial brouille toute tentative de chronologie. Cependant, c'est le sujet de l'énoncé feint, situé dans le présent d'énonciation qui fournit au récit son assise et fournit la date (1928), et le lieu (le Palais-Royal) de la composition. Le sujet d'énoncé feint a pour rôle essentiel de relancer l'énonciation vers le lecteur. Dans ce récit, qui mime le soliloque, la narratrice de l'énoncé feint, avec une fausse naïveté, dispense des explications, dont le but est d'inclure le lecteur dans l'enthousiasme lyrique :

---

[619] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 517.

> J'appelle armes ses deux paires de « verres », un couteau de poche, souvent une brosse à habits, un sécateur, de vieux gants, parfois le sceptre d'osier, épanoui en raquette trilobée, qu'on nomme tapette » et qui sert à fouetter les rideaux et les meubles. [620]

Cet inventaire probant, fondé sur un effet de liste réaliste, redirige l'énoncé personnel vers la communauté, avec l'emploi du « on » ; l'adresse au lecteur se fait d'autant plus persuasive que l'énoncé lyrique est invraisemblable :

> Vous croirez sans peine qu'à l'appel de « Sido » le vent du Sud se levait devant les yeux de mon âme, tors sur son pas de vis, empanaché de graines, de sable, de papillons morts, raciné au désert de Lybie…Sa tête indistincte et désordonnée s'agitait, secouant l'eau et la pluie de grenouilles tièdes…Je suis capable encore de le voir.[621]

Les anecdotes, qui forment les assises du récit de *Sido,* font également partie du passé de l'œuvre. L'histoire n'est pas composée de faits originaux et neufs pour le lecteur, mais d'une reprise anecdotique : les présages météorologiques, qui forment un chapitre important (les provisions de l'écureuil, les pelures d'oignon, le baromètre rustique) ont déjà été décrits, avec leurs particularismes, dans le récit court « Présages »[622] datant de 1918. Le sujet d'énoncé feint régit le récit lyrique, il le maitrise en une énonciation cohérente et soutenue. Les contes de *La Maison de Claudine* décrivent un monde de merveilles perçu par le rêve d'enfant et médiatisé par le souvenir de l'adulte: « Je rêvais lasse, enchantée, reconquise, au milieu de mon royaume », dit la narratrice de « Ma mère et les bêtes ». L'énoncé lyrique ne s'exprime plus par la tonalité fiévreuse du rêve éveillé, mais par la maîtrise du rêve retrouvé ; chaque conte repose sur une image poétique, et ce corps d'images constitue l'unité du recueil.

La posture mémorielle a permis à l'écrivain de retrouver le regard émerveillant de l'enfance ; sa nostalgie de déracinée porte bien moins sur le village natal que sur le paradis d'une enfance rêvée. Colette dit qu'elle est secourue, chaque jour, par la fidèle mémoire « de ses vieux sens subtils »[623]. La mémoire sensorielle, évoquée par l'écrivain, est bien celle

---

[620] *Ibid*., p. 498.
[621] *Ibid*., p. 512.
[622] Colette, « Présages », *La Chambre éclairée*, Pl. II, p. 904-906.
[623] Colette*, Le Fanal bleu,* Pl. IV, p. 996.

de « l'expérience de l'objet », selon la définition du « je » lyrique de Käte Hamburger ; il est permis d'affirmer que c'est le passé du lyrisme, qui, désormais, alimente la voix lyrique de la posture mémorielle. « Qui pourrait me rendre la solennité puérile des jours de l'An d'autrefois ? » implorait la rêveuse éveillée, qui déplorait la perte de l'enfance ; « Tout est encore devant mes yeux », se réjouit la narratrice mémorielle. La réminiscence, chez Colette, ne prend pas le caractère essentiel que l'on retrouve chez un Marcel Proust. Cela, Francine Dugast-Portes l'a remarqué :

> À aucun moment la quête du passé ne se transforme sous la plume de Colette en quête fondamentale ; c'est la sensation d'autrefois qu'elle fait resurgir, plus qu'un état exceptionnel la projetant hors du temps, encore que cet état – la nouvelle « le bracelet » le prouve – ne lui soit pas demeuré étranger. Elle tente de revivre les années passées et non de théoriser une expérience.[624]

L'anamnèse colettienne est l'opposé du récit de vie ; source de jouissance, elle est brève, non composée, et procède du fragmentaire. Indifférente à théoriser une expérience, Colette se place à bonne distance de la démarche autobiographique ; elle est semblable à la figure du poète lyrique, qui « construit une mémoire du sujet au point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une mémoire formelle »[625]. Ce n'est pas son enfance personnelle qu'elle conte, mais un archétype d'enfance, la représentation de l'enfance par un philtre culturel donné, et que chaque lecteur peut se réapproprier, à l'instar du jardin de Saint-Sauveur, pure construction littéraire, qui a les caractéristiques du jardin originel. L'énoncé lyrique se construit à partir de faits pas tant personnels qu'anecdotiques, mais l'expérience sensible, qui se rattache à l'anecdote, est universelle. Le lyrisme mémoriel vise l'universalité, d'où l'engouement du public pour des récits comme *La Maison de Claudine* ou *Sido*.

La posture mémorielle autorise la construction d'un personnage allégorique, apte à endosser le sujet lyrique, à résorber son anonymat et à le rassembler en une figure consistante. Le personnage de Sido, sorte d'agglomérat lyrique, émerge avec le premier recueil mémoriel, *La Maison de Claudine*, en 1922. Son sacre se poursuit avec *La Naissance*

---

[624] Francine Dugast-Portes, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, op. cit.*, tome II, p. 518, cité par Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette, op. cit.*, p. 207.

[625] Joëlle de Sermet, « L'Adresse lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 82.

du jour, où le lien entre le personnage maternel et la vocation littéraire est sous-tendu ; elle y est définie comme le modèle de Colette, qui déclare sa mère comme la « meilleure écrivain » d'elles deux. Elle dit aussi que Sido tente de lui « transmettre un nouvel alphabet ». Ce n'est pas Sido, mais une « revenante » qui dialogue avec la narratrice et l'emploi du participe « hantés », du même registre que les « fantômes » des énoncés lyriques de forme diariste, corrobore une Sido centripète du sujet lyrique :

> De sorte que cette lettre, au lieu de la contempler comme un confus délire, j'y lis un de ces paysages hantés où par jeu l'on cacha un visage dans les feuilles, un bras entre deux branches, un torse sous des nœuds de rochers… [626]

Le rapport entre la muse inspiratrice qui visite le poète et Sido réincarnée en fantôme qui visiterait sa fille est explicite dans un conte de 1922 :

> Si je pouvais me faire fantôme après ma vie, je n'y manquerais pas, pour ton plaisir et pour le mien.[627]

Le sujet lyrique se cristallise et se fixe progressivement dans le personnage de Sido. La construction allégorique de la figure maternelle se développe dans le triptyque qui lui est imparti. Elle apparaît avec *La Maison de Claudine*, et sa figure s'impose de plus en plus au fil du recueil. L'agencement des contes montre l'importance grandissante du personnage. *La Naissance du jour* ordonne le récit autour des lettres (entièrement réécrites par Colette) d'une Sido romanesque et exemplaire, qui campe une projection narcissique de l'auteur (elle lui ressemble ; elle la hante ; elle est meilleur écrivain) ; l'épigraphe du roman explicite d'ailleurs ce dédoublement :

> « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. »[628]

La figure maternelle rassemble l'éparpillement des mille possibles sujets lyriques précédents. Dans le conte « Où sont les enfants », Sido « mère chienne trop tendre », « tête levée, flairant le vent » espère, en froissant le papier de la boucherie, « rassembler, en même temps que ses

---

[626] Colette, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 371.
[627] Colette, « Ma mère et les livres », *La Maison de Claudine,* Pl. II, p. 990.
[628] Colette, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 275.

enfants égaillés, ses chattes vagabondes ». C'est l'image même d'une dialectique de la dispersion et du regroupement du sujet lyrique, opérée par Sido. En 1949, Colette écrit une préface à *La Maison de Claudine* et à *Sido,* pour l'édition du Fleuron, où elle emploie à nouveau le terme « hantée » pour définir son rapport à Sido :

> C'est que laissant et reprenant, sous leur forme de nouvelles brèves, La Maison de Claudine puis Sido, je n'ai pas quitté un personnage qui peu à peu s'est imposé à tout le reste de mon œuvre : celui de ma mère. Il n'a pas fini de me hanter.[629]

L'éloge maternel s'énonce par un surcroit de paroles qui vise à amplifier l'embellie de la figure ; louer Sido équivaut à concentrer le lyrisme en un objet de désir, puisque « tout lyrisme (dont l'ode fut longtemps le modèle) tend vers une valorisation de l'objet »[630] et qu' « il semble que l'on assiste dans tous les cas à une singularisation élective de l'objet qui se trouve extrait de la réalité par le désir et célébré par le poème »[631]. L'énoncé lyrique allégorise Sido en interlocutrice du cosmos et interprète de la nature; le récit s'énonce autour de ce thème inhérent à la poésie lyrique, et le sous-titre de la plaquette publiée chez Kra en 1929 de la première section du recueil s'intitule « Les Quatre points cardinaux ».

Dépouiller la figure emblématique de ses traits par trop personnels vise à l'universalisation ; le lecteur peut se l'approprier dès lors qu'elle offre une image d'une flatteuse cohérence. Maurice Delcroix, étudiant le manuscrit de *Sido,* relève que Colette a biffé ce qui trahissait les appréciations trop mitigées ou les comparaisons saugrenues : « Il n'eût pas été bien séant, dans cette perspective, de montrer Sido frivole ou dépensière. »[632] Le manuscrit fait état de corrections portant sur les aspects de Sido rapportant de Paris « un flacon de parfum dont elle n'osait avouer le prix », qui est biffé ; la dire « brouillée avec sa fille aînée », est également corrigé dans le manuscrit, lorsque la tentative de suicide de celle-ci est mentionnée.

Y-aurait-il un affaiblissement de la portée du sujet lyrique, dès lors qu'il se fixe dans la figure de Sido ? L'actualisation du sujet lyrique s'effectue dans la perte : c'est Claudine regrettant des violettes de son

---

[629] Colette, *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1090, Appendice.
[630] Jean-Michel Maulpoix, « La Quatrième personne du singulier », *op. cit.,* p.57.
[631] *Ibid*., p. 157.
[632] *Sido, Colette*, Présentation, transcription et notes par Maurice Delcroix, CNRS Editions, Paris, 1994, ISBN : 2-271-05187-8.

enfance, ou Renée voulant rattraper le printemps. Avec l'assurance du passé retrouvé, du moins de sa sensation, l'énoncé lyrique, s'il conquiert une aisance textuelle certaine, semble néanmoins perdre en intensité. L'accent de sincérité du rêve éveillé révélait la complexité d'un sujet lyrique en quête de son moi originel. Avec *Sido*, il semble qu'on gagne en récit poétique ce qu'on perd en lyrisme ; c'est-à-dire que l'énonciation acquiert la maitrise d'un énoncé cohérent, savamment agencé, tout en reprise et musicalité et à la portée universelle. N'appartenant ni à l'autobiographie, ni à la fiction, le personnage de Sido est construit avec les attributs du mythe ; l'auteur et le lecteur peuvent tous deux se projeter dans cette figure mythique. *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.

Lyrisme colettien et épique gionien

À ce stade, il semble opportun de confronter la poésie de la nature de Colette à celle de Jean Giono. Ces deux auteurs sont communément cités[633] comme héritiers de la pastorale, puisque tous deux ont chanté leur province, et que la nature est l'une de leur plus féconde inspiratrice. Cependant d'importantes divergences semblent les départager. Tout d'abord, Jean Giono, en digne héritier de George Sand, vante la civilisation paysanne. Il met en scène des paysans, et les fait parler par le biais d'un narrateur omniscient[634] ; la trilogie de Pan, composée entre 1929 et 1930 s'inscrit alors dans le registre du roman champêtre. Or, du côté de Colette, point de héros appartenant à la terre, bien au contraire ; Claudine et ses parents (dans le faux journal et dans les mémoires fictifs) sont des citadins expatriés et étrangers à la vie villageoise, tout comme les bergers pastoraux étaient étrangers à la ruralité.

Chez Giono, la poésie champêtre et le langage paysan sont au service d'une idéologie, à l'instar de l'œuvre de la dame de Nohant et de ses successeurs du roman paysan[635] ; Jean Giono pose la question de l'insertion de l'homme dans son milieu naturel et de la désertification rurale[636]. Il semble inutile de rappeler, tant cela a été répété, que Colette

---

[633] Alain Niderst estime que Colette, Giono, ou encore Pagnol sont les héritiers de la pastorale, in *La Pastorale française, de Rémi Belleau à Victor Hugo, op. cit.*, p. 7.,

[634] Anne-Marie Marina-Mediavilla a montré la technique originale du récit de Giono, faisant entendre le dialogue intérieur des personnages, même lorsque c'est le narrateur omniscient qui est supposé parler, Préface de *Colline*, Grasset, 1998, p. 15.

[635] Voir Supra, George Sand et le roman rustique.

[636] Les expériences du Contadour : de vieilles bâtisses inhabitées sont acquises par un groupe d'amis venus découvrir la Haute-Provence et s'efforcer de vivre les idées écologiques et pacifiques de

ignore superbement toute idéologie réductrice, et se tient étrangère à l'Histoire.

Par ailleurs, le système énonciatif qui diffère, entre ces deux auteurs, met en lumière deux énonciations relatives à la pastorale bien distinctes, selon qu'elles se rattachent à un genre épique ou lyrique. À la différence de Colette, Giono utilise essentiellement un narrateur hétérodiégétique et omniscient ; l'unique roman de la trilogie *(Un de Baumugnes*) qui recourt au narrateur homodiégétique, semble de la même veine que le chanvreur-conteur cher à George Sand ; et ce narrateur à la première personne ne peut en aucun cas se confondre avec l'auteur. Les paysans de Giono subissent les grandes forces naturelles d'une nature sacrée et panique, c'est à dire une nature qui épouse les deux visages du dieu Pan ; en cela, l'auteur emprunte à la littérature antique, qu'il connaît bien, puisqu'il note dans son journal que « Aristophane, Eschyle, Sophocle, Théocrite, Homère, Virgile […] voilà les livres dont j'ai subi l'influence à l'époque où les impressions se gravent profondément dans les âmes sensibles. »[637] Ainsi la narration hétérodiégétique d'une part et l'influence des classiques antiques d'autre part, favorisent une tonalité plus épique que lyrique. Pour Colette, en revanche, la nature est éveilleuse d'une exaltation, chantée par une narratrice homodiégétique, confondue avec l'auteur même. Le sentiment pastoral de la nature, chez Colette, s'exprime par une narratrice lyrique s'enchantant de son propre chant.

II.3. Tensions et porosités

Le lyrisme n'est pas un terme facile à cerner, ni à définir. Quelle valeur accorder au « je » qui s'exprime dans les énoncés lyriques ? S'il est un sujet authentique, selon Käte Hamburger, authenticité agréée par une critique littéraire récente, il n'en est pas autobiographique pour autant. Ni autobiographique, ni fictif, le sujet lyrique, exilé de lui-même,

---

Giono. Une revue sera publiée : *Les Cahiers du Contadour*, in Dossier de *Regain*, par Anne-Marie Marina-Mediavilla, Le Livre de Poche, 1995, p. 154.

[637] Dossier de *Colline*, par A. M. Marina-Mediavilla, Grasset, 1998, p. 133.

s'énonce dans un entre-deux, dans un écart, avec et contre l'énoncé de réalité feint. Sujet en rupture, dans la partie diariste, il se construit contre l'énoncé feint ; sujet en consonance dans la partie mémorielle, il s'élabore avec l'énoncé feint. Le sujet lyrique colettien, dans les romans d'imitation diariste, s'énonce comme une créature hybride et fantomatique, en quête d'identité ; sa manifestation est dissonante. Dans les récits de forme mémorielle, il est rassemblé dans et par la figure maternelle ; sa manifestation relève alors du domaine du merveilleux et flirte avec le mythe. La déploration de l'enfance perdue alimente la veine lyrique diariste, tandis que la partie mémorielle chante l'enfance retrouvée. Chez la rêveuse éveillée, le souvenir, traduit par bribes le rêve d'enfance. La posture diariste déplore tous les possibles rêvés perdus, Colette le dit à Claudine :

> Je me souviens de moi avec une netteté, une mélancolie qui ne m'abusent point. Le même cœur obscur et pudique, le même goût passionné pour tout ce qui respire à l'air libre et loin de l'homme ─, arbre, fleur, animal peureux et doux, eaux furtives des sources inutiles ─ la même gravité muée en exaltation sans cause…Tout cela, c'est moi enfant et moi à présent…Mais ce que j'ai perdu, Claudine, c'est mon bel orgueil, la secrète certitude d'être une enfant précieuse, de sentir en moi une âme extraordinaire d'homme intelligent, de femme amoureuse, une âme à faire éclater mon petit corps…Hélas, Claudine, j'ai perdu presque tout cela, à ne devenir après tout qu'une femme. [638]

La forme mémorielle, en revanche, s'établit en un récit imagé, composé d'anecdotes juxtaposées, dans lesquelles Sido sert de faire valoir au rêve d'enfance ; la figure maternelle est perçue par une double focalisation : celle émerveillée du regard enfantin, et celle nostalgique de la narratrice adulte. Durant la première partie de l'œuvre, le sujet lyrique se souvient en rêvant, c'est la rêveuse éveillée ; puis, à partir de *La Maison de Claudine*, il rêve en se souvenant, c'est le passé du lyrisme.

Tensions

Dans le roman-journal, l'énoncé de réalité lyrique s'articule avec difficulté dans l'énoncé de réalité feint. La forme fragmentaire et éparse de l'énonciation lyrique s'apparente aux lambeaux d'une mémoire inconsciente. Il y a conflit entre les deux discours. Si une sensation, un bouquet de muguet ou de violette, peut servir de déclencheur à l'énoncé

---

[638] Colette, « Le Miroir », in *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 1032.

lyrique, il se manifeste le plus souvent *ex abrupto*, sans lien avec l'énoncé feint. Une construction asyndétique juxtapose les deux énoncés ; ainsi rien ne semble justifier la songerie de Claudine, qui s'énonce en un fragment détaché typographiquement du texte, si ce n'est l'aphasie du sujet d'énoncé feint :

> Midi. Ces messieurs se lèvent et nous procédons au raffut du départ. […] La chaleur pèse, je suis sans voix…
>
> Ah ! les bois, les chers bois de Montigny ! À cette heure-ci, je le sais bien, comme ils bourdonnent ! Les guêpes et les mouches qui pompent dans les fleurs des tilleuls et des sureaux font vibrer toute la forêt comme un orgue […] [639]

Une lutte pour l'authenticité motive ces deux énoncés : la narratrice de l'énoncé feint blâme le lyrisme, « ridicule comme une gravure sentimentale » ; le sujet lyrique, en revanche, use d'un langage performatif « je revois des prés », « je voudrais embrasser un bel arbre ». L'énoncé de réalité feint s'ancre dans le pragmatisme d'une narratrice prosaïque, l'énoncé lyrique se délite en doublons anonymes (un jardin…le ciel couleur de pêche rose au couchant…une voix enfantine). Le sujet lyrique est clivé par ses anamnèses qui le transportent hors de lui ; en psychanalyse, anamnèse signifie le retour d'éléments psychiques refoulés. Sans doute faut-il situer la figure du double colettien (Claudine dans *Le Miroir ;* la conseillère maquillée dans *La Vagabonde*, les milles fantômes, ou encore toutes ces figures énonciatives polymorphes, telle Valentine ou Annie), comme autant de créatures émanant du sujet lyrique. Le sujet lyrique diariste interroge : « d'où viens-je ? » pour tenter de répondre à la question qui le hante : « qui suis-je ? » Recouvrer le passé par la posture du rêve éveillé favorise l'anamnèse, dont la référence, en liturgie, s'apparente à la mémoire du ressuscité.

Le « je » lyrique, distinct de l'auteur mais indissociable néanmoins de son ressenti, pose le problème de son altérité, et de sa duplicité. Son authenticité ne crédite pas, loin s'en faut, une posture autobiographique, mais s'éclate en tous les possibles de l'auteur. Le sujet lyrique apparaît comme la résultante des différentes postures énonciatives assumées par le « je » du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage feint. Il est bien, comme dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation,

---

[639] Colette*, Claudine à l'école,* Pl. I, p. 155.

mais décalé par rapport au « je » autobiographique[640]. L'expérience du temps et le rapport à la mémoire dissocient irrémédiablement sujet autobiographique et sujet lyrique. L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point fixe qui serait celui d'une mort anticipée[641]. Le lyrisme construit une mémoire fragmentée et incertaine, au gré d'anamnèses épiphaniques. Dans les récits diaristes, le « je » d'énoncé feint qui fonctionne sur le mode biographique entre en tension avec le lyrisme d'un « je-origine » dont la référence est la genèse d'un jadis originel.

.

Porosités

Dans le roman-mémoires, l'articulation entre les deux énoncés, feint et lyrique, est harmonieuse. Pas de conflits ni de ruptures, comme dans le faux-journal, mais une subtile complémentarité qui optimalise les deux énoncés. La narratrice joue en virtuose du « je » d'énoncé feint qui relance sans cesse le souvenir.

Porosité passé-présent

Les romans hétérodiégétiques, brouillent les frontières temporelles entre passé et présent ; le lecteur, mis en alerte par l'imparfait, considéré comme un présent du passé, est placé dans un espace de suspens temporel. L'abondance de dialogues en discours direct donne l'illusion d'assister à un spectacle ; illusion de direct renforcée par l'unité de temps, de lieu et d'action engagés, et par l'intensité tragique alliée à une grande densité narrative. La forte présence d'oralité accentue ce phénomène de spectacle en direct, où le lecteur devient spectateur.

Porosité du sujet lyrique

La porosité du sujet lyrique lui permet de renaître sous un angle différent au fil des énoncés, puisque son identité même se trouve suspendue à son chant ; pour Dominique Rabaté, le sujet lyrique n'existe pas, il se crée[642]. Dans la partie diariste, le même chant lyrique anime les

---

[640] Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique », *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 36.
[641] , « L'Adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique, op. cit*., p. 82.
[642] Dominique Rabaté, « La Référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique, op. cit*., p. 63.

différentes narratrices : Claudine ou Renée, au fil des faux-journaux, déplorent l'enfance perdue ; c'est la persistance de la voix constante, bien que sporadique et anonyme, qui tisse le lien entre les héroïnes successives. On reconnaît la tonalité lyrique, d'un recueil à l'autre. La partie mémorielle célèbre l'enfance ancrée dans le village natal ; ce thème, permanent dans toute l'œuvre, est l'un des grands invariants fondateurs de l'énonciation colettienne.

Porosité narrateur-narrataire

La posture mémorielle se remémore le passé du lyrisme ; ce passé se manifeste sous forme d'anecdotes imagées qui restituent à la fois le rêve d'enfance et la rêverie primitive ; c'est donc à un archétype d'enfance que se réfère le lyrisme mémoriel. Le premier récit de *La Maison de Claudine,* dont le titre « Où sont les enfants » n'est pas sans rappeler la question de la Genèse (*Adam*, *ubi es*)[643], se situe dans cette perspective originelle. Les enfants fautifs du conte, dissimulés dans les arbres, se soustraient au regard de la mère dont l'appel « où sont les enfants » est repris par un système anaphorique. Ce n'est pas l'enfance de Colette, mais la quintessence de l'expérience vécue, ouverte sur l'universel, que donnent à lire les énoncés lyriques du roman mémoriel. Et comme cette expérience vécue est constituée des expériences fondamentales de l'être humain, (la nostalgie de l'enfance perdue et le sentiment de la faute), le lecteur, qui prend pour confession ce qui n'est que poésie, peut se réapproprier à son tour l'anamnèse lyrique.

[643] Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, *op. cit*., p. 87, rappelle que dans son premier commentaire de l'Apocalypse, Claudel dit que le cri de la mère « Où sont les enfants ? » dans l'œuvre de Colette, est le mot du Seigneur Dieu lui-même dans le Paradis terrestre alors que Adam a péché et se cache et que le Seigneur part à sa recherche en criant : « Adam, ubi es ? ».

Chapitre III :

L’ENCHANTEMENT

La part la plus consistante de l'œuvre réside dans le récit non romanesque, non seulement parce qu'il est le plus représenté, mais surtout parce que le texte court qu'on le nomme dialogue, conte, chronique, fantaisie, ou nouvelle concentre l'art le plus abouti de l'écrivain. Puisque la concision est une esthétique qui réclame un grand travail stylistique, que rien ne doit être laissé au hasard, que l'harmonie y règle une composition sans faille, il semble naturel que cette « grande ouvrière des lettres »[644], qui travaille avec ce « génie de l'incision »[645], et se donne comme consigne essentielle de travail la sévérité[646], excelle dans cet exercice.

L'œuvre de Colette journaliste n'entre pas dans cette étude, qui s'appuie uniquement sur les textes publiés dans la Pléiade. Des textes courts ne sont retenus que ceux qui sortent de la veine réaliste et se détournent volontairement de l'illusion référentielle. Alors, la visée, entre roman et texte bref, apparaît bien différente : le premier raconte une histoire (d'amour le plus souvent) qui ressemble peu ou prou à celle de l'auteur, tandis que le second pose un problème vital, sur un mode ludique. Complexifier une difficulté, en jouant de registres variés, comme la fable, ou le conte merveilleux, effectue la mise à distance nécessaire à la narratrice, pour mieux appréhender ses propres contradictions et exprimer son désir. Cette part de l'œuvre se distingue de la partie romanesque parce qu'elle ne vise pas à raconter, mais à « capter, saisir, ciseler la *pulsion* plutôt que l'*âme* »[647]. L'écriture apologique ou allégorique échappe à la linéarité, et, en se complexifiant, véhicule le désir de l'écrivain.

L'enchantement réside en premier lieu dans le divertissement fourni par la distorsion d'avec le réel. En effet, les animaux doués de parole ou les récits investis de merveilleux ouvrent les portes d'un monde enchanté,

---

[644] L'expression est de Gérard Bonal et Frédéric Maget, qui viennent de rendre hommage au travail journalistique de Colette : « Des centaines d'articles, des milliers de pages ; une œuvre parallèle, repoussée dans une sorte d'injuste pénombre par l'œuvre « officielle ». Une œuvre oubliée, cadenassée dans les archives de la presse parisienne du XIX° et de la première moitié du XX°. », in *Colette journaliste*, *op. cit.,* p. 11.

[645] Julia Kristeva*, Le Génie Féminin, tome III, Colette, op. cit*. p. 144.

[646] À la question « comment travaillez-vous ? », Colette répond : « Avec sévérité, c'est peut-être le mot qui convient le mieux. », Interview de Colette par Frédéric Lefèvre, *Nouvelles littéraires*, 24 mars 1926.

[647] Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.*, p. 144.

celui du « jadis » de la plus petite enfance, où la distinction entre le possible ou non n'est pas bien nette. Ces récits dans lesquels la magie a naturellement droit de cité transportent hors du temps social. L'enchantement se communique aussi par le désir insatiable de la narratrice, désir de voir, jamais saturé, désir de s'étonner et de s'émerveiller. L'enchantement se décline sur le mode de l'éblouissement, symptomatique d'un principe de non-réalité. La création colettienne s'enracine dans le sol pulsionnel du désir, magie et littérature sont régies par les mêmes forces incantatoires. Enfin, l'enchantement opère de façon implicite, par le jeu d'une ambivalence; l'écart issu de situations paradoxales laisse une signification s'échapper, qui ouvre d'autres perspectives de lecture. Les dialogues de bêtes, ou le rossignol du conte, adoptent un discours extra-animalier qui met en rapport la dialectique du lien affectif et de la liberté ; c'est l'histoire de l'impossible attachement à Willy. Les récits de l'enfance merveilleuse mettent en rapport l'ambivalence de sentiments inconciliables ; le personnage de la mère, longtemps inaccessible au récit, ne peut apparaître que reconstruit, réinvesti sur le mode de la merveille. L'énonciation mémorielle n'est donc pas uniquement une victoire sur le temps retrouvé, mais aussi une victoire sur la mère apprivoisée. L'image d'une Sido stylisée, telle une statue iconique, ou une allégorie picturale, prouve la mise à distance qu'a nécessitée le portrait maternel. La tension issue de ces situations paradoxales engendre certes une gêne, mais autorise l'enchantement créé par l'incessant va–et-vient entre deux positions impossibles, engendrant tour à tour exaltation et dépression. Les apologues et allégories de Colette déplorent la perte du jadis : un monde d'avant pour Kiki-La-Doucette, ou la perte d'un autrefois, pour le rossignol, ou la perte des facultés de la petite enfance. C'est un peu du fonds littéraire de paganisme qui s'échappe ; avec Colette, le désenchantement du monde n'est pas tout à fait achevé.

III.1.Dire autrement

Colette n'est pas très à l'aise avec le roman, elle lui préfère des formes parallèles ; le récit court, lacunaire et antinarratif, qui constitue l'essentiel de sa production, paraît la forme la plus adaptée à son esthétique. La brièveté narrative autorise l'atemporalité, et la dilatation de l'histoire se resserre dans un espace clos. Le texte bref se coule tout naturellement dans l'apologue et l'allégorie, deux formes particulièrement adaptées à l'expression de son art. Avec les premiers *Dialogues de bêtes*, dès 1904[648], puis *Les Vrilles de la vigne* dont le premier texte date de 1905, s'ouvre pour Colette, une voie nouvelle, qui l'affranchit du roman :

> Je m'éveillais vaguement à un devoir envers moi-même, celui d'écrire autre chose que les Claudine. Et, goutte à goutte, j'exsudais les Dialogues de bêtes, où je me donnai le plaisir, non point vif, mais honorable, de ne pas parler d'amour. [649]

Si la critique littéraire s'est intéressée aux textes des *Vrilles de la vigne*[650], elle s'est peu penchée en revanche sur les dialogues animaliers. Or ces derniers renferment une signification bien plus riche que le simple divertissement fantaisiste. Avec ces saynètes, Colette adopte une forme allusive et implicite qui rend possible l'émission d'une voix, « la plus originale de l'œuvre, et qui ne devait plus se taire »[651]. Ces textes allégoriques semblent les plus aboutis dans l'art de dire autrement ; ils permettent de formuler, en creux de la série des *Claudine,* ce qui paraissait impossible à dire avec le roman. La fable ou le dialogue campent un univers qui contraste avec l'œuvre romanesque*,* tout en s'inscrivant cependant dans une continuité. En biaisant ainsi la forme

---

[648] La parution des *Dialogues de bêtes* s'échelonnent sur dix-sept ans. En 1904, paraissent les quatre premiers : « Sentimentalité », « Le voyage », « Le dîner est en retard », « Le premier feu ». L'année suivante, s'ajoute trois dialogues : « Elle est malade », « L'orage », « Une visite ». Ces sept dialogues sont préfacés par Francis Jammes. En 1908, paraissent deux nouveaux dialogues : « Dialogue de bêtes » et « Toby-Chien parle ».

[649] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1041.

[650] L'ouvrage collectif *Sido et Les Vrilles de la vigne*, Ellipses, 1990, ou encore, plus récemment, Julia Kristeva étudie *Les Vrilles de la vigne* en sept mouvements, in *Le Génie féminin, Tome III, Colette, op. cit*. pp. 121-132.

[651] Colette, *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 1279, Notice de Michel Mercier.

romanesque, Colette commence à travailler à sa réhabilitation, en offrant une image contraire à la femme délurée et effrontée des *Claudine* ; elle trouve surtout un genre qui lui permet d'exprimer son lyrisme dans une tonalité toute pastorale et d'associer le lecteur dans une littérature de la suggestion et du suspens.

La veine animalière

Une lecture uniquement allégorique s'avérerait erronée, car les animaux intéressent Colette, ils figurent pour eux-mêmes, et sont présents dans toute l'œuvre ; parfois même ils occupent la place principale, comme dans le roman *La Chatte*. La veine animalière développée dans les dialogues, même si ces derniers sont salués comme un genre nouveau, n'est pas complètement étrangère à l'œuvre romanesque précédente. Michel Mercier souligne d'ailleurs à juste titre qu'il n'y a pas de cloison étanche entre la série romanesque et les « dialogues de bêtes.»[652] Les mêmes expressions courent d'un roman à un dialogue : ainsi, un proverbe que Colette semble affectionner : « L'excrément monte à cheval, et encore il s'y tient » est employé et par le père de Claudine[653] et par Kiki-La-Doucette[654].

Le premier roman de la série des *Claudine* présente, de façon presque systématique, les personnages dans leurs analogies animalières : les yeux noirs de Marie Belhomme sont « humides » comme « un lièvre peureux » ; d'autres fois, elle a « des yeux de biche ahurie », ou encore des « yeux d'oiseau qui roulent », ou encore d'« oiseau sans cervelle » ; les deux Jaubert ont des « yeux de mouton pleins de douceur pleurarde » ; le docteur Dutertre, comme dans le conte, a des « yeux luisants » et des « dents de loup. » *La Retraite sentimentale* en 1907 dresse un décor animalier qui y tient la première place, le dénouement du roman est explicite sur la préférence que la narratrice accorde aux animaux. Les cris de souris, les gloussements, les bêlements, font dire à Régine Detambel que l'œuvre fourmille, bourdonne de centaines de cris d'animaux[655].

Colette utilise un bestiaire simple, et des stéréotypes familiers, que le lecteur identifie aisément ; avec les dialogues de Kiki-la-Doucette et de Toby-Chien, une symétrie à effet de miroir entre les humains et les bêtes se fait jour ; il apparaît que les deux animaux, sous leur peinture anthropomorphique, sont les doublons des « deux pattes », Lui et Elle.

---

[652] *Ibid*., p. 1280.
[653] Colette*, Claudine en ménage,* Pl. I, p. 387.
[654] Colette, « Elle est malade », *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 37.
[655] Régine Detambel, *Colette, Comme une Flore, Comme un Zoo, op. cit*., p. 12.

Cependant, même si le dialogue peut prêter à interprétation, il reste avant tout vraisemblable, tant la drôlerie l'emporte sur l'intentionnalité didactique. Après les *Dialogues de bêtes*, Colette continue à exploiter la veine animalière jusqu'en 1916, avec la trentaine de récits qui forment le recueil *La Paix chez les bêtes,* puis épisodiquement, en réunissant des textes épars, ou de commande, comme *Prisons et paradis* ou *Autres bêtes*. Dès 1927, Colette est citée parmi les grands noms des écrivains animaliers français[656] ; par ailleurs, Marie-Odile André a souligné l'importance de ce motif dans la réception colettienne.

Nulle cloison entre les bêtes et les humains, dans l'analyse de Ramon Fernandez, qui parle, en 1942, d'un système de vases communicants : « Il y a, pour Colette, entre les humains et les animaux, comme un système de vases communicants psychologiques, si bien que ce qui provient d'humanité aux uns est restitué en animalité aux autres. »[657] Louis Chaigne, s'il note les mêmes correspondances entre les deux règnes, en parle de façon moins amène, puisque, s'il loue le style de celle qui parle des bêtes comme personne, il déplore néanmoins qu' « elle rabaisse l'humanité qu'elle connait et dépeint au rang même de l'animal : chez ses personnages, nulle dignité, nul honneur, pas le moindre sens moral. »[658]

Ce que l'on peut prendre pour de l'anthropomorphisme relève d'une similitude aiguë entre mammifères; il n'y a qu'une bête, dit Colette, qui humanise les animaux avec les traits essentiellement humains de l'œuvre romanesque. Le chat interpelle le chien de « méridional, va ! » : or Sido use du même qualificatif envers le Capitaine. Ou encore le chien est traité de « dernier des romantiques », ce qui n'est pas sans rappeler Willy disant à son épouse qu'elle est « la dernière des lyriques. » Pour Colette, les traits fondamentaux de l'humain se mêlent d'animalité, tel le grégarisme du public, lors du « cachet en ville » d'Annie :

> Je n'ai pas vu le public. […] J'ai entendu, senti une chaude haleine, un remuement de bêtes invisibles, au fond de ce noir béant.[659]

Le recueil *Dans la foule* offre de beaux exemples de l'animalité décuplée par l'effet de groupe : autant de « poules couveuses » au

---

[656] Colette, *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 1584, Notice de Michel Mercier.
[657] Ramon Fernandez, « Colette », *op. cit.* ,, p. 283.
[658] Louis Chaigne, *Notre Littérature d'aujourd'hui*, De Gigord, 1939, p. 117-118.
[659] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 894.

« caquet aigre », de « voix de canard », de « roucoulement rauque », ou encore d' « essaim ». Ce parti pris animalier ne manque pas de heurter ses contemporains ; à trop fréquenter le chat, on ne risque pas seulement de s'enrichir, mais aussi de devenir suspecte :

> On n'aime pas à la fois les bêtes et les hommes. Je deviens de jour en jour suspecte à mes semblables. Mais s'ils étaient mes semblables, je ne leur serais pas suspecte.[660]

La question de la monstruosité obsède Colette, qui revient sur la suspicion de ses semblables à l'égard de celle qui a la préférence dans le cœur des bêtes. Dans un texte de 1934 elle reprend les propos d'Édouard Lemé, qui s'interroge : « Mme Colette a-t-elle une âme ? », au terme d'une série d'exemples prouvant la supériorité de cœur des bêtes sur les hommes tout en signalant qu'on la « reçoive ici en exploratrice un peu suspecte. » [661] A l'inverse, le Capitaine, trop humain aux yeux de Sido et ses enfants, est suspecté à son tour :

> « Tu es si humain ! » lui disait parfois ma mère, avec un accent d'indéfinissable suspicion.
>
> Elle ajoutait, pour ne le point trop blesser :
>
> « Oui, tu comprends, tu étends la main pour savoir s'il pleut.[662]

Et l'ami et voisin du Palais Royal de donner le mot de la fin, une année après le décès de Colette : « …si Mme Colette n'est pas un monstre, elle n'est rien.»[663]

Dire l'indicible

Le fil, tenu mais solide, qui court implicitement entre les dialogues animaliers et le cycle romanesque, réside dans la figuration de celle qui fait parler Toby-Chien et Kiki-La-Doucette. Au-delà des aventures anecdotiques qui donnent vie aux scènes, les dialogues sous-tendent une image en creux de Colette, contraire au portrait aguicheur d'une Claudine volage et délurée. Par la voix du chien et du chat, les dialogues mettent

---

[660] Colette, *La Naissance du jour,* Pl. III, p. 303.
[661] Colette, « Le Cœur des bêtes », *Journal à rebours,* Pl. IV, p. 182.
[662] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 525.
[663] Jean Cocteau, *Discours de réception à l'Académie royale de Belgique*, Grasset, 1955, p. 27.

l'accent sur la nostalgie, la tristesse et la solitude de « Elle ». Les deux animaux communiquent leur adoration pour « Elle », en qui le lecteur reconnaît explicitement Colette ; ils diffusent une hagiographie sensible de leur maîtresse :

> La rosée tombe et mouille ses pieds, et le soleil s'en va. Mais tu sais comme Elle est : Elle s'assied dans le mouillé, regarde en avant d'Elle comme si elle dormait ; ou bien elle se couche à plat ventre, siffle et suit une fourmi dans l'herbe ; ou arrache une poignée de serpolet et la respire ; ou appelle les mésanges et les geais, qui ne viennent jamais, d'ailleurs. Elle porte un arrosoir lourd, qu'Elle verse, en mille fils d'argent glacé qui me donnent le frisson, sur les roses ou dans le creux de ces petites auges de pierre au fond du bois.[664]

Avec les quatre premiers dialogues, dès 1904, Colette travaille à réparer la réputation d'amoralité et de légèreté qui affecte son image, depuis la parution des Claudine, image renforcée par sa désinvolture provocante à la ville. Elle va s'assurer la reconnaissance d'un de ses pairs, qui accède à sa demande de préfacer le recueil de 1905. Plus qu'à capter la bienveillance du public, la préface de Francis Jammes vise à réhabiliter l'image de la femme scandaleuse : « Il y donc entre la vie que vous affichez et votre personnalité ce que l'on nomme une cloison étanche », peut-on relever dans la correspondance entre les deux écrivains[665]. Plutôt qu'une louange du livre, c'est un panégyrique de l'auteur ; le préfacier campe un personnage de villageoise rompue aux tâches agricoles, et met ses excentricités sur le compte de sa sensibilité d'artiste ; il affirme à trois reprises que Colette est un vrai poète et non une « littératrice perverse » de veine symboliste[666]. Il apparaît que les dialogues suivants, de 1907 et 1908, travaillent à réhabiliter son image de « femme de lettres qui a mal tourné » et à se justifier des scandales qui l'assaillent de toute part. Avec *Toby-Chien parle*, en 1907, Colette résume tout ce qui l'accable, dans sa vie personnelle, professionnelle ou amoureuse ; elle y décrit la violence de sa jalousie, sa souffrance d'épouse trompée, et surtout, elle dit sa colère contre la presse après le scandale du Moulin Rouge, en 1906, lors de la représentation de la pantomime *Rêve d'Egypte :*

---

[664] Colette, « Le dîner est en retard », *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 24.
[665] *Ibid.*, p. 1283.
[666] Voir la Préface de Francis Jammes, in Colette, *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, pp. 3-6. Sous l'éloge de l'auteur des dialogues de bêtes, Francis Jammes règle des comptes avec Georges Deschamps, critique littéraire au journal *Le Temps*, qui ironise sur l'artifice et le manque de simplicité de Francis Jammes.

> Je veux faire ce que je veux. Je veux jouer la pantomime, même la comédie. Je veux danser nue, si le maillot me gêne et humilie ma plastique […] Qui donc a osé murmurer, trop près de mon oreille irritable, les mots de déchéance, d'avilissement ? Toby-Chien, Chien de bon sens, écoute bien : je ne me suis jamais sentie plus digne de moi-même ![667]

Colette revient sur le scandale dans un texte de 1908 ; elle justifie sa nudité sur scène en évoquant le zèle vertueux de la danseuse et l'exigence artistique ; le système imagier qui représente le patron en taon et la danseuse en pouliche renforce le postulat du labeur et de l'obéissance :

> Le patron cherche, clappe des lèvres, ronchonne :
>
> « Évidemment, évidemment…Ce n'est pas …Ce n'est pas assez…pas assez nu, là ! »
>
> La pouliche indifférente tressaille comme piquée par un taon.
>
> « Pas assez nu ! qu' est-ce-qu' il vous faut ?
>
> −Eh ! il me faut…je ne sais pas, moi. L'effet est bon, mais pas assez éclatant, pas assez nu, je maintiens le mot ! Tenez, cette mousseline sur la gorge…C'est déplacé, c'est ridicule, c'est engonçant…Il me faudrait… »
>
> Inspiré, le patron recule de trois pas, étend le bras, et, d'une voix d'aéronaute quittant la terre :
>
> « Lâchez un sein ! » crie-t-il.[668]

Les textes courts de la période agitée du divorce et des représentations théâtrales houleuses, tendent vers une justification et une réhabilitation, qui laissent penser que Colette n'a pas été aussi indifférente qu'elle a voulu le faire croire, à la curée des échotiers ; ils offrent aussi une image en creux des romans-faux-journaux de la même période, auxquels le scandale assuraient la notoriété.

En mettant en scène les animaux et en les faisant parler à sa place, Colette s'autorise à dévoiler la part d'intimité, que Claudine, ou plus tard Renée, taisent ; elle décrypte le mélange paradoxal d'exaltation et de sang-froid qui saisit l'artiste au moment de monter sur scène ; ce texte, où

---

[667] Colette, « Toby-Chien parle », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 994-997.
[668] Colette, « Music-halls », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 1053.

Toby-Chien vante le music-hall avec enthousiasme est écrit un an à peine après que Colette ait débuté sur scène :

> J'attendais, le cœur secoué, l'instant enfin où Elle monterait à son tour, indifférente, farouchement masquée d'une gaîté impénétrable, vers le Plateau, vers la fournaise de lumière qui m'enivrait…Écoute, Chat, j'ai vu, dans ma vie, bien des choses […] Mais rien n'égale, dans l'album de mes souvenirs, cette salle des Folies-Élyséennes, où chacun espérait ma venue, où l'on m'accueillait par une rumeur de bravos et de rires !...[669]

La voix des animaux donne libre cours, sans retenue, à la jalousie. On sait, par les biographes et critiques, que la « jalousie brûlante » est sans nul doute le sentiment le plus douloureux que Colette éprouva tout au long de son enfance et de son adolescence[670] . Par ailleurs, Jacques Dupont[671] rapporte les crises nerveuses extrêmement violentes de Colette, vers 1905, provoquées par les infidélités de Willy, et consignées par Jacques-Émile Blanche. Si l'œuvre romanesque fait l'impasse sur la souffrance des héroïnes, les dialogues, en revanche, par la voix de Toby-Chien, rapportent la démesure des sentiments sa maitresse, dans un déferlement paranoïaque de haine et de violence :

> Toutes, elles souhaitent ma mort, m'inventent des amants ; elles l'entourent de leur ronde effrénée, Lui faible, Lui volage et amoureux de l'amour qu'il inspire […] elles ont menti, forniqué, cocufié, avec une joie et une fureur de harpies, autant par haine de moi que pour l'amour de Lui[672]

Toujours, la supériorité physique et morale des « quatre pattes » sur les « deux pattes » est manifeste : « Le beau cerveau de chien », « Ton âme…Ton âme de chienne…Ta belle âme… » La louange des bêtes ne s'arrête pas aux dialogues, l'œuvre romanesque abonde en actions de grâce, vantant de véritables passions :

---

[669] Colette, « Dialogue de bêtes », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 1001.
[670] Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'Authentique*, *op. cit.,* p. 97.
[671] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1695, Notice de Jacques Dupont.
[672] Colette, « Toby-Chien parle », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 995.

> Foi des bêtes en nous, foi accablante et imméritée ! il y a des regards d'animaux devant lesquels on détourne les siens, on rougit, on veut se défendre : « Non, non ! je n'ai pas mérité cette dévotion, ce don sans regret ni réserve, je n'ai pas assez fait, je me sens indigne… » [673]

Dans la préface de *La Paix chez les bêtes*, Colette souligne que seules les bêtes sont dignes d'ignorer la guerre. Sous l'éloge des bêtes innocentes se lit le blâme des humains, et une manière de dire une désapprobation envers la société. Pour Ramon Fernandez[674] son « animalisation » des êtres est une manière de vengeance qu'elle se donne sur eux (comme La Fontaine), de même que son humanisation des bêtes est encore un aspect de cette vengeance, analogue à celle que se donnent les sculpteurs des cathédrales. Dans une même veine, Julia Kristeva y voit un rejet de la société : « D'appartenir aux bêtes est d'abord une rébellion contre les humains, une version innocente de l'anarchisme que cultive une Colette dégoûtée de la société. »[675] Brigitte Ferrand montre, à juste titre, qu'il s'agit, dès les premiers dialogues animaliers, d'un discours « extra-animalier »[676], dont l'importance réside dans le sujet parlant dans une œuvre présentée comme pur amusement fictionnel.[677]

Lyrisme pastoral

Avec les dialogues de bêtes, Colette développe une littérature de la suggestion, de l'allusion et du suspens, qui lui permet de montrer plus que de dire. Comme le fabuliste, Colette use d'une argumentation implicite et indirecte, au fonctionnement allégorique ; cependant, l'allégorie animalière, chez Colette, semble davantage l'expression de son lyrisme qu'un récit apologique et didactique ; mettre en scène les animaux s'apparente, chez elle, à l'art du marionnettiste ou du mime.

Quelques exégètes[678] de Colette avancent l'idée qu'avec les dialogues de bêtes, elle libère son « moi profond », ce « moi profond » évoqué par Marcel Proust, « qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant

---

[673] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 913.
[674] Ramon Fernandez, « Colette », *Messages, op. cit*., p. 286.
[675] Julia Kristeva*, Le Génie féminin, Tome III, Colette, op. cit.,* p. 287.
[676] Sur l'engagement autobiographique dans les dialogues, voir Brigitte Ferrand, « Dialogue soliloque », *Europe*, nov.-déc. 1981, p. 96-105.
[677] L'édition de *Sept dialogues de bêtes*, au Mercure de France en 1905, porte à la page 17 la dédicace suivante : « Pour amuser Willy ».
[678] Michel Mercier, dans la Notice de *Trois écrits sur les bêtes*, Pl. II, p. 1286.

qu'il était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre. »[679]

Certes, la narratrice écrivant les dialogues de bêtes ou le conte du rossignol s'avère bien différente de celle des *Claudine*, elle y offre sans conteste une autre facette de sa personnalité. Cependant, l'intentionnalité de justification de l'artiste et de la femme, sous-jacente dans les dialogues, atteste de l'intérêt porté par Colette à son image publique ; les dialogues visent à une réhabilitation. Julia Kristeva reprend le postulat de Michel Mercier lorsqu'elle dit que Kiki-la-Doucette et Toby-Chien sont les inventeurs du « moi profond. »[680] Néanmoins, et c'est l'un des fondements de son étude, la critique insiste sur le fait que les allégories de Colette, comme ses métaphores, sont des métamorphoses parce qu'elles « saisissent l'objet nommé (le rossignol, la vigne) dans son impact sensible sur le sujet, et communiquent cette sensibilité aiguë, singulière, révélatrice au lecteur lui-même qui bascule des mots aux choses. »[681]

Ne pourrait-on alors envisager une lecture des textes allégoriques de Colette comme une variante énonciative du sujet lyrique ? Les métamorphoses de l'artiste sembleraient alors résulter d'un dédoublement lyrique se fixant sur l'animal ou la flore, puisque la nature est le foyer sensible de son lyrisme, et se communicant au lecteur. Par ses origines, et comme son nom l'indique, le lyrisme est lié non pas directement au « moi », mais au chant, donc à la musique et à l'oralité[682]. Le choix de la forme théâtrale s'avère performant pour celle qui considère l'éloge aux bêtes comme un devoir :

> J'ai à les chanter […] j'ai à écouter, à comprendre si j'en suis digne, à traduire si j'en suis capable les palpitations inégales, véhémentes et troublées, les messages d'amour silencieux, tout ce que nous appelons d'un seul mot : le cœur des bêtes[683].

Pour traduire « le cœur des bêtes », Colette « pense » en bête, « sent » en bête. Le dédoublement lyrique, « je est un chat » ou « je est un chien » permet de saisir au plus juste l'animal. Ressentir les perceptions de Nonoche, pour décoder le fonctionnement de la chatte, entre dans un processus d'observation sensible et métonymique ; le

---

[679] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, p. 131.
[680] Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.,* p. 290.
[681] *Ibid.*, p. 134
[682] Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique, op. cit*., p. 11.
[683] Citation extraite du texte de la conférence inédite sur les bêtes, manuscrit du dossier 22 conservé à la Bibliothèque nationale, cité par Michel Mercier, Notice de « Trois écrits sur les bêtes », *op. cit.,* Pl. II, p. 1290.

tournoiement d'un pigeon réveille-t-il Nonoche, que les émotions de la chatte sont retranscrites :

> Son poil a senti passer l'ombre d'un oiseau ! Elle ne sait pas bien ce qui arrive. Elle a ouvert trop vite ses yeux japonais, d'un vert qui met l'eau sous la langue. Elle a l'air bête comme une jeune fille très jolie […]. Elle baisse les yeux et la mémoire de toutes choses lui remonte au visage dans un sourire triangulaire.[684]

L'observation relève de la connivence et de la sympathie ; la narratrice s'essaie à devenir Nonoche ; elle décrypte son comportement en envisageant un cheminement de pensée propre au chat : les clarines sonnent et Nonoche pense au seau de lait ; le passage d'une chauve-souris suscite des images d'animaux monstrueux :

> Par association d'idées, Nonoche pense au hérisson, à la tortue, ces énigmes, et passe sur son oreille une patte humide de salive, insoucieuse de présager la pluie pour demain.[685]

L'éparpillement du sujet lyrique adopte un fonctionnement similaire à celui qui anime la rêveuse éveillée ; Kiki-la Doucette, évoquant sa maîtresse, remarque qu'elle « habite chaque pelouse, chaque arbre, chaque fleur », que « son esprit court, comme un sang subtil, le long des veines de toutes les feuilles », et la compare à un « fantôme bleu comme l'air »[686]. L'allégorisation de soi s'ancre dans le dialogue fictionnel des bêtes ; l'énonciateur véritable, c'est le sujet lyrique qui s'incarne en bête. Les animaux, dans les propos que leur prête la narratrice, adoptent un lyrisme agreste : Kiki-la-Doucette chante le « Ô soudain printemps », et Toby-Chien partage le délire heureux de sa maitresse :

> Nous partîmes. Le bout flexible des branches berçait les dernières pommes… Ma voix heureuse, les cris de gaieté qu'elle jetait parfois, le chant vain des coqs, le grincement des chars sur la route ─ tous les bruits flottaient, portés sur l'ouate un peu suffocante et bleue du brouillard.[687]

---

[684] Colette, « Nonoche », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 988.
[685] *Ibid*., p. 990.
[686] Colette, « Dialogues de bêtes », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 1004.
[687] Colette, « Le Premier feu », *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 33.

L'échange dialogique des animaux adopte une exaltation semblable au délire lyrique ; la narratrice évoque « l'hyperesthésie nerveuse » de Nonoche :

> La joie de Nonoche est tout près des larmes, et il n'y a guère de folle partie de ficelle ou de balle de laine qui ne finissent en petite crise hystérique, avec morsures, griffes et feulement rauques. [688]

Se mettre dans la peau du chat ou du chien, épouser ses sensations, relève d'une représentation analogique qui repose sur une approche sensorielle ; Colette avoue guetter « la patte moelleuse, les frémissants naseaux, l'œil à facette », qui lui permettent de s'incarner dans l'animal, par un système d'affinités, liant sensation, instinct et émotion.

Un enthousiasme lyrique, semblable à celui de la rêveuse-éveillée des romans diaristes, semble motiver la genèse des dialogues : se mettre dans la peau des bêtes, n'est-ce pas réfuter l'espace-temps conventionnel pour adopter celui d'un univers régi par le repas, ou par la sieste au soleil, tel que le perçoivent le chien et le chat ? C'est le sujet lyrique qui s'exprime, épousant l'uchronie et l'utopie du royaume des bêtes, et opérant ainsi la « décontextualisation » nécessaire à la posture lyrique :

> L'heure de la sieste passe. L'ombre conique des poiriers croît sur le gravier. Tout notre sommeil est parti en paroles. Tu as oublié les mouches, ton estomac inquiet, la chaleur qui danse en ondes sur les prés. Le beau jour lourd s'en va. Déjà l'air s'émeut, et courbe vers nous l'odeur des pins dont le tronc fond en larmes claires…[689]

Pour Michel Mercier, ou Brigitte Ferrand, les dialogues correspondent au rêve de Colette : rêverie de la « mal-mariée » pour l'une[690], rêve éventuellement initié par la lecture de Mme Jules Michelet pour l'autre[691]. Toutefois, il nous semble que ce rêve s'incarne dans le canevas du repos pastoral de la vie à la campagne, l'été, dans sa banalité heureuse d'un jardin ou d'un verger ; la didascalie qui introduit le premier conte est exemplaire de cette béatitude : « Le perron au soleil. La sieste après déjeuner. Toby-Chien et Kiki-la-Doucette gisent sur la pierre

---

[688] Colette, « Nonoche », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 989.
[689] Colette, « Sentimentalités », *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 15.
[690] Brigitte Ferrand estime que Colette oublie ses malheurs conjugaux grâce à l'écriture lyrique, in *Europe, op. cit.,* p. 101.
[691] Michel Mercier signale la parution en 1902 de l' « Eden solitaire », prologue du livre intitulé *Les Chats,* Notice de *Trois écrits sur les bêtes,* Pl. II, p. 1287.

brûlante. »[692] Dans les contes suivants, la campagne introduit et motive cette rêverie pastorale : *Le dîner est en retard* s'ouvre par : « Un salon à la campagne. La fin d'une journée d'été. Kiki-la-Doucette et Toby-Chien dorment d'un somme peu convaincu. » L'été à la campagne, ou le premier feu d'octobre, sont représentatifs d'une vie idéale, définie par la facilité, le repos, le refus des passions, l'abolition de l'inquiétude, et une oisiveté sans veulerie, simple façon gracieuse d'assumer la paresse naturelle ; ces poncifs du repos imaginaire, défini par Robert Mauzi, constituent le genre de poésie lyrique de la pastorale :

> Le repos imaginaire, lorsqu'il sert de prétexte à la poésie, dispose de trois moyens d'expressions conventionnels : un genre bien défini, *la pastorale*, un lieu commun éternel de la poésie lyrique : le rêve de la solitude ou de l'intimité dans un *refuge* ; enfin un mythe qui s'est enrichi, au cours de sa longue histoire, de prolongements infinis : *l'âge d'or*. [693]

Le sauvage, c'est-à-dire ce qui est à l'état de nature, est restitué, avec une crudité imagière de détails ; le chat dévore-t-il un oiseau que la narratrice rend la sensation animale vivante : « C'est mieux…c'est vivant. On sent tout craquer sous les dents, et l'oiseau qui tressaille, et la plume chaude, et la petite cervelle exquise. » Colette donne une version des amours félines qui épouse les paradoxes du mythe ; le vieux matou tentateur adopte les caractères de Pénia dans le *Banquet* de Platon : pauvre, dur, sec, sans domicile, sans autre lit que la terre, et indigent ; ce tentateur représente l'Amour pour Nonoche :

---

[692] Colette, « Sentimentalités », *Douze dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 7.
[693] Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la Littérature et la Pensée françaises au XVIIIe siècle,* Albin Michel, 1994, p. 374.

> Tu ne connais pas mon visage et qu'importe ! Avec orgueil, je t'apprends qui je suis : je suis le long Matou déguenillé par dix étés, durci par dix hivers. Une de mes pattes boite en souvenir d'une vieille blessure, mes narines balafrées grimacent et je n'ai plus qu'une oreille, festonnée par la dent de mes rivaux.
>
> À force de me coucher sur la terre, la terre m'a donné sa couleur. J'ai tant rôdé que mes pattes semellées de corne sonnent sur le sentier comme le sabot du cheval. Je marche à la manière des loups, le train de derrière bas, suivi d'un tronçon de queue presque chauve…Mes flancs vides se touchent et ma peau glisse autour de mes muscles secs, entraînés au rapt et au viol…Et toute cette laideur me fait pareil à l'Amour ![694]

Cet extrait révèle bien plus qu'une simple complicité avec le règne animal; en peignant l'amour sous les traits du vieux et laid Matou, c'est l'archaïsme du désir qui est révélé. Dans cette osmose de Colette avec l'animal, Julia Kristéva voit une appropriation chamaniste de la figure animale, et que « *cette* figuralité animale-là ne serait autre que la figuralité originaire du désir humain. »[695] De tels extraits que celui de ce long Matou déguenillé confirment que l'écriture de Colette s'enracine dans le sol pulsionnel, et qu'elle partage alors avec la magie une même situation par rapport au désir.

III.2. Le merveilleux colettien

Les *Dialogues de bêtes* n'évoquent pas « le temps où les bestes parloient », puisqu'ils réfèrent au présent de la narratrice, et exposent la modernité du monde contemporain ; de même, les récit magnifiant l'enfance, même s'ils décrivent un monde de merveilles, ne peuvent pas non plus se classer dans le genre du conte merveilleux, puisqu'ils ne se situent pas dans l'indéterminé « il était une fois », embrayeur du merveilleux, mais dans un passé bien réel qui est celui de l'enfance de la narratrice. Pas de rupture non plus entre deux mondes, les récits de Colette s'ancrent toujours dans la réalité et l'irrationnel n'y a pas de place.

---

[694] Colette, « Nonoche », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 991.
[695] Julia Kristeva*, Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.,* p. 300.

Cependant, l'œuvre semble exprimer la poursuite d'une réalité cachée, déjà perçue avec le dédoublement de la voix, ou encore avec l'art de biaiser le réel. L'usage abusif de l'imparfait et de l'hyperbole, et la tonalité féerique donnée au récit confortent une tendance au récit merveilleux, tendance renforcée par les finalités du texte. Selon Jean-Pierre Dupuy[696], l'imparfait, dans *Sido,* ne permet pas seulement d'accéder au temps de la mémoire, en mimant le cheminement du souvenir, mais il transporte le récit au-delà le temps, dans le temps des récits merveilleux. Le traitement de l'espace, dans *La Maison de Claudine* et dans *Sido*, adopte les caractères spatiaux du merveilleux, puisque les lieux se caractérisent par la dialectique de l'entre-deux : les personnages élisent fréquemment le faîte des murets, territoire du ni-dehors, ni dedans :

> Le mur, épais et haut, qui séparait le jardin de la basse-cour, et dont le faîte, large comme un trottoir, dallé à plat, me servait de piste et de terrasse, inaccessible au commun des mortels.[697]

Le même perchoir sert de domicile aux sauvages, qui, « allongés sur le faîte du mur », se retirent dans leur monde. Les clôtures, composées de haies bocagères, sont poreuses, où peuvent se couler les enfants aussi bien que les chats, et Jean-Pierre Richard[698] a montré qu'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 ». Par ailleurs, Claude Caillois a défini le conte merveilleux comme résidant dans la forme close de récits où les événements répondent à une toile narrative propice à l'émerveillement. Chez Colette, l'émerveillement est le principe même sur lequel reposent les récits d'enfance, et par-dessus tout, l'émerveillement passe par le regard. « Voir » est le désir avide de la narratrice diariste, tandis que la partie mémorielle s'attache à faire voir : d'éblouie, la narratrice devient éblouissante, grâce à sa victoire sur le temps retrouvé. Enfin, les fonctions essentielles du merveilleux, qui ont à voir avec le désir d'un manque initial à combler, et de la nécessité d'échapper à une angoisse, autorisent l'émission de l'inavouable. Le désir tient donc une place prépondérante dans le genre. Pierre Mabille soutient que le merveilleux est une conjonction à la fois du désir et de la

---

[696] J.P. Dupuy, « Le temps et les verbes dans *Sido* », in *Aveux,* éd. Société des amis de Colette, *Cahiers Colette* n° 17, Presses Universitaires de Rennes II, 1995, p. 7.
[697] Colette, « Le Curé sur le mur », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 986.
[698] Jean-Pierre Richard, « Les deux demeures *», Pages Paysages*, *op cit*., p. 170.

réalité extérieure ; le texte se charge alors en intensité, se fait véhicule du désir. Le merveilleux magique renoue avec la petite mythologie qui enchantait le monde paysan et païen d'un jadis originel. Cependant, ainsi que le signale Starobinski, ce monde imaginaire requiert du lecteur un sacrifice absolu : il ne lui permet plus de se maintenir à distance. Il exige le contact et la coïncidence, il impose son rythme propre et force à suivre sa destinée[699]. Il s'agit bien d'enchantement.

Regarde

Ainsi parlait Sido : « regarde » ; c'est ainsi que Colette conduit son lecteur, soumettant à son esprit la vision imagée de son regard émerveillé, et, au-delà du royaume de la vue, dans celui des sens. L'émerveillement de la découverte passe par le regard ; Colette, dans un texte de 1940, reprend les mêmes motifs réalistes et anecdotiques que ceux de *La Maison de Claudine* et de *Sido* (la chenille ; le cotylédon ; la couleur du ciel), pour illustrer « ce choc, ce battement accéléré du cœur, cet arrêt du souffle : la solitaire ivresse du chercheur de trésor. »[700] :

> D'autres insignes – un pince-nez, deux pince-nez, une paire de lunettes, une loupe – proclamaient qu'elle était aussi la Découverte. Son grand mot : « Regarde ! » signifiait : « Regarde la chenille velue, pareille à un petit ours doré ! Regarde la première pousse du haricot, le cotylédon qui lève sur sa tête un petit chapeau de terre sèche…Regarde la guêpe qui découpe avec ses mandibules en cisailles, une parcelle de viande crue…Regarde la couleur du ciel au couchant, qui annonce grand vent et tempête. […] Regarde, vite, le bouton de l'iris noir est en train de s'épanouir ! Si tu ne te dépêches pas, il ira plus vite que toi… »[701]

Régine Detambel estime que l'admirable, chez Colette, c'est moins son nez et ses papilles, que ses images de peintre : c'est son œil qui fascine. Conformément à son étymologie, la merveille concerne d'abord le regard, et elle se définit au moins autant par l'étonnement de celui qui regarde que par le caractère extraordinaire de ce qui est vu, signale Francis Gingras[702]. Des images fortes traduisent l'intensité du regard

---

[699] *Ibid*., p. 25.
[700] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 507.
[701] Colette, « Sido et moi », *Journal à rebours,* Pl. IV, p. 172.
[702] Introduction à « Une étrange constance, les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours », Collectif sous la direction de Francis Gingras, Les Presses de l'Université de Laval, 2006.

regardant, du regard émerveillant de l'enfance. Des cinq sens, c'est donc principalement la vue qui a partie liée avec le merveilleux, et les deux parties de l'œuvre, diariste et mémorielle, illustrent les deux définitions étymologiques du terme « vision »: montrer des mirages pour la première, et montrer des miracles pour la seconde. La narratrice diariste subit les visions des rêves éveillés ; il s'agit de la seconde acception, vers 1541 du terme « vision », qui signifie alors la représentation imaginaire provoquée par la fièvre, ou le délire, ou encore le rêve, et par extension signifie « déraisonner » ; nombre de textes colettiens appellent la fièvre, pour éveiller les visions enchanteresses, de fraicheur, de verdure, souvent liées à l'enfance. Malade, la narratrice diariste sollicite les visions fiévreuses et imagées :

> Le son profond d'une timbale grave, battue légèrement et régulièrement, assourdit mes oreilles et me sépare des bruits de la rue ; c'est la monotone pédale de ma fièvre. Loin de chercher à m'en distraire, je la cultive, je la détaille, j'accommode à son rythme des airs faciles, des chansons de mon enfance. ..Ah ! voici que, portée en musique vers les jardins que quitta mon songe, j'entrevois de nouveau les lourds feuillages bleus…[703]

Souvent provoquée par la fièvre, ou par l'égarement de l'imagination, la vision se confond avec la représentation imaginaire. Renée Néré donne la préférence au reflet du jardin dans le bassin à la vision réelle :

> Tout un jardin de reflets se renverse au-dessous de moi et tourne, décomposé dans l'aigue-marine, au bleu obscur, au violet de pêche meurtrie, au marron de sang sec…Le beau jardin, le beau silence, où seule se débat sourdement l'eau impérieuse et verte, transparente, sombre, bleue et brillante comme un vif dragon.[704]

Un champ lexical de la magie renforce les mirages du récit diariste : les violettes éclosent « par magie »[705], « le philtre abolit les années »[706], et les paysages de la vagabonde Renée constituent son « royaume »[707].

---

[703] Colette, « Malade », *Le Voyage égoïste,* Pl. II, p. 1104.
[704] Colette, *La Vagabonde,* Pl. I, p. 1216.
[705] Colette, « Le Dernier feu », *Les Vrilles de la vigne,* Pl. I, p. 977.
[706] *Ibid.*, p. 978.
[707] Colette*, La Vagabonde*, Pl. I, p. 1208, p. 1217, p. 1226.

En revanche, la narratrice mémorielle de « Fièvre »[708] explique avec rationalité qu'elle accueille la fièvre comme une fête, qui « améliore » l'écrivain en lui apportant une plus grande acuité sensorielle, car pour elle, la maladie est compensée par un enrichissement de la perception ; elle déclare refuser l'aspirine, car « un tel enchantement ne mérite pas des antidotes grossiers. »[709] Avec la narratrice mémorielle, pour qui le vocabulaire magique s'efface devant un champ lexical du religieux, la première acception du terme vision, qui désigne « un moyen de connaître les choses divines en dehors de l'ordre naturel »[710] semble requise ; le récit de *Sido* est exemplaire : ce sont les prophètes, les anges, la foi, les rites, les offrandes, les cantiques, les cantiques du « Salut », les sentences excommunicatoires, les reposoirs, l'autel de la Vierge, les sacrifices, les absolutions, la Fête-Dieu, le catéchisme, le bouquet béni. Le vocabulaire du culte catholique, mis au service d'une pythonisse qui converse avec les points cardinaux, vise, certes, à déifier la païenne Sido, mais aussi à favoriser un certain paganisme.

Ainsi que l'indique Jean Starobinski, l'acte du regard ne s'épuise pas sur place, mais comporte une reprise obstinée, voire excessive : « le regard n'est jamais saturé. »[711] Voir, c'est aussi mettre à jour, connaître en profondeur les particularités intimes ; le regard apporte la connaissance, et même la divination : c'est parce qu'il se sent soudainement compris par Renée que Max sait qu'elle l'a regardé :

> Oui, je suis tout cela ! vous avez donc daigné me voir, tandis que je désespérais d'exister à vos yeux ? Regardez-moi encore ? Découvrez- moi tout entier…[712]

La mise en abyme du regard, regardant et regardé, renferme une intensité particulière qui révèle en profondeur une signification forte : Renée regarde la petite fille qui la regarde ; au-delà de ce jeu de miroir, c'est l'enfance toute entière retrouvée ; le ton se fait mystérieux, et la référence temporelle floue : « Un jour, je me rappelle…en quittant Rennes par un matin de mai…[…] une enfant nous regardait passer […] mon enfance farouche me regardait passer »[713]; la fillette ressemble à une apparition surnaturelle de l'enfant sauvage : « les cheveux un peu blanchis de soleil, […] ses mains hâlées et griffées, […] cet air

---

[708] Colette, « Fièvre », *Journal à rebours,* Pl. IV, p. 135-143.
[709] *Ibid.*, p. 135.
[710] *Dictionnaire Historique de la Langue Française, op. cit.*,, tome II, p. 2433.
[711] *L'Œil vivant*, Gallimard, 1999, p. 13.
[712] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1146.
[713] *Ibid.*, p. 1132.

insociable, ces yeux sans âge, presque sans sexe »[714] Renée voit au-delà des yeux fillette qui la regarde, elle y contemple sa propre enfance. C'est bien le pouvoir de l'absence qui ramène au pouvoir que détiennent certains objets réels : ils détiennent, derrière eux, un espace magique[715] ; en l'occurrence, la fascination émane de la fillette, qui oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle empêche d'atteindre à l'instant où elle s'offre.[716]

L'éblouissement

L'une des caractéristiques essentielles de la narratrice diariste est d'être éblouie par ses visions qui jaillissent comme par enchantement : « Devant l'arbre à perruque, Minne s'arrête, éblouie. »[717] ;« L'automne éblouit ici. »[718] ; « Éblouie de l'ombre brusque »[719] ; « […] éblouie par le soleil levant »[720] ; « Voici que j'entre, éblouie, dans le jaune royaume des genêts et des ajoncs ! L'or, le cuivre, le vermeil aussi – car le colza s'y mêle – enflamment ces landes pauvres d'une insoutenable lumière.»[721] . L'éblouissement s'appuie sur un champ lexical du jaune doré, du vermeil et de l'éclat ; dans le rêve de Claudine[722], le jardin est doré et le bois enchanté. Éblouissement et enchantement vont de pair ; la narratrice le dit explicitement :

> De Montpellier à Pau, le trajet est un *enchantement*, à travers un pays que je découvre, à travers le printemps pyrénéen. La première grande montagne, *éblouissante* d'une neige que le soleil matinal change en *vermeil* […] *Étincelantes* d'une neige pure qui donne soif […] Je lis tout haut, en traversant de petites gares, pour *enchanter* mon oreille, des noms *clairs* et rudes où sonne la *lumière* basque, où roule le torrent *ardoisé* […] Ça et là une mare étroite, où *bleuit* l'eau des neiges fondues, brille… (c'est nous qui soulignons) [723]

---

[714] *Ibid*., p. 1132.
[715] Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, *op. cit*., p. 10.
[716] *Ibid.* p. 10.
[717] Colette, *L'Ingénue libertine,* Pl. I, p. 705.
[718] Colette*, La Vagabonde,* Pl. I, p. 841.
[719] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 911.
[720] *Ibid.,* p. 1133.
[721] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1226.
[722] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 911.
[723] Colette, *Notes de tournée,* Pl. II, p. 209.

Dans cet extrait des *Notes de tournée,* le double champ lexical de l'enchantement et de l'éblouissement, marchant ensemble, atteste que ces deux notions sont indissociables. Lorsque Renée, éblouie, regarde son enfance passer, l'écriture de l'enchantement, qui fait revivre le passé fonctionne en plein : « Mon enfance farouche me regardait passer, éblouie par le soleil levant »[724] ; c'est la même vision enchantée de l'éblouissement que celle de Nerval, lorsque, sur la route des étangs de Commelle, Aurélie réussit presque à ressusciter le passé :

> Aurélie, en amazone, avec les cheveux blonds flottants, traversait la forêt comme une reine d'autrefois, et les paysans s'arrêtaient, éblouis.[725]

Colette et Nerval partagent la quête d'un passé, bien plus rêvé que remémoré, sur le mode de l'enchantement et de l'éblouissement. C'est encore le reflet du soleil, à travers la vitre, sur la paroi opposée, qui fait resurgir un pan de son passé pour la narratrice colettienne pétrifiée. L'éblouissement y est source d'enchantement :

> L'apparition de l'astre illusoire me précipita si rudement dans le passé que j'en restai sur place, immobile, enchantée.[726]

À l'instar des héros cornéliens, les narratrices de la partie diariste de l'œuvre sont passives, elles subissent l'éblouissement, tandis que la seconde partie mémorielle présente des narratrices désireuses d'éblouir. En effet, pour Corneille, Jean Starobinski a montré, que dans les œuvres du début, le héros cornélien n'est qu'un personnage ébloui ; dans les œuvres de la maturité, il se voudra éblouissant, non plus spectateur d'une apparition éclatante, mais source même d'éclat, se montrant, se donnant en spectacle, et contemplant lui-même sa propre gloire.[727] Un renversement identique s'observe dans l'œuvre de Colette ; la narratrice des romans mémoires n'est plus éblouie, mais se veut éblouissante en donnant une vision enchantée de son enfance ; la narratrice du récit de *Sido* est exemplaire de cette volonté d'éblouir : comme dans un conte de fée, la fillette reçoit du chaud jardin, illuminé de rouge et de jaune, une qualité essentielle :

---

[724] *Ibid.,* p. 1133.
[725] Cité par Yves Vadé, in *L'Enchantement littéraire, op. cit*., p. 172.
[726] Colette, « La Lune de pluie », *Chambre d'hôtel,* Pl. IV, p. 72.
[727] *L'Œil vivant*
, op. cit., p. 57.

> Ô géranium, ô digitales…Celles-ci fusant des bois-taillis, ceux-là en rampe allumée au long de la terrasse, c'est de votre reflet que ma joue d'enfant reçut un don vermeil.[728]

C'est le champ lexical de l'or, de la lumière qui illumine d'un même éclat le jardin, Sido et la narratrice, nommée « joyau-tout-en-or »[729]. L'éblouissement, de passif qu'il était dans la partie diariste, va procéder au « je veux actif », et, comme le montre Starobinski[730] pour le héros cornélien, l'éclat perd son mystère, dès lors qu'il est motivé rationnellement par l'activité d'une conscience. Cette victoire sur le temps retrouvé atténue la surprise de l'éblouissement, qui conserve toutefois la trace de son origine magique, même s'il perd un peu de son mystère. La narratrice mémorielle, qui cherche à expliquer l'éblouissement, se met à distance du merveilleux ; elle rapporte et commente l'éblouissement enchanté de la fillette d'alors :

> […] tout le chaud jardin se nourrissait d'une lumière jaune, à tremblements rouges et violets, mais je ne pourrais dire si ce rouge, si ce violet dépendaient, dépendent encore d'un sentimental bonheur ou d'un éblouissement optique.[731]

Pour faire rayonner la gloire des personnages de Sido et de la fillette, une surenchère se joue tout au long du récit, qui décrit les exploits croissants des deux héroïnes : de la promenade à l'aube jusqu'à la pluie de grenouille, la volonté d'éblouir use d'artifices de plus en plus magiques. Menacé par l'écroulement temporel, l'éclat volontaire ne résiste que par réitération infatigable[732]. L'éblouissement transite par le regard de la fillette, par une mise en abyme et par un jeu de ricochet : éblouie par les prouesses de Sido, elle devient éblouissante à son tour.

Le désir magique

« Voir » est le désir avide, jamais rassasié de la narratrice diariste, tandis que la partie mémorielle s'attache à « faire voir ». L'œuvre exprime alors la poursuite d'une réalité cachée, révélée par le regard :

---

[728] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 501.
[729] *Ibid.,* p. 502. L'appellation reprise partiellement p. 512 a ses variantes : « Mon soleil rayonnant » (*Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1000), « Beauté, mon soleil rayonnant !... mon bijou tout en or » (*Dans la foule*. II, p. 643) ; « Minet-Chéri…Mon soleil rayonnant… » (« Automne, in *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 164).
[730] *L'Œil vivant, op. cit.,* p. 57.
[731] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 501.
[732] Jean Starobinski, *L'Œil vivant, op. cit*., p. 59-60.

« Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique ; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas. »[733] Le regard véhicule le désir magique, et son intensité brille de résolutions : « Que d'enfants, si le regard pouvait féconder ! Que de morts, s'il pouvait tuer ! »[734] C'est bien ce même désir magique, qui anime le regard de Kiki-La-Doucette:

> De ce jour, ma haine fut si forte que j'espérai follement anéantir le monstre. « Je m'approcherai de lui », pensai-je, « je me camperai fermement, et le désir de sa mort sera si fort dans mes yeux qu'il mourra peut-être, ayant rencontré mon regard… »[735]

C'est sans doute ce désir de voir au-delà, d'animer le regard de magie, qui motive le fait que les coulisses de l'œuvre grouillent de tireuses de cartes, de cueilleuses de simples, et de voyantes de toutes sortes. Des chroniques dédiées au surnaturel, comme « Présages »[736], ou encore « Rites », « Le Coin du voile », et « Pierre Faget, sorcier », ces trois dernières recueillies dans *Prisons et paradis*, ne font pas mystère d'une fascination pour les divinations plus ou moins secrètes. L'occultisme s'illustre d'un simple paragraphe, tel celui de Mme Éléna, la femme à la bougie, dans *Julie de Carneilhan*[737] ou celui de la voyante Freya dans *Mes Apprentissages*[738], ou encore celui de la cohorte « des cartomanciennes, de la dormante de la rue Caulaincourt, de la femme à la bougie, de la femme aux tarots, de la femme aux épingles» dans *Le Pur et l'Impur*[739]. Un chapitre entier peut s'y complaire comme celui de la voyante à domicile dans l'*Étoile Vesper*[740]*,* ou celui de Mme B*** qui commerce avec les esprits dans *Sido*[741]. Enfin, toute une nouvelle peut décrire les sortilèges de magie noire mis en œuvre pour assouvir le désir magique et haineux de Délia, dans *La Lune de pluie*. Dans l'œuvre de Colette, les voyantes sont des ménagères ordinaires ; leur seul attribut magique est leur regard, « globuleux et bleuâtre », « accablé de myopie »,

---

[733] *Ibid*., p. 10.
[734] Paul Valéry, cité par Jean Starobinski, *L'Œil vivant, op. cit*., p. 13.
[735] Colette, « Elle est malade », *Douze dialogues de bêtes*, Pl. II, p. 38.
[736] Colette, « Présages », *La Chambre éclairée*, Pl. II, pp.904-907.
[737] Colette, *Julie de Carneilhan,* Pl. IV, p. 293.
[738] Colette, *Mes Apprentissages,* PL. III, p. 1067.
[739] Colette*, Le Pur et l'Impur,* Pl. III, p. 641.
[740] Colette*, L'Étoile Vesper,* Pl. IV, pp. 832-838.
[741] Colette, « Le Capitaine », *Sido,* Pl. III, pp. 529-532.

« bleu vague », « yeux bleuâtres, bombés » ; leur regard sert à la connaissance, et le sens concret de « percevoir par la vue » est abandonné ici ; c'est la même myopie que celle des mystiques, dont le regard porte au delà du monde visible.

Cependant, nul stratagème de théâtralisation n'accompagne ces pythonisses, au contraire une volonté de banalisation est récurrente. La voyante à domicile est une petite dame un peu tassée et bien timide; Mme Éléna, vêtue d'un tablier de toile quadrillé, gratte du couteau la bougie allumée comme elle eût râpé une carotte ; la dormante de la rue Caulaincourt est l'insignifiance même, mais sa logorrhée fascine :

> C'était une pauvre petite larve à visage couleur de salade blanche, à peine vivante entre deux sommeils. Endormie, elle retombait tout de suite à une attitude d'infirme, ployée sur le côté comme certains enfants de Berck et le cou tout de travers. Pour qu'elle parlât, il fallait tenir une de ses petites mains molles, désossées et sans expression. Outre les oracles de sa voix de fillette, son aspect et son contact ôtaient le courage aux timides. Mais la consternante, l'indiscrète vérité future avait choisi de passer par ce misérable corps, par cette voix d'écolière, et elle y passait impitoyable. Elle y voguait, charriée par îlots, retardée dans son cours à chaque moment, dégorgée avec lenteur, mêlée au crépitement et à l'odeur des oignons que l'on entendait frire, dans une obscure cuisine contiguë.[742]

L'occultisme est une pratique anodine pour les narratrices colettiennes : aucun mystère n'entoure la consultation de Julie de Carneilhan. Melle Barberet dit que l'envoûtement se passe en famille, qu'il a remplacé les armes à feu, ou les poisons, démodés et que tout le quartier jette des sorts ; la narratrice de « Pierre Faget, sorcier » affirme que l'on fait la queue chez la « femme à la bougie », chez la « femme au verre d'eau », chez la « femme aux épingles », que le « marc de café » coûte plus cher que le café, et que sorcier rebouteux, « barreur » de sa province natale, est consulté avant le médecin.

Si la magie intègre le récit réaliste sans heurts, la position des narratrices est cependant ambiguë quant à son adhésion. Partagés entre déni et préférence, les avis des narratrices homodiégétiques oscillent en une indétermination mystificatrice. La narratrice de *Sido* assure que ce désir de voir les défunts, ou de voir l'avenir, est mû par une intense curiosité :

---

[742] Colette, *L'Étoile Vesper,* Pl. IV, p. 837.

> Il s'agit d'une curiosité, toujours la même, qui me conduit indifféremment à visiter tour à tour Mme B***, la femme à la bougie, le chien-qui-compte, un rosier à fruits comestibles, le docteur qui ajoute du sang humain à mon sang humain, que sais-je encore ? Si cette curiosité me quitte, qu'on m'ensevelisse, je n'existe plus.[743]

Plus encore que la curiosité, c'est la foi en ces regards dotés de seconde vue : la narratrice de « Pierre Faguet, sorcier » explique que la différence entre un herboriste et un sorcier, c'est la foi. Des anecdotes (un froid d'église chez la femme à la bougie), (la rebouteuse qui soigne aussi bien avec des amulettes qu'avec un cierge mis à Notre-Dame-des-Victoires) se plaisent à mettre voyance et religion en balance : Rosita, toute à ses sortilèges de « convocation », dit que le diable, c'est pour les imbéciles, et la narratrice mémorielle de *L'Étoile Vesper* dresse, non sans ironie, le panégyrique de la « femme à la bougie » :

> « Vous savez, Élise ne *voit* plus ! c'est une calamité !
>
> - Pas possible ! Qu'est-ce qu'il lui arrive ?
>
> - Elle s'est mise avec un curé, et du coup elle ne voit plus dans la bougie. »
>
> Une joyeuse publicité verbale annonça le retour des prodiges :
>
> « Vous savez, elle n'est plus avec le curé ! Du coup elle revoit dans la bougie ! »[744]

C'est la même rivalité qui dresse la mécréante Sido contre le curé Millot : le différent amical qui les oppose est récurrent dans *La Maison de Claudine* et dans *Sido* : ravalée à la superstition, la religion catholique laisse la part belle à : « Tout est mystère, magie, sortilège »[745]. Des chroniques de *Prisons et paradis* se dégage une volonté de consacrer les rites d'une France païenne et paysanne : le vin et son mystère[746], la cuisine et sa sorcellerie[747], le prestige de la sorcellerie et la magie paysanne des simples[748], les sacrifices humains de Landru[749], et le portrait haut en couleur d'une Charlotte Kinceler, petite montmartroise de race

---

[743] *Ibid.* p. 529.
[744] Colette, *L'Étoile Vesper*, Pl. IV, p. 836.
[745] Colette, « Rites », *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 731.
[746] Colette, « Vins », *Prisons et paradis*, Pl. III, p.692.
[747] Colette, « Le poisson au coup de pied », *Prisons et paradis*, Pl. III, p. 696.
[748] Colette, « Fleurs », *Prisons et paradis*, Pl. III, p. 698.
[749] Colette, « Landru », *Prisons et paradis*, Pl. III, p. 748.

pure, noire comme l'enfer, à l'admirable langage « des tireuses de cartes, des pythonisses et des cueilleuses de simples »[750] ayant coutume de dire :

> « Vous me courez avec votre bon Dieu. Le bon Dieu, c'est de la blague. Mais je n'ai jamais souffert qu'on parle mal de la Sainte Vierge devant moi. La Sainte Vierge, ça, c'est du sérieux. »[751]

Le libertinage de Colette en a exaspéré plus d'un ; c'est le principal blâme fait à sa personne et à son œuvre, qualifiées d'amorales. On lui reproche son manque d'idéal, et son paganisme a provoqué plus d'une irritation ; Édouard Lemé s'interroge, en rendant compte de *Prisons et paradis*, « Madame Colette a-t-elle une âme ? »[752] Ce côté obscur d'une certaine France n'a pas manqué d'attirer les répugnances et les critiques : Marguerite Yourcenar parle de son côté « concierge-et-tireuse-de-cartes-adorée-des-petites-dames-du-quartier »[753] ; la même, dans une interview, déclarant que « en ce qui concerne l'érotisme, Colette tombe 0fréquemment au niveau des concierges parisiennes. »[754]

Cependant, au delà d'un certain comique de situation engendré par les croyances occultes, Colette déploie sa petite mythologie qui semble poursuivre le dessein de ré-enchanter le monde. Les vieilles légendes, qui prêtent aux plantes et aux animaux des vertus et des pouvoirs possèdent le don d'émerveiller les narratrices de l'œuvre. Dans *Sido*, il s'agit des « récits délicieux » maternels semblables aux enseignements de la mère hirondelle ou de la mère lièvre ; encore une fois, il n'y a qu'une bête, les humains et les animaux sont unis dansl l'harmonie retrouvée. Certaines anecdotes nécessitent maintenant une explication ethnologique : Paul Sébillot rapporte que en Poitou, dans la Bresse, et en bien d'autres pays, on dit que quand le renard est rongé de puces, il prend dans sa gueule une grosse poignée d'herbes sèches et progressivement se plonge dans l'eau, en marche arrière, jusqu'au bout du museau. Les insectes sautent sur le bouchon pour ne pas se noyer, quand ils sont tous réunis, le renard lâche l'herbe qui tombe à l'eau, puis se sauve. [755] Voici l'épisode du renard conté par Colette :

---

[750] Colette, *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1004.
[751] Colette, « Portraits », *Prisons et paradis,* Pl. III, p. 751.
[752] Colette, *Prisons et paradis*, Pl. IV, p. 1593, Notice de Michel Mercier.
[753] Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, 1995.
[754] Maurice Delcroix, « Chassez le naturel : Colette et Marguerite Yourcenar », *L'Esprit créateur*, volume 46, number 2, Summer 2006, pp. 56-67.
[755] Paul Sébillot, *Le Folk-lore de France*, Éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, tome III, p. 17.

> C'est lui aussi, mon premier mari, qui en chassant a vu le renard noyer ses puces. Une touffe d'herbes entre les dents, le renard est entré le derrière le premier, peu à peu, peu à peu, dans l'eau jusqu'au museau.[756]

Les rebouteux, les « barreurs », les sages-femmes, les cueilleuses de simples, ont droit de cité dans une œuvre qui fait la part belle au paganisme. Les illustrations de Colette semblent puiser dans un fonds archaïque et originel de la littérature française et celtique : le rossignol, emblématique des *Vrilles de la vigne*, symbolise le désir amoureux dans les vieilles chansons des troubadours, et Marie de France a amplement développé ce topos[757].

Le merveilleux magique entretient l'illusion des possibles, et comme dans un jeu, la narratrice cultive l'ambiguïté entre sens propre et sens figuré, la manipulation du magique a pour but l'enchantement total. Or, cette exploitation de la magie en littérature semble l'héritage d'une époque précise. En effet, la pastorale du XVIIe siècle accorde une place privilégiée à la magie : ce ne sont que charme et enchanteresses : « Étudier la magie dans la pastorale, c'est éclairer le statut du magicien et de ses actions dans un univers dont la particularité essentielle est d'être un monde merveilleux dans lequel l'illusion est fondamentale. »[758] Et Noémie Courtès d'insister sur le fait que jamais, comme au XVIIe siècle, la magie n'avait eu cette importance et quantitative et qualitative dans la littérature[759]. La critique considère le déchaînement des éléments naturels comme un agent constant qui érige magiciens et magiciennes en personnages privilégiés. Deux siècles après les écrivains du Grand Siècle, Chateaubriand écrit dans ses Mémoires que le roulement du tonnerre, les torrents de pluie, et l'éclair « excitaient son enthousiasme ». Comment ne pas constater une reprise de ce même motif, essentiel à l'unité du recueil, dans *Sido* ? Voici ce qu'écrit Colette :

> Mousse exalté du navire natal, je m'élançais, claquant des sabots, enthousiasmée si du fond de la mêlée blanche et bleu-noir, sifflante, un vif éclair, un bref roulement de tonnerre, enfants d'Ouest et de Février, comblaient tous deux un des abîmes du ciel.[760]

---

[756] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 523.
[757] Marie de France, *Lais*, Gallimard, 2000, Préface de Philippe Walter, p. 13.
[758] Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement*, Champion, 2004, p. 226.
[759] *Ibid*., p. 35.
[760] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 501.

On trouve, dans « La Chienne jalouse », la puissance d'un regard capable de « brûler [t]es pensées derrière [t]on front» et l'idée fixe, qui relève du désir magique. L'obsession fanatique qu'engendre la jalousie est le thème de ce récit donné au *Matin* en 1911; la chienne, avec le ressassement hypnotique de son ressentiment, observe des rituels magiques, semblables, dans leur manie, à ceux de la Délia de « La Lune de pluie », contre sa rivale, l'aimée de Lui ; en cernant sa victime, la chienne circoncit un espace magique:

> Je vais, je viens, je te dépasse, je reviens, je t'environne, en cercles, en ellipses, en huit…Tu es la prisonnière de l'entrelacs magique que je dessine sans fin. Tu crois que je joue, et je travaille. Je passe si près de toi que tu veux, chaque fois me caresser ; mais je t'évite, chaque fois, d'un mouvement si juste que tu le penses involontaire.[761]

Toutefois, sous l'anecdote drolatique c'est du désir, dont il est question. Ainsi que le signale Yves Vadé, littérature et magie se reconnaissent en commun une certaine situation par rapport au désir : toutes deux, en vue de buts différents, s'enracinent dans le sol pulsionnel[762]. Or, Colette tisse explicitement un lien entre sorcellerie et littérature : toutes deux obéissent à « une idée fixe » : c'est ce même désir obsessionnel qui occupe Délia la jeteuse de sorts et la narratrice écrivant son roman :

> « Je ne fais pas que penser ! cria-t-elle. Je…je travaille à ma manière ! C'est dans ma tête !
>
> Vous préparez un roman ?
>
> J'avais parlé en me moquant, mais Délia n'en vit rien et, flattée, s'adoucit.
>
> « Oh ! tout de même, non…Il y a un peu de ça, mais en mieux.
>
> Qu'est-ce que vous appelez un roman en mieux, mon enfant ? »[763]

Colette[764] compare le personnage de roman à un automate et l'écrivain au sorcier ; elle explique qu'elle n'est pas sûre, avant d'écrire,

---

[761] Colette, « La Chienne jalouse », *La Paix chez les bêtes,* Pl. II, p. 81.
[762] Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire, op. cit*., p. 13.
[763] Colette, *La Lune de pluie*, Pl. IV, p. 86.
[764] Colette, *Bella-Vista*, Pl. III, p. 1831, Appendices, « Mes idées sur le roman », *Le Figaro*, 30 octobre 1937.

de ce qu'elle écrira ; les « secrets confus », les « miracles » qui régissent l'acte d'écrire demeurent un mystère. Renée Néré se décrit, écrivant, dans un état second : le regard « hypnotisé », le griffonnage « inconscient », « la fièvre divine », « la bienheureuse mort » de la main « guidée par un dieu impatient ». Les entrelacs inconscients de la romancière environnant le mot et tournant autour de la tache sont semblables aux incantations magiques de la chienne jalouse :

> Écrire ! pouvoir écrire ! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, le hérisse de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon-fée…[765]

Plus encore, lorsqu'elle tente de revenir sur ses apprentissages d'écrivain, la narratrice évoque une « transe illuminée » :

> Je chantais au fond de moi, je battais des rythmes avec mes orteils et les muscles de mes mâchoires. […] Écrire, au lieu de composer, c'est connaître la même recherche, mais avec une transe moins illuminée, et une récompense plus petite.[766]

Julia Kristeva, pour qui l'écriture des textes antinarratifs est constituée d'un tressage entre les mots et le désir, rappelle la définition donnée par Colette dans un texte tardif : « […] la réussite est moins affaire de pensée que de rencontre de mots. Signes errants dans l'air, parfois les mots, appelés, daignent descendre, s'assemblent, se fixent…Ainsi semble se former le petit miracle que je nomme l'œuf d'or, la bulle, la fleur »[767]. Ne pourrait-on dresser une similitude entre, d'un côté, les entrelacs de la chienne, le jeu de plume qui entoure la tache, la transe illuminée, les signes errants et appelés, et de l'autre, l'anaphore, figure récurrente du lyrisme colettien, qui transforme l'écriture en incantation ?

Lorsque l'écriture emprunte aux rituels magiques, une rhétorique spécifique s'installe. L'invocation et la ponctuation affective mettent en œuvre la force même du désir : les « Ô» vocatifs, les points de suspension et d'exclamation sont les plus fidèles supports du lyrisme colettien. Par ailleurs, l'hyperbole, marqueuse de l'exagération, est la

---

[765] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1074.
[766] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1069.
[767] Colette, « Fleurs », in *Mélanges*, OCC, XIV, p. 11, rapporté dans *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.*, p. 140.

figure de style requise pour magnifier l'objet du désir. La modalité jussive des phrases (les contes à Missy illustrent bien l'injonction) charge la parole d'une force incantatoire.

III.3. Tensions et Porosités

Tensions

À la lecture des dialogues animaliers ou des récits contés sur le mode du merveilleux sourd une légère gêne, quelque chose semble sonner faux. Une pareille perception de trouble émane de l'œuvre toute entière, qui dit une chose tout en suggérant autre chose. Le lecteur n'adhère pas franchement, il garde une réserve. De ce sentiment de gêne, on pourrait trop vite conclure, comme Catherine Pozzi[768], que tout est faux dans Colette. Dans les dialogues, la conversation entre le chien et le chat n'est pas vraiment crédible, elle ne dit rien d'animal et comme l'a remarqué Brigitte Ferrand, le dialogue tourne à vide[769]. Les histoires des bêtes ne sont que celles de leur liaison asservie aux personnages humains, *Elle* et *Lui*, alors qu'il était dit au début qu'ils sont de moindre importance. Plutôt que des situations plaisantes ou humoristiques entre ces deux animaux héréditairement ennemis, c'est le discours extra-animal qui l'emporte. Brigitte Ferrand conclut que les dialogues expriment la souffrance de Colette, et « qu'ils sont l'histoire d'un mariage raté. »[770] Par la voix du chien, on entend l'attachement servile de Colette à son époux, et par celle du chat, son désir de liberté. Les dialogues mettent donc en situation la position paradoxale de la narratrice, qui, tout à la fois, appelle et refuse ses chaînes ; on retrouve la même alliance des contraires dans le conte des *Vrilles de la vigne* avec le rossignol emprisonné dans sa chair. Avec la fantaisie lyrique *L'Enfant et les Sortilèges*, pièce de commande, écrite en 1915 et mise en scène à partir de 1925, le féérique conte bleu est aussi un cauchemar, le lecteur y vit la « […] mise en action – comme on dirait une mise à feu – d'énergies pulsionnelles souterraines, qui en appellent à son propre imaginaire, enfoui en lui »[771]. Selon l'analyse de Julia Kristéva, il s'agit de l'ambivalence intense du lien incestueux, mêlant cruauté et amour [772],

---

[768] *Journal 1913-1914*, Seghers, 1987, p. 656 : « Tout est faux dans Colette. ».
[769] Brigitte Ferrand, « Dialogue soliloque », *op. cit.* , p. 99.
[770] *Ibid.,* p. 105.
[771] Christiane Milner, Notice de *L'Enfant et les Sortilèges*, Pl. III, p. 1335.
[772] Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.***,** p.181.

sentiment ambivalent vis-à-vis de la mère. Pour *La Maison de Claudine* et *Sido*, la dialectique oscille entre deux impossibles : fuite et retour. La porosité de l'espace, mise en évidence par Jean-Pierre Richard, favorise la dualité du désir, déchiré entre se détacher ou pas de la mère. L'autre thématique double[773], 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 : Sido, en « mère chienne » flaire sur ses enfants les odeurs extérieures, et l'anxiété de Sido est toujours liée à la dispersion de ses enfants[774].

La fonction des sept premiers dialogues, préfacés par Francis Jammes, réside aussi dans le fait d'offrir une image en creux de Claudine, et ces saynètes nous semblent les premiers instruments de réhabilitation de l'écrivain. Par ailleurs, la fable animalière, à toutes les époques, a toujours reflété les mœurs, les rancœurs et les désirs des humains. Il n'est donc pas hors de propos d'y lire un double langage, qui exprime les joies ou les colères de la narratrice, et d'y trouver un portrait des mœurs de la Belle Époque. Ce qui dérange, plutôt, c'est l'équivoque causée par deux positions inconcevables : le désir de servilité, d'une part, et l'aspiration à la liberté, d'autre part, ne pouvant se rejoindre. En 1936, quelque trente années après les dialogues, Colette rend grâce à la voyante Freya[775] de la prise de conscience cette situation sans issue :

---

[773] Michel Raimond, « 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, p. 72.

[774] Nicole Ferrier-Caverivière, in *Colette l'authentique, op. cit.,* p. 83 rapporte un texte datant de 1912, qui n'a pas été publié, et qu'elle considère comme une ébauche du portrait de Sido ; Colette place dans la bouche de sa mère ces propos qui vont dans le sens de notre étude : « Tu es si insupportable ! Tu me donnes des palpitations. Reste là dans le jardin que je te voie. Je te défends de t'en aller. D'abord il va faire nuit ».

[775] Jacques Dupont, in Notes et variantes, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1796, explique qu'il s'agit de Mme Fraya, voyante appréciée des milieux artistiques, mondains et politiques. La consultaient Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Jean Jaurès, Louis Barthou, Anna de Noailles, Proust, Barrès. Alphonse Séché raconte avoir mis Colette en rapport avec Mme Fraya.

> La voyante Freya, alors jeune et aux premiers jours de sa renommée, regarda mes paumes, s'étonna :
>
> « C'est…Oh ! c'est curieux…Je n'aurais jamais cru…Il va falloir s'en sortir.
>
> De quoi ?
>
> D'où vous êtes.
>
> Déménager ?
>
> Aussi, mais c'est un détail. Il va falloir s'en sortir…vous avez beaucoup tardé. »[776]

C'est cette même situation paradoxale qui émane des récits entachés de merveilleux postérieurs aux dialogues, où le portrait maternel se construit entre hagiographie et répulsion. L'emploi du mode merveilleux autorise l'expression d'une angoisse, inhérente au genre, qui révèle un malaise véritable. Que penser de l'apparition tardive d'une mère magnifiée, alors que l'œuvre diariste, durant plus de vingt ans, l'avait niée, offrant des mères mortes ou absentes et que les romans hétérodiégétiques dépeignent des mères monstrueuses d'égoïsme, telle Madame Peloux, ou des infanticides, comme la mère de Gribiche ? Ou plus explicite encore, dans la fantaisie lyrique *L'Enfant et les sortilèges,* le merveilleux envahit un récit, qui campe, en creux, une mère castratrice[777]. Les textes de *La Maison de Claudine* et de *Sido* montrent une enfant pétrifiée, vouée à n'exister qu'en contemplant sa mère. Nicole Ferrier-Caverivière estime que cette mère accaparante s'appropriait sa fille, et qu'il était vital de s'affranchir de cette tutelle par trop envahissante : « Il fallait que Colette choisît de se mette à l'écart de sa mère, d'imposer le silence entre elles, l'absence aussi, pour essayer de grandir enfin et de devenir une femme. »[778] Et la critique de conclure qu'on comprend alors pourquoi Colette a mis tant de temps à aller à la rencontre (littérairement s'entend) de sa mère. L'outrance de la louange dérange, d'autant que l'hyperbole positive entache les propos de

---

[776] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1067. Jacques Dupont rapporte dans les Notes et variantes, p. 1797, que Colette puisa le courage de faire front après sa première visite chez Mme Fraya. […] « Quelques années plus tôt », devait avouer Colette à Mme Fraya, « j'aurais tremblé de peur à l'idée de braver M. Willy, et la peur, la fameuse peur qui me tenaillait en sa présence, m'aurait conduite tout droit à ma table de travail…Mais – et c'est vous qui aviez raison – devant lui, maintenant, j'ose relever la tête… » / Pourtant la jeune femme ne se décidait toujours pas à partir. […] « Reprendre toutes ses affaires, disait-elle à Mme Fraya, comme on retire ses épingles du jeu…Quelle horreur ! ».

[777] Voir l'étude de Christiane Milner, in Colette, Notice de *L'Enfant et les Sortilèges,* Pl. III, pp.1333-1340, ainsi que « Mélanie Klein et les sortilèges de Colette », in *Cahiers Colette*, 1993, n°3-4, pp. 36-44.

[778] Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette, l'authentique, op. cit.,* p. 97.

suspicion. Dualité encore, mais explicite cette fois, lorsque la narratrice raconte l'effroi qui la saisit lors d'un événement solennel; la pratique ancestrale éveille en elle une sorte de *horror sacer :*

> […] dans la nuit longue je guettais le frémissement lointain, mêlé aux battements de mon cœur, du tambour municipal, donnant, au petit matin du premier janvier, l'aubade au village endormi…Ce tambour dans la nuit glacée, vers quatre heures, je le redoutais, je l'appelais du fond de mon lit d'enfant, avec une angoisse nerveuse proche des pleurs, les mâchoires serrées, le ventre contracté.[779]

Cette citation éclaire toute l'attraction qu'exercent sur Colette les rites et les mystères du paganisme, puisqu'elle déclare plus loin que les douze coups de minuit la laissent froide alors que le tambour sonne l'avènement mystérieux.

Quand l'écrivain préfère dire autrement que par le roman, qu'il choisit la fantaisie des dialogues ou le merveilleux des contes, la signification se fait donc d'une façon implicite : les premiers avouent en creux l'amour conjugal malheureux, les seconds, une mère castratrice. La légèreté du mode ludique autorise l'expression de l'indicible et l'inavouable. Mais surtout, et c'est cet écart qui fonde l'écriture de l'enchantement, le paradoxe né de deux positions inconciliables rend palpable la littérature née du désir.

Porosités

De l'écart entre l'explicite et l'implicite, entre le dit et le non-dit, s'échappe une signification essentielle : toutes ces situations paradoxales recèlent le sens caché de l'œuvre, celui qui retient le lecteur enchanté dans le monde de Colette. L'écriture de l'enchantement se tient dans l'écart créé par ces deux positions inconciliables. Par la voix de bêtes et par le merveilleux de l'enfance, c'est le monde étrange et très ancien, où la nature avait droit de cité, qui se remémore, à l'aide du paganisme diffus. L'enchantement réside dans la navette entre un passé magique, irrémédiablement perdu, et un présent appauvri. La voix des animaux permet d'exprimer les états d'âme les plus complexes et les plus difficilement représentatifs, que seuls les poètes ont chanté immuablement. En exsudant les dialogues de bêtes, la narratrice trouve sa voix, celle qui ne cessera de déplorer, sur des tons différents, la nostalgie

---

[779] Colette, « Rêverie de Nouvel An », in *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 965.

des origines. Des dialogues, s'échappe la nostalgie latente d'un monde où bêtes et humains vivaient en osmose. C'est ce paradis perdu qu'évoque Kiki-la-Doucette :

> Je me souviens d'un temps où des prêtres en longues tuniques de lin nous parlaient courbés et tentaient, timides, de comprendre notre parole chantée.[780]

Colette déclare s'acquitter de « devoir écrire l'histoire d'un peuple, la chronique d'un monde, qui furent peut-être, en un temps, les [s]iens. »[781] Dans une chronique donnée au *Figaro*, à propos des portraits de fous du peintre Géricault, Colette laisse errer sa réflexion sur ces êtres « détenteurs d'une animalité ailleurs abolie, [qui] rayonnent d'une douceur pleine de ténèbres, baignés de l'aménité dévolue encore aux peuplades que le hasard préserva des contacts européens. »[782] Êtres, ajoute-t-elle, qui charment les bêtes ; elle termine en attirant l'attention du lecteur sur le fait qu'elle croit « qu'aucun être profondément civilisé ne charme les bêtes.»[783] Dans la nature pastorale des origines, la lyre agit comme un charme magique sur la nature. Mais l'homme, en se civilisant perd pour toujours la confiance et l'amitié des bêtes, jusqu'alors ses compagnes. Il a perdu sa primitive innocence, les bêtes ont désormais peur de lui et lui-même ne peut plus se faire entendre d'elles : la communion a étérompue.[784] Jacqueline Duchemin ajoute que le poète a conservé dans son cœur la nostalgie de l'amitié et de la fraternité des bêtes. Colette soutient une thèse similaire, lorsque, dans l'avertissement à *La Paix chez les bêtes*, elle déclare qu'à l'heure où l'homme déchire l'homme, il semble qu'une pitié singulière l'incline vers les bêtes, pour leur rouvrir un paradis terrestre que la civilisation avait fermé.

Du merveilleux des récits découle l'inexpugnable nostalgie de l'enfance *infante*, selon le terme de Pascal Quignard, l'enfance qui « est hors du temps social : les instants excités de la faim, denses de découverte, intenses de la peur, piaffants du jeu. »[785] Il ajoute que si les enfants agrippent tout ce qui passe, ce n'est pas pour en composer le passé, mais au contraire, pour l'arracher au temps intentionnel et institutionnel des tâches, des contraintes, des horaires, des obéissances,

---

[780] Colette, « Le dîner est en retard », *Douze Dialogues de bêtes,* Pl. II, p. 27.
[781] Conférence inédite sur les bêtes, citée par Michel Mercier, Notice de *Trois écrits sur les bêtes, Œuvres Complètes, op. cit.,* tome II, p. 1291.
[782] Colette, « Assassins », *Aventures quotidiennes,* Pl. III, p. 86.
[783] *Ibid.*, p. 86.
[784] Jacqueline Duchemin, *La Houlette et la Lyre, Recherches sur les origines pastorales de la poésie*, Société d'Édition des Belles Lettres, 1960, p. 270.
[785] Pascal Quignard*, Sur le jadis*, Grasset, 2002, p. 212.

des hiérarchies, des âges, et pour le détourner en direction du dehors non linguistique, non temporel. C'est pour retrouver la magie de cette enfance-là que le merveilleux trouve son emploi dans les récits mémoriels. Un mouvement de balancier va de l'enchantement de jadis au désenchantement présent ; Colette décline ce temps plein et harmonieux sous le signe d'une pureté perdue :

> Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe, si la magie les a quitté, si le secret est perdu qui ouvrait - lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines […] - un monde dont j'ai cessé d'être digne.[786]

L'incipit de *Sido* insiste sur la « pureté obligatoire des mœurs », et cette pureté se dessine autour d'un champ lexical de l'origine. Un solide isomorphisme relie l'aube, l'orient, et les sources : « Point de motif plus obsédant, sans doute, dans toute l'œuvre de Colette, que celui de l'origine et de sa recherche. Il soutient la force de l'inspiration mémorielle ; il nourrit toute une poétique charnelle du retour. La fascination ne cesse ici d'aller vers ce qui a été au commencement, puis en une régression vertigineuse, au « commencement des commencements », et à l'origine de cette préorigine elle-même. »[787] C'est moins son passé, que la narratrice recherche dans sa quête, que le jadis, tel que le définit Pascal Quignard : « Le jadis, par rapport au passé, c'est ce surgir incessant d'une origine en tout. »[788] Sa propre origine, la scène essentielle d'où elle vient, mais où elle n'est pas, l'image qui manque, toujours selon Pascal Quignard : « Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui a qui une image manque »[789], or la narratrice de *L'Enfant et les Sortilège* réussit à la restituer.

En effet, Mélanie Klein déclare observer l'attaque contre le corps maternel (la rage destructrice de l'enfant qui saccage les objets familiers) et surtout elle dit y lire la situation d'angoisse la plus profonde de toutes, puisque, selon elle, la scène primitive y apparait clairement. Elle explique que l'attaque contre le corps de la mère, qui se situe, dans le développement psychologique, à l'apogée de la phase sadique, implique une lutte contre le pénis du père contenu dans le corps de la mère. C'est la situation d'angoisse la plus profonde, exprimée, dans le conte colettien, par la danse nuptiale des chats et leur miaulement :

---

[786] Colette, « Où sont les enfants », *La Maison de Claudine*, Pl. II, P. 968.
[787] Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages*, *op. cit*., p. 181.
[788] Pascal Quignard, au micro d'Alain Veinstein, lors de l'émission *Surpris par la nuit*, diffusée le 15 août 2007 sur France Culture.
[789] Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1996, p. 26.

> Le Chat noir et la Chatte blanche paraissent au faîte d'un mur. Le Chat lèche amicalement les oreilles de la Chatte, joue avec elle ; ils s'éloignent, l'un suivant l'autre, sur le faîte du mur.
>
> L'ENFANT
>
> Ils s'aiment…ils m'oublient…Je suis seul…(Malgré lui il appelle :) Maman !...

Cette scène figure l'image déplacée, selon Mélanie Klein, du coït des parents, et c'est bien la lancinante question de l'origine qu'il faut lire, portée jusqu'à son étape ultime : la scène originelle. La narratrice des récits d'enfance ne se souvient pas, mais rêve; l'étincellement enchanteur, qui caractérise le merveilleux colettien, renvoie, non pas au passé de la narratrice, mais à un jadis rêvé : « Tout étincellement indique le jadis. Il invente. Il rêve. Il renvoie au conte. Luminosité, comme la stridence indique la voix de la plus petite enfance. »[790] Jadis et merveilleux donnent libre cours à l'imagination de la petite enfance, qui ne différencie pas encore exactement le possible et l'impossible : la narratrice ne sait si c'est la jument ou la voiture qui a besoin d'être rassurée :

> Je me retins, jalouse de garder intactes la foi et l'incertitude d'une équivoque : pourquoi la présence de ma mère n'eût-elle pas rassuré la victoria ?[791]

L'écart entre deux positions irréconciliables ne se joue pas uniquement sur l'opposition passé-présent, mais aussi sur la dualité entre exaltation et dépression ; entre le désir magique, porteur d'un élan créateur, et sur la retombée de ce même désir, entrainant la ruine et l'aporie créatrice. Cet écart, qui engendre l'enchantement, est théorisée par Yves Vadé à propos de l'écriture de Chateaubriand ; il montre que du côté du désir c'est une reconstruction luxuriante et mythique du monde, puis lorsque le désir retombe, incapable de susciter durablement son idéal objet, le paradis se révèle lieu de jalousie et de mort.[792] Le récit colettien est motivé par le désir de magnifier l'enfance et la mère, mais il laisse, ça et là, sourdre l'abattement.

---

[790] Pascal Quignard, *Sur le jadis, op. cit*., p. 212.
[791] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 511.
[792] Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire, op. cit*., p. 122.

L'épisode de la promenade matinale, contée sur le mode merveilleux (imparfait itératif pour une scène singulative, l'espace de l'entre-deux, réfugié « dans le pli étroit » de la rivière), illustre bien comment, au sein d'un même paragraphe, alternent ces deux mouvements, du désir et de sa retombée. Du côté du désir, c'est la féérie de l'aube, quand « tout dormait d'un bleu originel », c'est l'exploit d'une enfant exceptionnelle de beauté et de supériorité, ce sont les terres nourricières abondant en « fraises, cassis, groseilles barbues », et c'est surtout la vénération des sources. Du côté du désir qui retombe, c'est le soleil « déformé », c'est la mise en doute de la parole de la mère et de la beauté de la fillette :« j'étais peut-être jolie ; ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas toujours d'accord », c'est la mort, annoncée d'abord avec le « sanglot » et la « convulsion » de la source qui « se décourageait aussitôt née et replongeait sous terre », la menace du « serpent » invisible dans l'herbe, et l'épisode se clôt sur la mort future de la narratrice. La jalousie se fait témoin, de façon récurrente, du désir ruiné : la magnificence verbale qui accompagne la relation sensuelle de Sido avec « le plus bel enfant », « encore sans parole », déshabillé pour mieux contempler « les cheveux en anneaux de bronze », s'écroule en quatre mots : « Je me taisais, jalouse. » Allant de l'un à l'autre dans un incessant mouvement de navette, le texte se trame comme pour recouvrir ce vide d'un tissu de mots aussi chatoyants qu'il est possible. C'est le mouvement même de l'écriture de l'enchantement. [793]

L'œuvre non romanesque concentre les données scripturales de l'enchantement : la non-linarité de la fable ou du conte allégorique favorise sa complexification : la bivalence des situations engendre un double discours, et c'est dans cet écart que passe une signification essentielle. Il importe moins que le jardin de Saint- Sauveur soit un paradis ou en enfer que le désir de ressusciter un « jadis » aboutisse. Dans un même ordre d'idée, au-delà de la haine et l'amour filiaux mêlés, c'est le désir de créer l'image manquante, la scène des origines, qui l'emporte. Le texte court n'est pas né de l'unique exigence journalistique ; il correspond, chez Colette, à un choix esthétique qui permet d'atteindre une autre image derrière la première, et c'est, pour le lecteur, la perception cette seconde image qui enchante.

---

[793] *Ibid.,* p. 122.

De tradition, le texte court est adapté au monde de la pastorale[794]. Alain Montandon rappelle que le terme *eidulluion* (idylle) a été employé par Artémidore pour désigner les trente poèmes de Théocrite et de ses imitateurs Bio et Moschos réunis en un recueil[795] . Par son étymologie (*eidos*), le terme est lié aussi à l'idée d'image, de tableau : le baron von Penkler définissait l'idylle en 1767 dans son *Traité de la poésie pastorale* comme une « petite image, une représentation de la vie pastorale »[796]. Françoise Lavocat note que la plupart des pastorales en prose du XVIII° siècle sont appelées « contes, fragments, opuscules, scènes »[797]. Plus encore que la brièveté, c'est la pensée du commencement et la poétique du simple qui fondent la pastorale moderne.

L'énonciation homodiégétique adopte deux postures mimétiques : la première moitié de l'œuvre (de 1900 à 1920) s'écrit sous forme du faux journal intime, et la seconde moitié (de 1920 à 1949) adopte une imitation mémorielle. Ces deux situations énonciatives aident à la construction, puis à la réception de l'écrivain, tout en favorisant l'assimilation et la crédulité du lecteur. Subjectives et fictives, elles entretiennent une confusion autobiographique, et piègent le lecteur dans un espace d'indétermination.

Par ailleurs, l'articulation de deux énoncés de réalité, l'un feint et l'autre lyrique, révèle les enjeux des deux postures et aboutit à une saisie essentielle de l'œuvre. Le sujet lyrique diariste, dissonant et problématique, se rassemble en un énoncé performatif dans l'œuvre mémorielle. L'amalgame entre énoncé lyrique et sentiment personnel de l'auteur conduit depuis plus d'un siècle à une lecture autobiographique, et la réception colettienne n'échappe pas à cette méprise.

Diariste ou mémoriel, le récit obéit à une similarité de construction qui privilégie une juxtaposition de petits tableaux colorés, et assemblés thématiquement, peu soucieux de chronologie ni d'historicité. L'énonciation ne va pas de soi dans une œuvre qui imite forme et genre, quelque chose sonne faux. C'est par cette fêlure que s'écoule le dédoublement de la voix, qui engendre le récit et son écho.

---

[794] *L'Astrée*, demeure l'exception. Florian, lors de son essai de définition de la pastorale, blâme la longueur du roman d'Honoré d'Urfé : « Tout doit se toucher dans la pastorale. […] Il faut, si j'ose dire, accorder l'étendue d'un roman pastoral avec celle du lieu de la scène […] faire en sorte que les épisodes ressemblent […] *aux courtes excursions des abeilles qui ne quittent leur ruche que pour aller chercher de quoi l'enrichir, et ne s'en éloigner jamais jusqu'à la perdre de vue*. », in « Essai sur la pastorale », *Estelle,* Paris, chez Ant. Aug. Renouard, M.DCCC.XX., pp. 11-12.

[795] *Les Formes brèves*, Hachette Supérieur, 1992, pp. 143-144.

[796] Pierre Brunel, *L'Arcadie blessée*, Eurédit, 2005, p. 10.

[797] *Arcadies malheureuses, op. cit.,* p. 472.

Paradoxalement, c'est cet écart qui retient le lecteur enchanté dans le monde de Colette. À une écriture du « je » s'impose un « tu » ; le narrataire est une pièce essentielle du récit colettien. Au-delà d'un souci de réception[798], il s'avère que la relation entre narrateur et narrataire repose sur une séduction envoûtante, qui compense la gêne énonciative. Piégé par une écriture mimétique et vivante, où l'écart entre la littérature et la vie s'abolit, le lecteur est invité à adhérer sans réserve.

La feinte, qui régit l'énonciation, s'étend à la grande diversité générique de l'œuvre ; elle s'établit en un système constant et sophistiqué : faux-journal intime et roman mémoriel fictif masquent et exhibent une narratrice simulatrice et dissimulatrice tout à la fois. Cette feinte favorise la construction d'une œuvre autodiégétique, faussement autobiographique, pleine de réticences, tissée de jeux de miroirs, de rappels, de réécritures et de rectifications. C'est encore de l'art de feindre que cette œuvre s'efforce de porter les couleurs : la narratrice vante les « deux esprits fins et faux »[799] de ses amis Marcel Schwob et Paul Masson, ou porte en exemple la figure de Charlotte, femme « fine, savante en tromperie »[800] ; Renée Néré s'interroge : « Que faire ?...Pour aujourd'hui, écrire brièvement, car l'heure presse, et mentir… »[801] À André Parinaud qui l'interroge sur l'art du romancier, Colette répond que mentir est le premier devoir, et Philippe Lejeune retient surtout l'idée de finauderie : « On entend une vieille paysanne roublarde et charmeuse qui joue de sa province comme d'autres jouent de leur physique. »[802]

Faut-il alors en déduire que tout est faux chez Colette ? Certes non, le détour par la feinte permet d'atteindre une autre vérité, plus subtile, moins grossière. Les textes courts, qui condensent l'esthétique de l'auteur, reposent sur un système allégorique qui complexifie le réel pour en révéler des facettes insoupçonnées. L'œuvre de Colette cultive l'art du sous-entendu et de la reformulation. Ce système complexifie ses récits, qui s'enrichissent d'autant, et démultiplie les possibilités de lecture.

L'enchantement réside dans cet impossible retour qui définit la nostalgie. La rumeur du *jadis* s'exprime par l'oxymore d'un mélancolique bonheur : en serrant dans ces bras Missy, Colette étreint une part de la nostalgie du XVIIIe siècle[803]. La petite mythologie[804]

---

[798] Michel del Castillo*, Colette, une certaine France*, Stock, 1999, p. 12 estime que ce souci était constant : « Peu d'auteurs auront autant travaillé à l'élaboration de leur légende ».

[799] Colette*, Le Képi*, Pl. IV, p. 138.

[800] Colette*, Le Pur et l'Impur*, Pl. III, p. 566.

[801] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1212.

[802] *Je est un autre*, Seuil, 1980, p. 135.

[803] Pascal Quignard explique que la comtesse de Flahaut, ou baronne de Souza, (arrière-grand-mère de Missy) est l'écrivain de la nostalgie du XVIIIe siècle*, Abîmes,* Grasset, 2002, p. 132.

[804] Le terme est emprunté à Claude Lecouteux, qui estime que « les croyances populaires, la petite mythologie » que l'église a condamnées, car relevant du paganisme, constituent une des

personnelle de Colette renoue avec le merveilleux médiéval qui hante encore les campagnes françaises à la fin du XIXe siècle, mais s'éloigne inexorablement : un peu du *never more,* issu de la rupture irréversible post révolutionnaire, participe à l'écriture de l'enchantement, initiée par Chateaubriand.

Pour que l'enchantement soit total, un paganisme diffuse doucement dans l'œuvre ses charmes magiques, avec la visée de ré-enchanter le monde. Mais enchantement n'est pas synonyme de Pays des Merveilles : la narratrice colettienne, toujours d'une extrême lucidité, se demande ce qu'elle aurait fait d'une vie qui n'eût été que rose ; le paysage pastoral ne verse pas non plus dans une plate quiétude : Pan, tel Janus, possède deux visages.

La poétique 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 *Douze dialogues de bêtes*, aient charmé Francis Jammes, ce poète qui préfaça le recueil *Alpes* de la poétesse Rosa Bailly par ces mots : « Racine, toujours ? Non. Il y a aussi Théocrite et Virgile.»[805] C'est précisément la poétique du simple, celle qui repose sur la terre, l'air, l'eau et le feu, telle que l'a circonscrite Gaston Bachelard, qui va motiver la troisième grande partie ; l'espace symbolique et l'abyssale « mythologie » florale sont inhérents à la littérature pastorale.

---

structures de la société médiévale », in *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Âge.,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Littératures et civilisation médiévales », XIII, 1995, p. 225.

[805] Cité par Pierre Brunel, qui ouvre le recueil *L'Arcadie blessée, op. cit*., par cette citation de Francis Jammes.

TROISIÈME PARTIE

LE GÉNIE DES LIEUX

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 pris 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 XVIIe siècle, qui adoptent une représentation héritée de la nature virgilienne. L'auteur des *Géorgiques* a exprimé de façon incomparable le mythe d'une vie rustique et idéale, à partir de la synthèse d'éléments réalistes et du rêve enchanteur d'un âge d'or originel à jamais perdu. La conception virgilienne a inspiré le grand mouvement pictural des initiateurs du paysage : Carrache, Le Lorrain, ou Poussin sont les héritiers et les passeurs de la nature pastorale. Dans une même veine, l'œuvre de Colette reflète un paysage qui concilie harmonieusement les deux composantes indispensables: une justesse pointue du descriptif et un sentiment de nostalgie des origines.

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. 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 pastoral appartenant à notre mémoire collective ; lourd d'un passé littéraire et pictural, ce paysage est mythique. Le lecteur y reconnaît la campagne traditionnelle et immuable, chantée par Théophile ou La Fontaine, et, en arrière plan, il retrouve les fondements de notre poésie occidentale, celle de la rêverie des origines. Il y reconnaît aussi le petit peuple des fleurs, qui a accompagné tous les événements de notre passé ; chargée d'histoire et d'éternité, la flore constitue en quelque sorte une origine, réactivée par l'entremise de Colette.

Enfant chéri de la description, le paysage en littérature remplit, *a fortiori,* une fonction ornementale. Il a hérité des visées attribuées au discours épidictique[806], et le texte colettien n'évite pas une surcharge

[806] Isabelle Trivasini-Moreau, *Dans l'Empire de Flore*, *la représentation de la nature de 1660 à 1680,* Tübingen : Narr. 2001, Biblio 17 ; 126, p. 23.

caractéristique, puisque l'effet de liste est un motif obligé de la belle nature idéalisée du *locus amœnus*.

Les deux éléments[807] 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, air, terre et feu. En effet, la composition, qui juxtapose des petits tableaux, favorise une mise à distance, ironique ou réflexive, qui donne tout son charme et son piquant au récit. Quant aux quatre éléments, ils sont à la base de l'imaginaire de Colette : ses plus belles métaphores sont matérielles et essentielles. La prose métaphorique 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.

Le paysage colettien exprime un héritage pastoral littéraire et pictural : l'espace se détaille en petits tableaux clos, favorables à l'établissement du *locus amoenus* et de ses règles de composition.

Écrivain matériel, Colette bâtit un système imagier à partir des quatre éléments ; la poétique de l'espace prend racine dans les images de l'enfance et du pays natal.

L'espace recèle une forte valeur symbolique, il constitue le point d'orgue du récit ; enfin, la flore n'est pas un ornement mutique : sa présence constante n'est pas indifférente.

---

[807] Alain Roger, in *Court Traité du Paysage*, Gallimard, 1997, p. 73, estime que l'invention du paysage occidental passe par la notion de cadre. Anne Cauquelin, quant à elle, pense qu'au cadrage, il faut ajouter un jeu de transport avec les quatre éléments constitutifs de la nature, in *L'Invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 120.

Chapitre I :

UN PAYSAGE PASTORAL

Quand Colette revient sur ses premiers romans, écrits durant la période Willy, elle affirme que seuls les paysages sont vrais. À André Parinaud[808], qui lui demande si *Claudine à l'école* est une part de ses souvenirs, une part d'elle-même, elle répond que ce premier roman est plutôt un « paysage qu'un récit de genre de mémoire » ; elle insiste, disant qu'elle « n'aime plus, de tout cela, que certains paysages, parce que les paysages eux, du moins, étaient authentiques ». Colette confie, toujours à André Parinaud, pourquoi elle a disputé à Willy le droit de signer *La Retraite Sentimentale* : « revendiquée […] à cause du côté paysagiste de cette petite œuvre qui me tenait à cœur. »[809] Et c'est encore à son talent de paysagiste que fait appel Willy, en 1907, pour *Un petit vieux bien propre*.

Bien que la plus grande partie de son œuvre soit aimantée par la vie citadine, mondaine ou demi-mondaine, il est communément admis que Colette est un écrivain de la nature, un écrivain de la campagne[810]. C'est comme peintre de la nature que son image est véhiculée dans les manuels scolaires[811], et la critique littéraire a été sensible au talent paysagiste de Colette :

> Immergées dans le paysage français, filtrées par les écrivains classiques et les peintres du XVIIIe 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.[812]

Que représente alors la notion de « paysage » pour cet écrivain qui se complaît à peindre des scènes de genre, plus vraies que nature, et dont le vraisemblable semble l'emporter sur l'authenticité ? Les peintures de paysage bénéficient alors d'une grande vogue et l'on peut se demander si les représentations de Colette partagent une sensibilité ou une affinité

---

808 *Entretiens radiophoniques de Colette avec André Parinaud* (1949), commercialisés depuis 1991 par Audivis (quatre cassettes Radio-France, réf. K-5040).

809 Paul D'Hollander, Notice de *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 1500.

810 Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, La Palme, 1954, p. 16.

811 Marie-Odile André, L*es Mécanismes de classification d'un écrivain :* le cas de Colette, Université de Metz, Recherches textuelles, 2000, (Publication de la thèse soutenue en 1997 : *Comment devient-on un classique ? le cas de Colette*.).

812 Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit*., p.113.

avec un mouvement pictural donné. Le concept de paysage, né à l'époque moderne[813], va de pair avec une perception individuelle qui émerge à la Renaissance. Dans l'art occidental, l'histoire du paysage est courte et capricieuse : c'est seulement au XVIIe siècle que de grands peintres commencent à traiter le paysage pour lui-même, et qu'il devient au XIXe siècle la forme essentielle de l'art pictural[814]. La notion de paysage connaît son apogée en littérature à l'époque romantique[815], dans la continuité du retour au sentiment de la nature initié à la fin du XVIIIe siècle et de l'intérêt croissant pour l'observation directe de l'environnement proche. En peinture, le XIXe siècle, âge d'or du paysage, distingue deux types, inégalement prestigieux : tout d'abord le paysage héroïque (historique ou mythologique), puis le paysage champêtre (pastoral). Les paysagistes français du XIXe siècle, précurseurs des impressionnistes, expriment une conception très conservatrice et représentent une France traditionnelle et immuable[816] : vieilles forêts, ponts moyenâgeux, cathédrales et chaumières abondent dans les paysages de l'école de Barbizon ; le spectateur se retrouve loin de la civilisation, dans un monde peuplé d'arbres et d'étangs. Ces paysages inhabités renforcent la présence d'une nature plutôt lointaine et mystérieuse. Les scènes pastorales d'un Camille Corot, admirateur de Nicolas Poussin[817], et fervent lecteur de Virgile[818], doivent beaucoup à la

---

[813] Alain Roger, in *Court traité du Paysage, op. cit.*, p. 19, précise que la première mention officielle de paysage figure dans le dictionnaire latin-français de R. Estienne (1549), même si l'on a pu signaler quelques occurrences antérieures, toujours au sens d'un « tableau représentant un pays » (Molmet 1493), sans doute sur le modèle du néerlandais *landschap.* Jeanne Martinet souligne que le paysage moderne est né en Flandres, du pinceau de Joachim Patenier, apparaissant sur la gilde d'Anvers en 1515, in « Le paysage : signifiant et signifié », in *Lire le paysage, lire les paysages* (coll.), Actes du Colloque des 24 et 25 novembre 1981, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Étienne, 1984, p. 61.

[814] Kenneth Clark, *L'Art du paysage,* Arléa, 2010, p. 7.

[815] « C'est le Romantisme qui, avec sa théorie du paysage comme "état d'âme de l'âme" mettra l'accent sur l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace », Michel Collot, « Points de vue sur les perceptions des paysages », in *La Théorie du paysage en France*, sous la direction d'Alain Roger, 1995, Éditions Champ Vallon, p. 211.

[816] *L'impressionnisme et le paysage français*, Éditions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985, p. 29.

[817] À propos du paysage pastoral de Nicolas Poussin, Marguerite Yourcenar relève les éléments constitutifs, ou les matériaux emblématiques du peintre : le métal, le feuillage et l'eau ; elle note la préférence pour le feuillage : « L'arbre […] organise la nature, maintient un équilibre entre les pressions d'en haut et les gravitations d'en bas : ce vert organisme est une architecture ». Elle remarque la préférence pour l'eau, des golfes, des étangs, des vases, l'eau plane, l'eau miroir, l'eau qui tend à l'équilibre. Elle ajoute : « Supprimez le métal de cette nomenclature, et vous avez l'univers pictural de Corot », in *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, 1989, pp. 71-78.

[818] Dès la Renaissance, l'influence de Virgile s'impose. Kenneth Clark l'explique ainsi : « Ce sont deux poètes de l'antiquité, Ovide et Virgile, qui ont meublé l'imagination des artistes de la Renaissance. La manière claire et détaillée dont il décrit le merveilleux a fait du premier le poète favori des peintres de scènes mythologiques ; mais c'est dans Virgile que le paysage a trouvé

littérature pastorale antique[819], et les paysages de Colette semblent partager ce même imaginaire d'une nature idéalisée, une nature idéale. Par ailleurs, c'est Corot qui « a appris à tout le XIXe siècle à voir un paysage »[820], il a « démocratisé » le paysage, selon Quentin Debray. Décrire la nature à la façon de ce peintre reste donc, somme toute, une représentation très traditionnelle en ce début du XXe siècle. Comme Corot, Colette, donne la préférence aux étangs pleins de mystère, à la libre forêt et aux ciels agités de nuages, dans des peintures de paysage construit, qui privilégient immobilisme et profondeur.

Les scènes paysagères de Colette sont bâties comme de petits tableaux, desquels émane un sentiment de la nature semblable à celui exprimé par les poètes du XVIIe siècle : lieux de retraite et petits cabinets verts abondent dans une littérature qui dépeint la nature comme un refuge. Colette ne tait pas ses préférences, puisque, lors du Salon d'automne de 1913, elle ne rallie pas le cubisme triomphant, et déclare regretter les paysages peints à la façon de Corot :

> Comme c'est triste, tant de tableaux rassemblés ! Et comme c'est laid ! Je ne dis pas cela pour faire aux cubistes nulle peine, même légère – et d'ailleurs les cubistes ne se soucient pas de moi. Ils sont bien trop occupés, ces novateurs, à leur fonction, toute pneumatique, qui consiste à chasser l'air de leur tableaux, à oublier cette chose mystérieuse, un peu divine, qu'on nomme perspective, ce miracle qui a tout à coup, voilà quatre siècles, […] empli d'un souffle nécessaire les portraits des arbres et des montagnes et reculé soudain jusqu'au bout du ciel le nuage, la plaine ondulée ou les vagues de la mer…Pourtant, ô brumes de Corot…[821]

Dans les peintures de Corot, la simplicité bucolique et la douceur subtile de la lumière élaborent la construction d'un paysage comme un problème d'atmosphère. Ses œuvres sont le contraire de la peinture d'Histoire, héroïque et romantique, puisqu'elles représentent des scènes intimistes et nostalgiques, dont la sobriété et la nuance rendent perceptible le souvenir empreint de nostalgie d'un passé à jamais révolu.

---

son inspiration, d'abord parce qu'il y a ça et là dans l'*Énéide* de délicates évocations de la nature, et surtout parce que Virgile a exprimé de façon incomparable le mythe de la vie rustique, idéale. », *L'Art du paysage, op. cit.,* p. 86.

[819] Paradoxalement, Corot est baptisé par Delacroix le père du paysage moderne.

[820] Antoine Adam, « Le Sentiment de la nature au XVIIe siècle en France dans la littérature et les arts », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, numéro 6, pp. 1-15.

[821] Colette, « Salon d'automne », *La Paix chez les bêtes*, Pl. II, p. 145.

Suzanne Said[822] explique que le paysage bucolique n'est pas seulement artificiel, mais qu'il est « mythique ». Le lieu bucolique, même quand il est censé appartenir à la réalité, est toujours rejeté dans un « ailleurs », placé sous le signe de la nostalgie. Elle ajoute que, tout entier voué à la consommation et à la jouissance, le paysage bucolique est un paradis artificiel, d'où l'on a exclu soigneusement non seulement le travail, mais tout ce qui peut déplaire à l'élite urbaine. Il s'agit donc d'un paysage artificiel, voire utopique. La nature, dans les pastorales, est vidée de la campagne : pas de fumier ni de paysan-laboureur ; c'est un paysage de lettrés, destiné aux citadins. La campagne stéréotypée de Colette s'inscrit dans cette veine bucolique : elle est campée dans un lieu à part, elle s'adresse à un public parisien, et sa représentation emprunte aux modèles littéraires ou picturaux traditionnels

Or, cette nature idéale des peintres pastoraux, c'est celle du *locus amœnus*, dont le motif est très ancien. Isabelle Trivisani-Moreau[823] rappelle que le paradis terrestre, dans la Genèse en est un des premiers exemples et qu'il sert de référence pour bien des représentations de jardins dans la vie littéraire ; il imprègne aussi bien la culture païenne que la culture chrétienne, puisqu'il est à l'origine des célèbres mythes païens comme celui des îles Fortunées ou encore de l'âge d'or. Le cadre général de la pastorale entretient des rapports évidents avec l'idée d'agrément lié au *locus amœnus*, puisque la pastorale se construit autant sur l'innocence et la bonté naturelle des personnages qui la composent que sur les plaisirs des lieux champêtres[824]. C'est Curtius, au XXe siècle, qui définit les composantes et l'évolution du *locus amœnus*, et qui en fait un *topos* littéraire. Il explique que depuis l'époque impériale jusqu'au XVIe siècle, ce thème prévaut pour toute représentation de la nature. Il a répertorié les éléments, qui, depuis le paysage homérique, constituent la description de la nature aimable :

---

[822] « Le paysage dans les idylles bucoliques », *Les Enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, fabyanaa.chez.com/Paysage_carole.doc., p. 2.

[823] *Dans l'Empire de Flore, la représentation de la nature de 1660 à 1680,* Tübingen : Narr. 2001, Biblio 17 ; 126, p. 120.

[824] *Ibid.* p. 120.

> Au paysage homérique, les successeurs du poète ont emprunté quelques thèmes qui sont devenus les piliers d'une solide tradition : le pays de l'éternel printemps, où l'on goûte la félicité après la mort ; le paysage charmant qui réunit arbres, sources et gazon ; la forêt aux essences mélangées ; le tapis de fleurs. […] La prairie fleurie de l'hymne à Déméter offre roses, violettes, iris, crocus, jacinthes et narcisses.[825]

Curtius met l'accent sur l'existence d'une nomenclature regroupant certains éléments, toujours les mêmes, constitutifs d'une poésie descriptive. C'est donc le caractère fortement stéréotypé et convenu qui domine la description de la nature.

Les paysages de Colette reposent sur deux éléments constitutifs, qui se rallient à une filiation pastorale de la représentation spatiale. En premier lieu, la description s'insère dans de petits tableaux bien délimités : la clôture marque l'illimité dans le circonscrit, et la fermeture caractérise l' « ailleurs» des utopies. En deuxième lieu, le paysage idéal est régi par la rhétorique de l'éloge et de l'amplification, et par l'antithèse pastorale, entre *locus amœnus* et *locus terribilis*.

I.1. Des petits tableaux

La clôture

Enserrer ses tableaux dans un cadre structurant n'est pas surprenant chez un écrivain scrupuleux du rendu de son travail ; c'est aussi favoriser une mise à distance et une profondeur de champ. Rideaux d'arbres, seuils de portes, fenêtres, charmilles, dans l'œuvre de Colette, sont autant de cadres révélateurs d'une scène singulière. Selon Alain Roger, l'invention du paysage occidental passe par la notion de cadre[826] ; il explique que le concept même de paysage est apparu en peinture aux environs du XVe siècle, qui ménage alors une ouverture dans l'espace de la peinture sacrée. *La Vierge au Chancelier Rolin*, exemple célèbre, peinte vers 1430

---

[825] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Presses Universitaires de France, 1956, Chapitre X, p. 230.

[826] *Court traité de Paysage, op. cit*., p. 73.

par Van Eyck, inaugure une fenêtre[827] par laquelle on distingue, en arrière plan de la symbolique religieuse, une grande cité, qui, bien que totalement imaginaire, est saisissante de réalisme. Cependant, Danièle James-Raoul fait remarquer que, en littérature, la tentation de décrire un paysage vu de la hauteur d'une fenêtre a été ébauchée dès le XIIe siècle, dans les romans de chevalerie de Chrétien de Troyes, presque deux siècles avant les premières descriptions paysagères. Dans *Le Chevalier de la Charrette*, la scène observée de la fenêtre est situé juste avant le combat final qui oppose Lancelot et Méléagant. Elle souligne la grande nouveauté, pour l'écrivain, de suggérer que « la contemplation d'un paysage puisse être un sujet littéraire »[828]. On sait la formidable exploitation que feront les romanciers et les poètes de ce motif au XIXe siècle ; Roland Barthes explique la fréquence de cette démarche, chez les romanciers réalistes, par le fait qu'ils donnent la préférence à une « copie du réel » plutôt qu'au réel. Leur posture est aussi bien picturale que scripturale :

> On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non seulement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle.[829]

Si le mot et le concept de paysage n'apparaissent que tardivement dans notre langue, à la Renaissance, au moment où sont définies les lois de la perspective, l'Antiquité en revanche, comme l'a montré E.R. Curtius, définit déjà un « paysage idéal »[830]. Cette représentation fixée par les anciens servira de modèle littéraire jusqu'à la Renaissance. Ce paysage idéal obéit aux mêmes préceptes de fermeture : un bosquet, une colline, ou un rocher encerclent et enferment le tableau idyllique d'un lieu aimable. Ce qui différencie radicalement le décor pastoral du paysage moderne *in situ* et *de visu,* c'est son caractère fortement stéréotypé et convenu; Curtius a indiqué la reprise de *topoï* virgiliens dans la poésie du Moyen Âge, qui plaçait une faune et flore méditerranéennes dans les forêts ardennaises, et il cite ce poète de Liège qui annonce le printemps en chantant oliviers, vignes, palmiers et cèdres en bourgeons[831].

---

[827] Van Eyck suit les conseils d'Alberti : je place un rectangle de la taille qui me plait et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté. Pour Alberti, le tableau est une fenêtre ouverte, à l'intérieur de laquelle la perspective multiplie les plans, in *Histoire de la Beauté*, sous la direction de Umberto Eco, Flammarion, 2004, p. 183.

[828] Danièle James-Raoul, « L'attention au paysage dans l'œuvre de chrétien de Troyes », in *Le Génie du lieu, des Paysages en littérature, op. cit.,* p. 25.

[829] *S/Z*, Éditions du Seuil, « Points », 1976, p. 61.

[830] E. R. Curtius*, La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit*., p. 227.

[831] *Ibid*., p. 227.

Idéalisés et stéréotypés, les paysages de Colette adoptent une représentation de la nature aimable, mais cette représentation n'est pas toujours soucieuse d'exactitude : les quelques pages de paysage que Colette réalisa à la demande de Willy, dans *Un petit vieux bien propre*, transposent un décor méditerranéen à Besançon[832] ; ce qui n'est pas sans rappeler la présence de lions dans la forêt des Ardennes dont parle Shakespeare[833].

Le cadrage, dans les récits de Colette, aide à mettre en relief une scène, qui gagne alors en profondeur ; témoin de la distance adoptée par la narratrice, il renforce la volonté d' « artialiser »[834] la peinture de paysage. Dans les récits mémoriels, les scènes paysagères cadrées, remémorant des souvenirs vieux d'une quarantaine d'années, reproduisent un décor pastoral, immortalisé en une composition d'arbres, d'eau et de ciel qui ne sont pas sans analogies avec les peintures de souvenirs d'un paysagiste de scènes pastorales, telles celles de Camille Corot :

> Depuis quatre heures, le portail béant de la grange encadre la mare verte, son abri d'ormes, un pan de ciel où monte lentement le rose du soir.[835]

La tonalité nostalgique des récits mémoriels favorise cette représentation bucolique d'une campagne figée. C'est encore aux trois éléments des peintures de pastorale, eau, arbres et ciel qu'emprunte la scène du pique-nique du Capitaine, qui semble sortir tout droit d'une peinture de paysage de l'école de Barbizon : « La libre forêt, l'étang, le ciel double »[836] exaltent le père de la narratrice, et attristent la mère, dont « un cirque parfait de bouleaux et de chênes enfermait »[837] la famille. Le portail ou les arbres enclosent et ferment des stéréotypes en figures de genre.

L'ironie des narratrices colettiennes n'épargne pas cependant le ridicule ou la fadeur des scènes convenues de bergeries ; le premier

---

[832] Colette rapporte qu'elle transporte la Grande Bleue dans un paysage bisontin, in *Mes Apprentissages,* Pl. III, p. 1038.
[833] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit*., p. 228.
[834] Ce néologisme est emprunté à Alain Roger, qui lui-même emprunte à Montaigne, « l'artialisation », in *Court Traité du Paysage*, *op. cit*., p. 10.
[835] Colette, « La Noce », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1011.
[836] Colette, « Le Capitaine », *Sido*, Pl. III, p. 522.
[837] *Ibid.* p. 522.

roman ironise sur la mièvrerie des pastorales en campant Claire, la sœur de lait de la narratrice, dans le rôle de la bergère éternelle amoureuse:

> En attendant, elle garde ses vingt-cinq moutons, petite bergère un peu opéra-comique, un peu ridicule avec le grand chapeau cloche qui protège son teint et son chignon (le soleil fait jaunir les cheveux ma chère !), son petit tablier bleu brodé de blanc, et le roman blanc à titre rouge *En fête !* qu'elle cache dans son panier. [838]

C'est encore le côté falot et factice des scènes pastorales que dénonce la narratrice de *Mes Apprentissages*, en décrivant la couverture de *Claudine à l'école* : « une fillette déguisée en paysanne », « des sabots jaunes d'opérette », « les boucles de sa chevelure ». On reconnait dans ces descriptions le décor convenu des clichés d'une pastorale affadie. Théophile Gautier, avec une tendre moquerie, a dénoncé le caractère artificiel des romans pastoraux du XVIIe siècle, situés entre le royaume de Tendre et le pays de Cocagne :

> Les arbres y ont des feuillages en chenille de soie vert pomme ; les herbes y sont en émail, et les fleurs en porcelaine de Chine ; du milieu des buissons bien peignés, de grandes roses, grosses comme des choux vous sourient amicalement de leurs lèvres purpurines, et vous laissent lire leurs innocentes pensées au fond de leur cœur écarlate.[839]

Le cadre composé d'arcanes de verdure théâtralise le village de Montigny, qui se métamorphose alors en une scène de pastorale dramatique[840]; les comices et l'inauguration de la nouvelle école campent un décor de théâtre, fait de frontons de lierre et d'arcs de triomphe en pins, « surtout des ormes, des trembles aux feuilles veloutées [qui] périront par centaines »[841] pour orner les rues du village. La rage d'enclore le village sous les ramures pour favoriser ombre[842] et intimité n'est pas sans rappeler les charmants petits cabinets verts[843] qui

---

[838] Colette*, Claudine à l'école*, Pl. I, p. 167.

[839] René Bray, *Anthologie de la poésie précieuse,* p. 201, cité par Gérard Genette, « Le Serpent dans la bergerie », *Figures I,* Éditions du Seuil, 1966, p. 110.

[840] Benoît Bolduc a relevé l'importance des arcanes de verdure, porteuses de sens, dans la production dramatique pastorale au XVIIe siècle, in « Les lieux de la pastorale dramatique », *Et in Arcadia Ego*, Actes du XXVIIe Congrès Annuel de la North American Society for XVII th french Littérature, Biblio 17, 1996, p. 241.

[841] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 182.

[842] La nécessité d'ombrer vient bien sûr des chauds étés de Sicile, patrie des pastorales antiques.

[843] Ces cabinets verts sont fréquents dans *La Maison de Sylvie* de Théophile de Viau : « Mais le parc pour ses nourrissons/ Tient assez de crèches couvertes/ Que la neige ni les glaçons/ Ne trouveront jamais ouvertes/ […] Ils y trouveront toujours du vert/ Qu'un peu de soin met à

agrémentent les bergeries et autres poésie de Solitude ; le décor de la rue des Fours-Banaux imite ce *topos* très dix-septième siècle :

> […] ; résultat : une charmille obscure et verte, délicieuse, où les voix s'étouffent comme dans une chambre étouffée; les gens passent et repassent dessous par plaisir.[844]

Les lieux de retraite des narratrices dans un lieu solitaire sont encore une similitude pastorale avec les Solitudes[845] du Grand Siècle. Les « chers bois » de Claudine jouent ce rôle de repli d'une narratrice qui cherche la solitude pour méditer : dans *Claudine à l'école*, cette aspiration à s'y retrouver seule est exprimée à plusieurs reprises : « je finis toujours par y retourner seule ou avec des camarades ; plutôt seule parce que […]… » ; « et puis il y a mes préférés, les grands bois […] Dieu que je les aime ! Je m'y sens tellement seule [..]» ; « je lui dis pour qu'elle me laisse seule, que je rentre chez papa ; et je ne rentre pas. Je reste dans les bois, je cherche un coin plus délicieux que les autres et je m'y couche. ». Les lieux de solitude désignent aussi le mouvement d'abandon du monde et de la société corrompue : l'*excipit* de *Claudine en ménage* illustre bien ce mouvement ou encore *La Retraite sentimentale* dont le titre est par lui-même suffisamment explicite :

> Ils sont partis ! […] Assise au seuil du jardin, je goûte à longs soupirs ma solitude, comme si je m'étais sentie en danger de la perdre.[846]

La mise à distance

Le cadre rehausse la valeur du portrait; comme le ferait un écrin, en isolant le personnage, il le sublime. Michel del Castillo a été sensible à ces magnificences hyperboliques qui montrent Sido encadrée par ses chats ou par les plantes de son jardin ; c'est encore entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer que son portrait clôt l'ouvrage qui lui est consacré. Mettre à distance la figure maternelle tout en la magnifiant, constitue une démarche paradoxale qui permet à la narratrice mémorielle de s'approprier Sido. Le motif de la fenêtre,

---

couvert », Ode II, v. 110-120 ; ou bien : « Nous étions dans un cabinet / Enceint de fontaines et d'arbres », Ode VI, v. 21-21 ; ou encore: « Le cabinet toujours couvert / D'une large et haute tenture/ Prend son ameublement tout vert/ Des propres mains de la Nature », Ode VII, v.11-14.

[844] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 187.

[845] Les titres sont explicites : *La Solitude* de Saint-Amant : « Au creux de cette grotte fraiche… » ; ou encore celle de Théophile de Viau : « Dans ce val solitaire et sombre… ».

[846] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 950.

ingrédient classique des romanciers, ainsi que l'indique Michel Raimond[847], encadre fréquemment la figure maternelle : elle surgit « d'une fenêtre, comme pour annoncer le feu ou les voleurs »[848]. C'est encore au travers de l'encadrement d'une fenêtre que la narratrice épie Sido qui elle-même guette à son tour par la fenêtre voisine l'accouchement de sa fille aînée ; la mise en abyme sophistiquée théâtralise cette scène inquiétante. D'ailleurs, ce personnage tant important fait son entrée dans l'œuvre en paraissant sur le seuil de son jardin, encadrée par un arceau de verdure :

> C'est alors que paraissait, sous l'arceau de fer ancien que la glycine versait à gauche, ma mère, ronde et petite, en ce temps où l'âge ne l'avait pas encore décharnée.[849]

La fenêtre est aussi un stratagème qui permet d'enserrer et de saisir sur le vif un trait saillant : la vitre faisant office de miroir, permet à la narratrice de capter une image inattendue d'elle-même, de façon impromptue ; le cadre dessine un portrait, flatteur ou pas, il assure la force ou l'étrangeté de la scène : c'est un battant de fenêtre ouverte qui renvoie à Claudine son image métamorphosée en beauté botticellienne. Jean Starobinski a souligné le rôle de la fenêtre, qui est de magnifier le personnage qu'elle enserre, et de le poser en objet d'admiration et de désir : « la fenêtre est le cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet »[850]. C'est la vitrine de l'horloger qui révèle à Renée Néré l'avilissement d'une actrice en tournée, non plus figure d'admiration cette fois, mais plutôt de déploration. Le cadre favorise la mise à distance : le miroir dans *La Vagabonde* offre l'image dédoublée de « la conseillère maquillée », le lecteur-spectateur est invité à apprécier la métamorphose artistique de la narratrice en actrice. C'est bien le cadre, comme le dit Philippe Hamon, qui place le lecteur « dans une posture de spectateur d'œuvre d'art »[851].

---

[847] « L'Expression de l'espace dans l'œuvre de Colette », *Le Génie créateur, Cahiers Colette* n°15, Société des Amis de Colette, 1992, p. 70. Il remarque que le fait d'ouvrir ou fermer les fenêtres dans une fiction révèle des états d'âme très divers ; il signale aussi l'errance de Chéri autour des fenêtres éclairées de la femme aimée, poncif qui, depuis la fenêtre de Madame Arnoux contemplée par Frédéric, a fait bien des émules.

[848] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 514.

[849] Colette, « Où sont les enfants ? », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 968.

[850] «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », *L'Idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Champvallon, Seyssel, 1984, p. 179.

[851] *Du Descriptif*, Hachette supérieur, 1953, p. 174.

Yannick Resch[852] a montré, par ailleurs, comment le personnage féminin retrouve équilibre et acquiert maîtrise de soi grâce au pouvoir réflecteur de la fenêtre et du miroir, qui par leurs intéressantes constructions en abîme, autorisent une connaissance accrue du moi. Les narratrices des romans diaristes utilisent la distance instaurée par le miroir comme une maïeutique, pour se connaître et se comprendre.

Mettre à distance les événements de sa vie en se les représentant de façon picturale est un procédé qui autorise l'ironie et l'autodérision : la narratrice des Claudine se moque gentiment de sa nostalgie, en se figurant dans l'image de la Mignon de Goethe, peint par Ary Schaffer[853] :

> […] et mon cœur souffre de nostalgie. Je me sens ridicule comme cette gravure sentimentale accrochée dans le salon-parloir de Melle Sergent, Mignon regrettant sa patrie.[854]

C'est à l'illustrateur Charles Huard qu'emprunte une autre image de la vie provinciale, signifiant ainsi tout ce qui sépare le parisien Renaud des autochtones du village de Montigny ; la mise à distance effectuée par la narratrice vis-à-vis d'elle-même est révélée par « Claudine dansante, le canotier sur l'œil »:

---

[852] *Corps féminin, Corps textuel, op. cit*.,, p. 108.

[853] La Presse du 31 mars 1839 décrit les deux tableaux du peintre [(Mignon regrettant sa patrie et Mignon aspirant au ciel)] sans mentionner le modèle dont on pouvait cependant percevoir le charme singulier : « La Mignon regrettant sa patrie a de beaux yeux maladivement noirs, un regard humide et profond, une bouche douloureuse où s'épanouit comme une fleur de mélancolie un sourire faible et languissant ; elle semble envier les ailes noires des oiseaux dont la noire spirale tourbillonne sur le fond gris du ciel, toute son attitude est souffreteuse et indique la nostalgie la plus prononcée […]. » Plus tard, Gautier regrettera que Scheffer, en donnant à Mignon un « teint hâve » et des « yeux nostalgiques », se soit éloigné de « l'espiègle lutin » du roman de Goethe, in « Exposition des Œuvres de Ary Scheffer », *Le Moniteur universel*, 5 juin 1859, p. 647.

[854] Colette, *Claudine à Paris*, Pl. I, p. 331.

> La Grande-Rue – trois mètres de large – descend si raide que Renaud me demande où l'on achète, ici, des alpenstocks. Mais Claudine dansante, le canotier sur l'œil, l'entraîne en le tenant par le petit doigt. Au passage, des deux étrangers, les seuils s'ornent de figures familières et plutôt malveillantes : je puis mettre un nom sur toutes, recenser leurs avaries et leurs rides.
>
> « Je vis dans un dessin de Huard », constate Renaud. [855]

La fenêtre souligne par ailleurs la clôture du lieu, puisqu'elle rassemble la double thématique du clos et de l'ouvert, et qu'elle unit l'illimité au circonscrit[856]. Yannick Resch[857] a analysé le rapport qui lie personnage et fenêtre dans maints romans de Colette ; elle observe que bien plus qu'un thème, elle a une fonction dans la structure même du roman, puisqu'elle joue un rôle d'ouverture non pas sur le paysage, mais sur le temps (la rétrospection de Léa, par exemple).

L'art du portrait dans son cadre n'est pas un motif anodin pour Colette ; on sait l'importance considérable que la photographie prit dans sa vie : elle fut, et de loin, l'écrivain le plus photographié de France. Guy Ducrey[858] estime que les portraits photographiques de Colette ont compté pour une part immense dans sa notoriété, voire même, avance-t-il, pour une part égale à celle de l'œuvre écrite.

Le rêve d'un rêve

Le cadre met en valeur des personnages et des scènes singulières, mais ne suffit pas à expliquer la récurrence topique du lieu clos dans l'œuvre. La juxtaposition des sections en tableaux finis et distincts favorise le sentiment d'achevé et de clôture. Philippe Arnaud souligne à juste titre que le *topos* du lieu clos s'affirme dès la volière de *Claudine à l'école* et la loge-cage de *La Vagabonde* puis s'impose jusqu'aux intérieurs de naufragés de *Julie de Carneilhan* et de Colette elle-même, « attendant sur son divan-radeau la bonace qui emportera encore une fois sa plume sur la grande (page) bleue.»[859] En effet, l'école, dans le premier

---

[855] Colette*, Claudine en ménage*, Pl. I, p. 393.
[856] Jean Rousset, *Forme et Signification*, José Corti, 1962, p. 123.
[857] *Corps féminin, Corps textuel, op. cit.,* p. 124.
[858] « Colette et la photographie », *Notre Colette*, textes réunis sous la direction de Julia Kristeva, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 91.
[859] « Colette a-t-elle appris à écrire ? Ou les incipits (1935-1954) », *Colette 1935-1954*, Cahiers Colette n° 19, colloque de Saint-Sauveur en Puisaye, Société des Amis de Colette, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 56.

roman, est un lieu hors du monde, qui fonctionne avec ses propres codes, et semble échapper aux règles communes. Le village natal, qu'il soit le Montigny des romans diaristes ou le Saint-Sauveur des récits mémoriels, possède ses propres *us*, et c'est sa manière locale d'exister qui crée une frontière invisible pour en faire un endroit séparé. Comme dans les utopies[860], ce lieu clos est un pays à part, où l'individualité n'existe pas, mais où une communauté organisée selon ses principes se coupe du monde. De la communale (« la volière » de Philippe Arnaud) régie par la terrible institutrice dans le roman-journal, à la maison et au jardin natals des romans-mémoires, les narratrices appartiennent à un ensemble cohérant et autonome ; 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.[861]

Utopies ou lieux imaginaires, c'est d'abord la clôture, virtuelle ou non, qui est révélatrice. Georges Poulet[862] a démontré que 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 ; la représentation du pays natal de Colette fonctionne sur ce schéma. La construction de l'espace dans les *Claudine*, même si elle épouse une topographie et une toponymie précises, trahit le sentiment d'enfermement du narrateur-diariste, incapable de sortir de lui-même. Valérie Raoul[863] note que bon nombre des intimistes fictifs sont prisonniers, d'une manière ou d'une autre : Robinson Crusoé est prisonnier de son île, Louis, dans *Le Nœud de vipères* est cloué sur son lit, et, quand il commence son journal, le pasteur de Gide est bloqué par la neige ; Roquentin croupit à Bouville et le narrateur de *Paludes* est enlisé dans son propre marécage. Les narratrices diaristes de Colette construisent des lieux clos qui abritent leur sentiment d'altérité : ils soulignent la différence (l'école dans Claudine à l'école), ou traduisent l'exil (les déambulations dans l'appartement de la rue Jacob d'une narratrice qui refuse de sortir dans *Claudine à Paris*), ou l'abandon (Casamène « passionnante et mélancolique extrémité du

---

[860] Comme le paysage (dont la première occurrence est relevée vers 1549), l'utopie apparaît à la Renaissance ; Thomas More créa le mot en 1516 ; *utopia*, qui signifie proprement « en aucun lieu », a comme premier sens « pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux ».

[861] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 499.

[862] *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, p. 25.

[863] *Le Journal fictif dans le roman français*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 100.

monde, un gîte aussi fini, aussi loin du présent que ce daguerréotype de votre grand-père » dans *La Retraite Sentimentale*), ou encore la solitude (la loge dans *La Vagabonde*).

Le motif du lieu clos révèle également l'espace de l'intime, qui est largement représenté dans l'œuvre, tant avec des lieux intérieurs qu'extérieurs. La chambre de Léa est un exemple des plus probants d'intimité érotique du lieu clos : elle est le foyer central du récit, toute en dentelles et rideaux roses, elle est aussi un cocon maternant pour le « petit » et sa « Nounoune ». La fumerie d'opium, dans *Le Pur et l'Impur*, avec son aimable « couleur sourde et rouge des lumières voilées, la blanche flamme en amande des lampes à opium », ses petits matelas, et le mystère qui entoure les habitués du lieu, plus que clos, est un lieu caché, tout comme « la pièce noire, fermée aux rayons et aux mouches » chez la dame en blanc, dans *Le Blé en herbe*. Le lieu clos marqueur d'une intimité réside aussi dans l'espace de vallons, de plis, de dunes qui constituent le paysage colettien: le sable de la plage, dans *Le Blé en herbe*, se creuse en « nid », en « creux », en « cavité » ou en « crique ». Dans les récits 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 :

> Le flanc sonore de la colline répercutait tous les bruits, portait, d'un atoll maraîcher cerné de maisons à un « parc d'agrément », les nouvelles.[864]

Paysage intime et pays à part, qu'on atteint qu'en se retirant en soi-même, la Puisaye de Colette est un vaste jardin : si loin que s'aventure la narratrice, ce sont toujours des terres maraichères d'où l'on entend la cloche du village.

Ces lieux distincts ont leur façon particulière de fonctionner : l'absence de chronologie stable et la datation floue ou incertaine cèdent à une autre façon de dire le temps ; le temps des horloges laisse place à un temps cyclique, illustré par la ronde des saisons, dont la circularité favorise le sentiment de clôture. LE Min-Sook[865] explique que les événements s'inscrivent dans le repère des saisons, et que le temps sensoriel est une caractéristique originale dans les récits de Colette ; dans la plupart d'entre eux, l'état du soleil, du vent, de la pluie et du ciel remplacent les indications de dates qui demeurent incertaines. On peut

---

[864] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 499.
[865] *Récit et saison chez Colette*, L'Harmattan, 2001.

ajouter que les fruits et les fleurs sont des marqueurs temporels particulièrement actifs. Claudine, en se rendant rue Kléber, chez Rézy, voit les jours allonger, et ce sont les jeannettes[866] de Nice qui indiquent aux Parisiens que le printemps est là :

> C'est sur ce court chemin, maintenant, que j'étudie la marche des saisons.[867]

La datation du roman *Chéri,* dont la durée s'étale sur une petite année, repose sur les fruits et fleurs de saisons : l'incipit signale « les fraises de juin servies avec leurs queues sur un plat de Rubelles »[868] et « la verdure neuve de juin »[869] des allées du bois ; la dernière phrase met l'accent sur les floraisons printanières d'avril, avec « les marronniers en fleurs »[870]. L'espace d'une année, de juin 1912 à avril 1913 : la boucle est bouclée. Un autre roman, *La Chatte*, offre aussi l'exemple d'un temps cyclique, qui tient lieu de chronologie : le récit dure un été, il débute en mai, avec la « brise de mai », « la douce odeur d'épinard et de foin frais »[871] et « le chèvrefeuille qui drapait un arbre mort, apportait aussi le miel de ses premières fleurs »[872] ; il finit en août ; la dernière phrase du roman met l'accent sur le fruit du marronnier pour signifier que août est à maturité :

> Alain, à demi couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés.[873]

Dans *Claudine à Paris*, aucune date, mais le récit dure à peine une petite année ; là encore, la nature est marqueuse temporelle : on nous dit que l'emménagement à Paris se fait un mois après la rentrée des classes, quand la narratrice erre dans les bois de Montigny, parfumés de « champignons et de mousses mouillées, récoltant des girolles jaunes », donc environ octobre-novembre ; puis, après la maladie qui l'alite durant deux mois d'hiver (décembre et janvier), l'épisode des violettes offertes par son père marque février, et la fin de la maladie ; mars montre « des bouts de feuilles tendres » de lilas ; puis « l'haleine de mai fleure le bitume et la créosote », le roman finit avec « les chaleurs

---

[866] Ce sont les narcisses des poètes.
[867] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 473.
[868] Colette, *Chéri,* Pl. II, p. 726.
[869] *Ibid*., p. 726.
[870] *Ibid*., p. 828.
[871] Colette, *La Chatte*, Pl. III, p. 810.
[872] *Ibid.,* p. 810.
[873] *Ibid.*, p. 891.

étouffantes » de l'été. La chronologie organisée par le rythme des saisons n'offre ni stabilité, ni certitude, mais marque le temps à l'aide des fruits et des fleurs, avec un système de correspondance qui cristallise le premier janvier en une fleur de givre ; la circularité est illustrée par l'image de la boucle du ruban :

> L'année n'est plus cette route onduleuse, ce ruban déroulé qui, depuis janvier montait vers le printemps, montait, montait vers l'été pour s'y épanouir en calme plaine, en pré brûlant coupé d'ombres bleues, taché de géraniums éblouissants, - puis descendait vers un automne odorant, brumeux, fleurant le marécage, le fruit mûr et le gibier,- puis s'enfonçait vers un hiver sec, sonore, miroitant d'étangs gelés, de neige rose sous le soleil… Puis le ruban ondulé dévalait, vertigineux, jusqu'à rompre net devant une date merveilleuse, isolée, suspendue entre les deux années comme une fleur de givre : le jour de l'An.[874]

Le même procédé d'ancrage spatial de l'enfance, qui ne se livre pas à l'aide de repères temporels, mais qui se localise dans des lieux, est au service de la narratrice de « Jour gris » : l'enfance se cristallise dans les quatre saisons d'un pays : « Tu jurerais quand l'automne pénètre […] Et si tu passais en juin […] Et si tu arrivais, un jour d'été […] ». Le temps se cristallise en quatre scènes de genre qui forment les quatre saisons : les foins avec « les meules rondes » comme des dunes, les papillons et de chardons qui « se teignent du même azur mauve et poussiéreux », la « pomme trop mûre » chue dans l'herbe, et l'air glacé qui porte « un fil de brouillard ténu, blanc, vivant ».

Dans les récits de Colette, le défaut de chronologie est compensé par une mise en valeur accrue des lieux : l'histoire s'ancre dans l'espace. La description fait office de « sommaire », et constitue, avec la pause dialoguée, l'élément constitutif de la narration. L'absence de péripéties, le déni d'historicité et l'indifférence au temps des horloges sont autant d'éléments qui font pencher la posture colettienne plutôt du côté de ce que Michel Tournier appelle la « géographie ». L'importance des saisons est un exemple où l'histoire cède à la géographie, selon la vision de Michel Tournier, pour qui l'écrivain s'exprime selon l'une ou l'autre de ces deux considérations :

---

874 Colette, « Rêverie de Nouvel An », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, pp. 963-964.

> L'écrivain « géographique » n'est pas intemporel, tant s'en faut. Mais la temporalité dans laquelle il se situe n'est pas celle de l'historien. Le temps historique est une succession irréversible d'événements imprévisibles et presque toujours catastrophiques dont le plus ordinaire est la guerre, mal absolu. Le temps géographique au contraire s'inscrit dans le cadre régulier des saisons. [875]

Tout comme il y avait au XIXe siècle des peintres d'histoire ou des peintres de paysage, la littérature possède ses représentants de la vie sociale et politique ou ses écrivains du paysage. Si Colette partage avec le plus grand paysagiste français du XIXe siècle, Corot, les représentations d'un paysage sensible, à l'atmosphère humide, brumeuse, à la lumière diffuse, argentée ou rosée de l'aurore ou du crépuscule, elle n'imite pas en revanche le dépouillement des peintures de souvenirs[876]. Le texte colettien cultive le souci de l'ornementation détaillée et harmonieuse.

I.2. *Locus amœnus*

Le type de paysage idéal proposé par les poètes, de l'Antiquité au Moyen Âge, est celui du *locus amoenus.* À la différence de la notion moderne de paysage, c'est un lieu fortement idéalisé ; fruit de la rhétorique, il est construit avec des lieux communs aisément identifiables et adaptables, pour traverser toute l'histoire littéraire. Élaboré sur le modèle du discours épidictique, il est forcément soumis à la rhétorique de l'éloge et de l'amplification. C'est la « belle nature » qui prime, représentée sous son meilleur jour. Stéphane Macé[877] explique que le *locus amœnus* se radicalise avec Virgile ; ses caractères sont certes fixés deux siècles avant, avec Théocrite, mais ils ne sont pas encore stéréotypés. L'universalisation du décor et les éléments-clés permettent,

---

[875] Michel Tournier, « L'histoire ou la géographie », Préface de *Le Génie du lieu*, sous la direction d'Arlette Bouloumié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, 2005, Éditions Imago, pp. 7-9.

[876] Comme Colette, Corot peint des scènes de paysage d'après souvenir ; *Souvenir de Mortefontaine*, par exemple, est un tableau composé d'un arbre, d'un plan d'eau, et d'un ciel ; quelques personnages minuscules rappellent les nymphes de l'Antiquité.

[877] *L'Eden perdu, la Pastorale dans la poésie française de l'âge baroque, op. cit*., p. 42.

au début de notre ère, de l'identifier radicalement. Au *locus amœnus* s'oppose un *locus terribilis*, qui, chez les anciens, traduit l'*horror sacer* communiquée par le monde végétal, et la terrible heure de midi, sans ombre.

Une rhétorique de l'éloge

Colette décrit une nature idéale, héritée du *locus amœnus*. Jean Delumeau a montré que ce lieu idéal constitue l'un des *topoï* fondateurs de la culture occidentale : « Dans les mentalités de jadis, un lien quasi-structurel unissait bonheur et jardin. » C'est cette notion de bonheur qui émane des paysages colettiens : la maison maternelle est décrite dans une « une harmonie d'arbres et d'oiseaux » ou encore dans une « aimable vie policée de [nos] jardins ». C'est aussi ce modèle qui joue dans les romans : Alain unit la chatte et le jardin dans un même isomorphisme du beau, tout en attribuant à l'animal un caractère humain :

> « Un si beau jardin…Un si beau jardin…», dit Alain tout bas. […]
>
> Assise, les pattes jointes, son jabot de belle femme tendu et la tête en arrière, Saha tâchait de se vaincre, mais ses joues enflaient de fureur et ses petites narines se mouillaient ;
>
> « Aussi belle qu'un démon ! plus belle qu'un démon », lui dit Alain.[878]

Des correspondances s'établissent entre la chatte, le jardin et Alain. Saha épouse les odeurs du jardin : dès l'incipit du roman, il est dit que son pelage fleure le buis taillé, le thuya, le gazon bien nourri ; après le séjour dans l'appartement, la chatte, aussitôt le jardin retrouvé, embaume « déjà » la menthe, le géranium et le buis.

Les espaces intérieurs sont aussi harmonieux : la chambre de Léa, toute en harmonie de couleur et de douceur, offre un paysage de synesthésie baudelairien, fait de calme, de luxe et de volupté. Toute la maison de l'avenue Bugeaud s'accorde avec l'élégante ordonnance de Léa, qui « aime l'ordre, le beau linge, les vins mûris, la cuisine réfléchie », et qui va jusqu'à compter les serviettes et surveiller l'encaustique des boiseries.

---

[878] Colette, *La Chatte*, Pl. III, pp. 821-822.

Cependant, l'esthétique de cette chambre relève plus du « mignon »[879] que du beau : elle est surtout douillette, et un peu vieillotte, à l'image de sa propriétaire, qui ne se résout pas à changer le décor de sa chambre. Gérard Farasse[880], à l'analyse du récit « Forêt de Crécy », a établi que la description colettienne adhère à la catégorie du « mignon ». Il note que les formes de vie représentées dans le texte sont mesurées, petites, délicates : c'est la fraise sauvage, le champignon blanc, le lapin ou l'écureuil. La description des bois de Montigny à l'incipit de l'œuvre montre aussi un inventaire placé sous le signe de la petitesse et de la fragilité, qui caractérisent le mignon : les petites bêtes, les chenilles, les araignées, les lapins blancs, des bonnes petites faines. Mona Ozouf le remarque aussi, elle dit que « son registre est celui de la petitesse »[881] : Colette ne célèbre pas le lointain, mais « le tout proche ». Les paysages sublimes n'appartiennent pas au registre de Colette, qui préfère célébrer une nature assagie, vaguement domestiquée et à taille humaine. Les hautes montagnes ou les océans déchaînés, chers aux romantiques, ne trouvent pas d'écho dans son œuvre ; le paysage breton du *Blé en herbe* ne décrit pas la mer, mais de familières plages de sable et des petits rochers qui abritent crevettes et crustacés. Le paysage colettien, qu'il décrive la Bourgogne ou la Bretagne, se réduit à un jardin, le registre du « mignon » l'atteste.

Une rhétorique de l'amplification

Colette aime construire de beaux paysages pleins et harmonieux, or la rhétorique de l'éloge est soumise aux exigences de l'amplification. En effet, le *locus amœnus* relève en premier lieu d'une poésie descriptive qui repose sur un effet de liste ; par ailleurs, en dehors de l'idéalisation, la liste descriptive parait le seul élément stable de définition[882]. Elle est aussi un *topos* qui traverse les siècles, puisqu'à l'époque baroque, le style

---

[879] On peut rapprocher la notion de mignon à celle de joli, tel que les frères Goncourt l'ont défini, pour la Régence : « Partout se répand un raffinement d'élégance, une délicatesse de volupté, ce que le temps appelle « la quintessence de l'aimable, le coloris des charmes et des grâces, l'embellissemnt des fêtes et de amours. » Le théâtre, le livre, le tableau, la statue, la maison, l'appartement, rien n'échappe à la parure, à la coquetterie, à la gentillesse d'une décadence délicieuse. Le joli, - voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France. Le joli est l'essence et la formule de son génie. Le joli est le ton de ses mœurs. Le joli est l'école de ses modes. Le joli, c'est l'âme du temps – et c'est le génie de Boucher. », Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle, Watteau-Chardin-Boucher-Latour*, in *Œuvres Complètes,* vol. I-III, Slatkine Reprints, 1985, p. 173-174, cité par Frédéric Martinez, in « Une Belle Époque en dentelles ou à quoi rêvent les académiciens », *op. cit*., p. 651. Mais c'est plus encore la notion de petitesse, telle que l'ont remarquée Mona Ozouf ou Gérard Farasse qui semble adaptée pour le texte colettien.

[880] « Le texte enchanté » (coll.), *Sido et les Vrilles de la vigne*, Ellipses, 1990, p. 60.

[881] Mona Ozouf, « Les mots des femmes », *Essai sur la singularité française*, Fayard, 1995, p. 238.

[882] Selon l'analyse d'Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'Empire de Flore, op. cit*., p. 120.

de la pastorale est fait d'anaphores et d'effets de listes, parfois impromptus[883]. La description colettienne de l'espace est le plus souvent sujette à une amplification verbale, c'est un procédé récurrent dans l'œuvre : le jardin du père Caillavet dans *Claudine à l'école*, ou celui de Sido, ou encore celui de Missy dans « Nuit Blanche » et le « Dernier Feu » ou encore le jardin d'Alain dans *La Chatte*, tous obéissent à une rhétorique de l'amplification. Le texte colettien redoute le vide, et ne connait pas les paysages abstraits ou imprécis. Le jardin d'Alain présente pas moins de trente cinq occurrences végétales[884], dont la caractérisation n'est guère modeste : « édredon de silènes roses », « clématite violette à quatre pétales », « deutzia à grappes roses » ; « glycine à la seconde floraison », « amarante à crête charnue ». Dans *Sido* la saturation de l'espace résulte en partie d'énumérations impromptues de plantes, qui procèdent de l'effet de liste :

> Géraniums rares, rosiers nains, reines-des-prés aux panaches de brume blanche et rose, quelques « plantes grasses » poilues et trapues comme des crabes, des cactus meurtriers…[…] Ici, graines de lupin bleu ; là, un bulbe de narcisse qui vient de Hollande ; là, graines de physalis ; là, une bouture d'hibiscus – mais non, ce n'est pas une branche morte ! – et là, des semences de pois de senteur dont les fleurs ont des oreilles comme des petits lièvres.[885]

Rarement une plante figure seule, mais au contraire, elle apparaît le plus souvent dans un ensemble. La tradition du *locus amoenus* exige que soient réunis en un même lieu sept éléments consacrés par la tradition, mais, précise Isabelle Trivisani-Moreau[886], deux éléments peuvent suffire à installer ses contours. Chez Colette, l'exagération semblerait relever donc plus d'une peur du vide que d'un procédé descriptif convenu. Les espaces intérieurs n'échappent pas à cette saturation. L'amplification varie du décor chargé à l'encombrement, voire au désordre. La description de la chambre de Léa figure un espace dont l'effet de liste renforce l'aspect *trop paré* du lieu :

---

[883] Stéphane Macé**,** *L'Eden perdu, la Pastorale française à l'âge baroque, op. cit*., p. 364.

[884] Cityse ; peuplier ; tulipier ; épinard ; foin ; chèvrefeuille ; de grands arbres ; orme ; buis ; thuya ; gazon ; silène ; myosotis ; polygonum ; clématite ; wégélia ; deutzia ; rosier ; ajonc ; if ; rhododendron ; arbre à perruque ; lierre ; pin ; géranium ; pavot ; lobélia ; muflier ; glycine ; amarante ; sauge ; héliotrope ; cerisier ; troène ; fusain.

[885] Colette*, Sido,* Pl. III, p. 506.

[886] *Dans l'Empire de Flore, op. cit.,* p. 142.

> Le soleil de midi entra dans la chambre rose, gaie, trop parée et d'un luxe qui datait, dentelles doubles aux fenêtres, faille feuille-de-rose aux murs, bois dorés, lumières électriques voilées de rose et de blanc, et meubles anciens tendus de soies modernes.[887]

Dans *Claudine à l'école*, l'espace est dominé par un principe d'agitation et de désordre. Les salles de classe de l'ancienne école sont « incroyables de laideur et de saleté » et l'odeur y est « littéralement à renverser ». Les premières pages montrent Claudine et Anaïs occupées à déménager le grenier encombré :

> Et nous poursuivons le déménagement du grenier ; c'est un enchantement de farfouiller dans cet amas de livres et de journaux […].[888]

La surcharge de l'espace, dans *Le Toutounier*, s'inscrit en filigrane avec l'air du studio, saturé par les trente, quarante cigarettes quotidiennes qui, depuis des années, teignent, tannent et ternissent l'atelier et sa verrière. Dans ce studio plein de meubles disparates, Alice doit faire le « ventre creux » pour passer entre la demi-queue du piano et le mur ». Par ailleurs, Jean-Pierre Richard a montré que la maison de Saint-Sauveur est dominée par un principe néfaste d'accumulation et d'ordre : Sido déteste les nettoyages et la partie névralgique de sa maison, c'est le fond du placard, vaguement mortuaire, où s'« embaument » lainages et fourrures, où s'amassent aussi poussières et saletés.[889]

Cependant, c'est à la description des lieux extérieurs qu'appartient le phénomène d'amplification, et même plus précisément ce sont les jardins qui suscitent des listes de plantes ; on peut dire que les végétaux s'énumèrent systématiquement. Chez certains écrivains, la liste devient une tentative d'inventaire, on pense à Georges Perec, dont le texte est « mangé de listes », selon l'expression de Jacques Roubaux[890]. Le même Perec, dans une interview, révèle que son intérêt pour les listes prend sa source dans la littérature de Rabelais, ou de Jules Verne, lequel, avec même des énumérations de poissons sur plusieurs pages n'est jamais ennuyeux. Or, l'effet de liste, chez Colette, ne poursuit pas un dessein de

---

[887] Colette*, Chéri*, Pl. II, p. 723.
[888] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 17.
[889] Jean-Pierre Richard, « Les deux demeures », *Pages Paysages, op. cit.,* p. 169.
[890] « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », in *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, éd. B. Didier et J. Neef, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, pp. 201-208.

taxinomie[891], il ne s'agit pas de chercher à tout recenser en trouvant une bonne place à chaque chose. La description ne poursuit aucune visée botanique ou agronomique, qu'on pourrait trouver chez un écrivain naturaliste. Au contraire, l'énumération poursuit une visée poétique : pour Colette comme pour les anciens, amplifier, c'est rehausser[892]. Or, le rapport entre le *locus amœnus* et la liste descriptive s'est construit en fonction de la rhétorique, et particulièrement du discours épidictique, dont l'objectif est la louange ou le blâme. Cette topique traverse les siècles, puisqu'en littérature, « le paysage, c'est le style »[893], ou encore, puisque « c'est la rhétorique qui décide du paysage idéal »[894] ; on peut donc affirmer que la description paysagère est orientée vers l'éloge, donc vers l'amplification. La liste florale constitue au fil de l'œuvre de Colette la marque de son emballement lyrique, et elle est moins « une abondance vide » qu' « une métaphore de la poésie »[895]. C'est avec une jubilation certaine que les noms de fleurs s'égrènent ; l'accumulation verbale produit son effet : « l'amoncellement de vocables se fait jouissance »[896]. La narratrice évoque-elle les violettes, qu'aussitôt l'amplification rhétorique apparaît :

> Violettes à courte tige, violettes blanches et violettes bleues, et violettes d'un blanc-bleu veiné de nacre mauve – violettes de coucou anémiques et larges, qui haussent sur de longues tiges leurs pâles corolles inodores…Violettes de février, fleuries sous la neige, déchiquetées, roussies de gel, laideronnes, pauvresses parfumées…[897]

L'inventaire du *locus amœnus* s'enrichit d'autant plus qu'il s'organise en fonction des cinq sens. La vue est certes le sens le plus sollicité, mais l'effet de liste se trouve amplifié par l'effet multiple des

---

[891] Michel Murat constate que lorsqu'elle compose le recueil *Pour un herbier* : « Colette élude et déplace le travail de classification autant qu'elle se soustrait à la description systématique. L'herbier, dont la préposition « pour » devrait faire la composition du livre, en est plutôt le contretype. Il suffit de comparer Colette à un contemporain vraiment voué à la taxinomie, comme Ernst Jünger, pour constater une différence d'orientation. L'idée d'une case où chaque espèce serait saisie en elle-même, isolée des espèces voisines et bornée par elles, est aussi étrangère à Colette que celle d'un tableau ou d'une nomenclature générale.» Notice de *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 1423.

[892] Madeleine Jeay*, La Connivence des mots : l'usage de la liste dans la littérature médiévale,* Genève, Droz, 2006, p. 31.

[893] M. D. Legrand, « L'Inspiration géographique chez Joachim du Bellay », in *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature, op. cit.,* p. 51.

[894] Curtius*, La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit*., p. 226.

[895] Madeleine Jeay, *La Connivence des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale, op. cit.,*p. 21.

[896] *Ibid.*, p. 30.

[897] Colette, « Le Dernier feu », in *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 979.

sensations sollicitées ; les cinq sens peuvent se trouver réunis en quelques lignes :

> Puis je retournais dans le jardin doré, bourdonnant, écœurant de glycines et de chèvrefeuilles, bois enchanté qui balançait des poires vertes, des cerises roses blanches, des abricots de peluche et de groseilles à maquereau barbues.[898]

L'effet de liste est une griserie pour une narratrice boulimique dont la gourmandise dépasse le simple besoin de vie naturelle des bergers de la pastorale. L'inventaire des comestibles est plutôt récurrent : l'épisode des sources évoque une visite aux « terres maraîchères » où se cachent « les fraises, les cassis et les groseilles barbues » ; ou encore il s'agit de l'aubergine, du piment, de l'odeur du feuillage de la tomate, et du parfum de l'abricot du jardin du bas. Julia Kristeva dit que son avidité est d'abord plaisirs de bouche : ail cru, chocolats, gigots et lapins mitonnés, festins bucoliques[899] ; elle explique que la saveur fait le lit des mots. C'est donc aussi une insatiable oralité qui motive les listes de végétaux, et qui contente vue, toucher, goût et odorat :

> Les pousses de cassis que tu froissais, l'oseille sauvage en rosace parmi le gazon, la menthe toute jeune, encore brune, la sauge duvetée comme une oreille de lièvre…[900]

Organisation binaire de l'espace

La brièveté, tant des récits que de la durée de l'histoire, implique un resserrement des lieux. Les romans de Colette, construits comme des tragédies et par ailleurs très adaptés à la scène[901], s'appuient principalement sur un espace bipartite. Deux lieux sont en opposition et cette représentation manichéenne imite la représentation de l'espace pastoral, construit sur l'antithèse du paysage aimable et du paysage terrible. L'origine du *locus terribilis* est essentiellement virgilienne : Yvan Le Scanff[902] estime que la description de la descente aux enfers

---

[898] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 911.
[899] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit*., p. 270.
[900] Colette, « Nuit blanche », in *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 971.
[901] *Claudine, Chéri, La Vagabonde, L'enfant et les sortilèges, Duo, Gigi*, furent adaptés au théâtre du vivant de Colette.
[902] *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, 2007, Introduction, p.4.

dans L'*Énéide* et dans les *Géorgiques* a dû valoir de modèle notamment pour Ovide et Apulée.

Locus amoenus et *locus terribilis* sont deux motifs qui se construisent l'un par rapport à l'autre, dans leurs oppositions et leurs différences réciproques. La négation de critères de l'un des deux modèles sert à la mise en place du second[903]. Dans les récits colettiens, la dualité se radicalise avec quelques oppositions récurrentes : intérieur-extérieur, campagne-province et ancien-moderne forment les antithèses les plus fréquentes, à l'intérieur d'une dialectique du clos et de l'ouvert. La bipartition de l'espace repose surtout sur une différence topographique, la plupart des romans concentrent l'histoire sur deux lieux distincts.

Claudine à l'école se construit sur l'opposition entre l'espace ouvert des bois et l'espace clos de l'école. La maison et le jardin natals ne figurent que de façon anecdotique (une occurrence du vieux noyer pour le jardin, et la leçon particulière d'anglais pour la maison). L'expédition au chef-lieu pour l'examen de fin d'année est rapportée sous forme « analeptique »[904], et les deux petites descriptions de jardins, celui du père Caillavaut et celui de la mère de Melle Sergent, sont insignifiantes. C'est ce partage de l'espace en deux lieux distincts qui frappe dans ce premier roman ; il scinde cette petite œuvre en deux pans : d'une part les bois, lieux de vagabondages éperdus, où l'héroïne semble tomber le masque car elle apparaît solitaire, sérieuse et grave ; d'autre part, l'école, monde de la sociabilité et des compromis graveleux. *La Retraite Sentimentale* épouse la même fracture entre espace clos et espace ouvert : la maison, avec Annie et Marcel, concentre la voie de la perdition et de la pureté perdue alors que le jardin et le parc sont le domaine d'une Claudine solitaire et ressourcée à la sagesse des bêtes et des plantes. Dans *Duo,* l'espace se resserre en un huis-clos étouffant, car intérieur et extérieur ne s'opposent pas, mais se complètent pour forger un espace hostile.

Les espaces intérieurs portent la face sombre du lieu, et se révèlent dangereusement inquiétants. Le jardin clos de murs de Saint-Sauveur contraste avec l'espace ouvert de la libre campagne de la Puisaye, dans les textes mémoriels de *La Maison de Claudine*, de *Sido*, ou dans les

---

[903] Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'Empire de Flore, op. cit.,* p. 135.

[904] Claudine respecte le code diariste ; elle n'a pas emmené son journal intime au chef lieu, où elle reste deux jours; c'est donc rétrospectivement qu'elle rapporte les faits ; le chapitre se termine avec : « Demain matin, rendez-vous à neuf heures et demie et départ [pour] la gare. » et le chapitre suivant s'ouvre ainsi : « C'est fait ! nous sommes revenues du chef-lieu hier, triomphantes […] Il faut que je raconte. », Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 123.

récits de *Journal à rebours*. Le sentiment d'enfermement subi par la narratrice fait du jardin une prison étouffante, dont la couleur rouge infernale contraste avec la verte campagne humide des alentours. Les murs, les haies de lilas ou la grille enclosent l'espace maternel qui s'oppose à l'espace personnel de la narratrice, qui l'exprime de façon explicite :

> La campagne déserte constituait, depuis que je savais marcher, mon domaine incontrôlable. […] À chacun son fief. Contestais-je à Sido la souveraineté de la maison familiale ?[905]

En revanche, dans le conte « La petite », c'est l'intérieur de la maison qu'y figure, à la nuit tombante, le *locus amœnus*, avec l'image rassurante de la main maternelle cousant sous la lampe ; le jardin se construit alors comme la face inquiétante du lieu, il se teinte de bleu, pour s'opposer au rouge de la lampe :

> Un point rouge s'allume alors dans la maison, derrière les vitres du salon, et la Petite tressaille. Tout ce qui, l'instant d'avant, était verdure, devient bleu, autour de cette rouge flamme immobile. […] Le jardin, tout à coup ennemi, rebrousse, autour d'une petite fille dégrisée, ses feuilles froides de laurier, dresse ses sabres de yucca et ses chenilles d'araucaria barbelées. [906]

Les deux premières parties de *La Vagabonde* et *Mitsou* adoptent une répartition similaire de l'espace parisien, partagé entre la loge et le rez-de-chaussée, puisque les deux héroïnes, Renée et Mitsou, sont toutes deux actrices de music-hall. La loge, endroit ouvert sur l'extérieur (le lieutenant caché chez Mitsou ou l'intrusion de Max chez Renée), représente la part publique de l'actrice : la table à maquillage et le miroir sont des outils de sociabilité de première importance. Le rez-de-chaussée, lieu intime, féminin et douillet, se referme sur la narratrice, c'est un endroit qui symbolise le repli, ou solitaire ou amoureux.

Deux lieux parisiens, l'un marqué par sa modernité et l'autre par son caractère ancien, s'opposent, dans *La Chatte* ou dans *Chéri*. Vestiges d'un passé très ancien, les arbres « tutélaires », les très vieux ormes sont « les reliquats d'une quadruple allée princière » ; ils entourent la maison de Neuilly, qui a vu naître Alain ; c'est un lieu qui ne change pas, figé dans un temps immobile et qui se referme sur l'histoire d'Alain et de

---

[905] Colette, « Sido et moi », in *Journal à rebours,* Pl. IV, p. 172.
[906] Colette, « La Petite », in *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 981.

Saha (l'*excipi*t montre l'image d'Alain et de la chatte, aperçus par une brèche dans le feuillage de la haie). En revanche, l'appartement du jeune couple est moderne, « neuf étages vertigineux, de la bizarre architecture du Quart-de-Brie » ; le « balcon-terrasse » est ouvert sur la vertigineuse façade, et le parapet ne protège pas Saha, qui chute les neuf étages. *Chéri* oppose le charme désuet de la chambre rose « d'un luxe qui datait » de l'hôtel particulier avenue Bugeaud, au modernisme de l'avenue Henri-Martin, ses murs bleus, son tapis violet et sa « une salle de bain noire, un salon chinois, un sous-sol aménagé en piscine et un gymnase ».

Claudine à Paris, Claudine en ménage, la troisième partie de *La Vagabonde*, *Sido*, ou encore *Julie de Carneilhan*, sont des récits qui mettent en contraste Paris et la province. Cette opposition court dans de nombreux textes brefs, puisque dès que la narratrice évoque son enfance, il est question du « pays natal », de « l'enclos de mon enfance », de « ma province natale », du « jardin de mon enfance » ou du « jardin natal » ; toutes ces occurrences qui associent au jadis de la narratrice un lieu, attestent que l'enfance s'ancre dans la nature poyaudine. Maints textes de *Pour un herbier*, ou de *Journal à rebours*, ou encore des *Vrilles de la vigne* jouent de cette antithèse ville-campagne.

D'autres dualités spatiales mettent en rapport des contraires : les points cardinaux, les rapports d'antériorité ou postériorité ou de hauteur. *Sido*, que l'on pourrait qualifier de « récit-paysage », est entièrement construit sur des rapports d'opposition spatiale : l'incipit s'ouvre avec les paroles de Sido, qui portent une violente charge contre la capitale ; puis les jardins se partagent en « jardin de devant » ou « jardin de derrière », mais aussi en « jardin du haut » ou « jardin du bas ». Ensuite le récit s'organise en opposant les points cardinaux ; cette variation s'étend

Dans un texte de 1907, Colette oppose la campagne à la mer, qu'elle décrit comme un véritable *locus horribilis :*

> Elle bat la terrasse, elle fermente, fuse en mousse jaune, elle miroite, couleur de poisson mort, elle emplit l'air d'une odeur d'iode et de fertile pourriture. Sous la vague plombée, je devine le peuple abominable des bêtes sans pieds, plates, glissantes, glacées…[907]

[907] Colette, « Jour gris », in *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 973.

Or, durant l'été 1894, Colette passe des vacances à Belle-Île-en-Mer avec Willy ; elle écrit à Marcel Schwob[908] et lui fait part de ses phobies maritimes, en utilisant les mêmes images : « Il y a aussi, à marée basse, des herbes qui sont des animaux ; c'est odieux et je n'ose pas les toucher. Elles ont des feuilles, et en dessous on voit luire des choses nues et froides ; tous mes nerfs sortent de ma peau quand j'y pense »[909].

Ce principe duel de l'espace offre deux représentations ennemies ; c'est contre la représentation de l'espace plein, harmonieux et « mignon », ordonné en *locus amœnus*, que s'établit son contraire, le *locus terribilis*. 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-du-Haut[910] », 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 de sympathiques images de cerisiers déguisés en chemineaux 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.[911]

Plusieurs épisodes du récit de Sido se construisent autour de cette opposition cardinale, qui favorise une écriture poétique du paysage composée de personnifications et métaphores. Dans *La Chatte*, l'appartement moderne et la vieille maison s'opposent dans cette même image de vent d'est sec et froid et de douce humidité : le chapitre trois se clôt avec Alain, sur le parapet du Quart-de Brie, recevant en plein visage « le sec coup d'éventail du vent d'est » qui malmène les fleurs en vase ; le chapitre quatre s'ouvre sur « la capiteuse odeur des terreaux sous

---

[908] Écrivain, poète et traducteur français, Marcel Schwob (1867-1905) fut l'ami de Colette et l'époux de Marguerite Moreno. Personnage de la Belle Époque, proche du milieu symboliste, il écrivit notamment *Le Livre de Monelle* (1894) qui annonce *Les Nourritures terrestres* de Gide. Colette fait un beau portrait de cet érudit dans *Mes apprentissages*, Pl. III, p. 1008.

[909] Colette, *Lettres à ses pairs*, Flammarion, p. 13.

[910] Notons les majuscules et les tirets, qui ne sont pas sans rappeler ceux de *Kiki-La-Doucette* et *de Toby-Chien*, et qui marquent la supériorité des règnes animal et végétal.

[911] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 504.

l'arrosage, la secrète vapeur, les perles d'eau chassées de la brise ». Jean-Pierre Richard accorde une importance particulière, dans l'œuvre de Colette, aux vents, vecteurs des points cardinaux ; ils sont, selon le critique, des « médiateurs spatio-temporels entre le proche et le lointain, horizon et jardin, présent et futur »[912].

Les espaces clos et intérieurs, lorsqu'ils entrent en concurrence avec l'extérieur, sont le plus souvent défavorables aux personnages : Claudine donne la préférence aux bois de Montigny ou au parc de Casamène. Dans le cas de deux intérieurs parisiens dans un même récit, l'odeur mortuaire de l'un s'oppose au parfum vivant du second : l'intérieur de la chambre de Gribiche renferme l'odeur de l'abortive absinthe-armoise, « séchée la tête en bas », qui s'oppose à la « saine et verte odeur » de plante fraiche qui remonte du bois dans le petit rez-de-chaussée de la narratrice. Le récit de *Chéri* élabore l'hôtel de Neuilly comme une antithèse négative de la belle ordonnance de l'hôtel de l'avenue Bugeaud ; l'indifférence de Mme Peloux à la décoration, les lumières crues, et les couleurs franches contrastent avec l'univers de Léa, composé de coloris dans les tons pastels et de lumières tamisées :

> Un corridor vert-d'eau – vert couloir-d'hôpital, disait Léa – s'écaillait-il ? Charlotte Peloux le faisait repeindre en vert, et cherchait jalousement, pour changer le velours grenat d'une chaise longue, le même velours grenat...
>
> Chéri s'arrêta sur le seuil d'un cabinet de toilette ouvert. Le marbre rouge d'une table-lavabo encastrait des cuvettes blanches à initiales, et deux appliques électriques soutenaient les lys en perles. Chéri remonta ses épaules jusqu'à ses oreilles comme s'il souffrait d'un courant d'air :
>
> « Bon Dieu, c'est laid ce bazar ! »[913]

Les espaces, comme les personnages, entrent en concurrence, « ils se mesurent, s'opposent, s'harmonisent, s'affrontent de nouveau, et s'excluent »[914].

L'effroi causé par le *locus terribilis* peut se cristalliser dans l'image du serpent, récurrente dans l'œuvre de Colette. Certes, « l'image du

---

[912] *Pages Paysages, op. cit.,* p. 173.
[913] Colette, *Chéri,* Pl. II, p. 765.
[914] Gabriela Tegyey, « Analyse structurale de l'histoire chez Colette », in *Rétrospection*, Cahiers Colette n° 14, Société des amis de Colette, 1992, p. 146.

serpent est devenue une image traditionnelle, les poètes de tous les temps et tous les pays sont enclins à l'utiliser »[915], mais le serpent, caché dans l'herbe, est aussi un motif pastoral. Virgile a raconté l'histoire d'Eurydice piquée par le serpent dans le quatrième chant des Géorgiques et les poètes français du XVIIe siècle n'ont pas manqué de reprendre ce motif[916]. Le serpent, dans l'œuvre de Colette, donne lieu à un réseau d'images multiples et ambivalentes, faites à la fois d'attirance et de répulsion ; un isomorphe s'élabore, conjuguant des images de terreur, de séduction, de constriction et de suffocation. Les toutes premières pages de l'œuvre racontent la terreur de Claudine dans les bois de Montigny :

> J'y ai tressailli de frayeurs suffocantes à voir glisser devant mes pieds ces atroces petits corps lisses et froids ; vingt fois je me suis arrêtée, haletante, en trouvant sous ma main, près de la « passe-rose » une couleuvre bien sage, roulée en colimaçon régulièrement, sa tête en dessus, ses petits yeux dorés me regardant ; ce n'était pas dangereux, mais quelles terreurs![917]

Le motif du serpent caché et ondulant dans l'herbe s'associe à celui de l'eau courante pour former une image poétique, toute en allitération de sifflantes, qui invite à une lecture mythique :

> L'autre *s*ource, presque invi*s*ible, froi*ss*ait l'herbe comme un *s*erpent, *s*'étalait *s*ecrète au *c*entre d'un pré où des narci*ss*es, fleuris en ronde, atte*s*taient *s*euls de sa pré*s*en*c*e.[918]

Les amours féminines inspirent à la narratrice des analogies reptiliennes. Comme le remarque Gilbert Durand, il semble que le serpent, « sujet animal du verbe enlacer » soit un véritable nœud de vipère archétypologique[919], glissant vers des significations différentes, voire contradictoires. Les séductrices de l'œuvre partagent les caractères ophidiens de souplesse, de rapidité et de sang froid ; Aimée et Rézy, deux tentatrices, possèdent toutes deux une gracilité serpentine qui séduit la narratrice : « bras sinueux », « doigts pointus en vrilles de la vigne ». Elles se déplacent à l'aide de courbes, de vrilles ; leurs yeux dorés possèdent un pouvoir pétrifiant :

---

[915] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti 1948, p. 292.
[916] Dans la *Sylvie* de Mairet, Philène dit à Sylvie : « Ne vois-tu pas dans ce pré le sujet de mes pleurs ? / Fuis, fuis de ce serpent caché parmi les fleurs » Acte IV, scène 3, v. 1560.
[917] Colette, *Claudine à l'école*, Pl. I, p. 8.
[918] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 502. C'est nous qui soulignons.
[919] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 363.

> Rapide comme une couleuvre qu'on touche, elle relève sa tête dorée, darde des regards pleins de reproches et de pleurs.[920]

Dans *La Vagabonde*, Renée désigne à la vindicte publique « une petite Mme Hamond blonde, agressive, droite comme un serpent sur sa queue ». Dans *Mes Apprentissages*, Colette donne deux portraits hauts en couleur de petites artistes de la Belle Époque ; les « sursauts d'une taille-serpent » font honneur à la taille de guêpe de Polaire[921] ; quant au caractère ophidien de la maîtresse de Willy, il inspire à la narratrice un sentiment mêlé :

> Noire comme l'enfer, fine, la taille étranglée, elle se haussait vers l'acheteur avec une force et une majesté de serpent, dressait un index enfantin […].[922]

Gaston Bachelard a montré que tout est serpent dans la femme de malheur, et les femmes néfastes, dans l'œuvre de Colette, sont à la fois des êtres de malfaisance et de séduction. Le seul moment d'intimité partagée entre Chéri et Edmée se construit à partir de leur solitude commune : enfants de mères monstrueuses, tous deux se pensent orphelins ; mais la méchanceté de Mme Peloux n'est que rose à côté de la belle Marie-Laure, «fameux serpent ». Un même réseau d'images associe la glycine, le serpent, et la séductrice. Les fleurs de glycine s'accrochent aux cheveux d'Aimée et la narratrice de *Claudine en ménage* garde rancune aux fleurs de glycine d'avoir paré les cheveux de Rézy. Les cheveux nattés engendrent l'image récurrente du reptile, et suscitent répulsion et effroi :

> Pour la nuit, je les retressais, et je rêvais serpents, quand l'extrémité de mes tresses se prenait entre mes orteils.[923]

C'est encore la chevelure de la narratrice, coiffée en deux longues tresses « sifflantes comme des fouets », qui est associée à la constriction puisqu'un cheveu suffit à atrophier la patte d'un poussin ; les tresses de Juliette, quant à elles, brillent comme des « couleuvres ». Cependant, c'est à la glycine que revient la récurrence d'images, unissant beauté,

---

[920] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 477.

[921] Polaire, de son nom Émilie-Marie Bouchaud (1877-1939), née en Algérie, est une chanteuse et actrice française, qui joua le rôle de Claudine dans *Claudine à Paris*, aux Bouffes-Parisiens, en 1902. Son extraordinaire tour de taille (33 cm) lui valut de figurer dans le livre Guiness des records.

[922] Pl. III, p. 1004.

[923] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1006.

force et ruse. Dans l'œuvre de Colette la glycine est une furie qui possède la force d'un boa ou un python constricteur ; à la fois ophidienne et herculéenne, elle arrache la grille du jardin, escalade les ifs et tue tout sur son passage :

> Il lui arriva de rencontrer le chèvrefeuille voisin, le charmant chèvrefeuille mielleux à fleurs rouges. Elle eut l'air d'abord de ne pas le remarquer, puis le suffoqua lentement comme un serpent étouffe un oiseau. [924]

L'appel constant aux comparaisons reptiliennes de la glycine, estime Régine Detambel, fait des citations recueillies « une espèce de livre de mythes, énumérant les méfaits d'une plante tout droit sortie d'un manuel botanique imaginaire »[925].

Cependant, l'imaginaire véhiculé par le serpent fait de cet animal un motif concordant, qui s'harmonise dans un système à la temporalité cyclique et végétale. En effet, le serpent est le symbole du cycle temporel, calqué sur les lunaisons, et, il est, par ailleurs, « au Bestiaire de la lune, l'animal qui se rapproche le plus du symbolisme cyclique du végétal »[926]. Colette a été sensible aux résonances poétiques engendrées par l'image du cordon s'enroulant, tel un serpent, pour secourir le géranium agonisant :

> Une fois qu'elle dénouait un cordon d'or sifflant, elle s'aperçut qu'au géranium prisonnier contre la vitre d'une des fenêtres, sous le rideau de tulle, un rameau pendait, rompu, encore vivant. La ficelle d'or, à peine déroulée s'enroula vingt fois autour du rameau rebouté, étayé d'une petite éclisse de carton. [927]

---

[924] Colette, « Mœurs de la glycine », in *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 893.
[925] Colette*, Comme une Flore, comme un Zoo, op. cit*., p. 76.
[926] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit*., p. 369.
[927] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 497.

Chapitre II

LA POETIQUE DE L'ESPACE

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 Gaston 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.[928]

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[929]. 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 Grecs anciens (Empédocle) et des alchimistes ; Paracelse répartit les « génies » des lieux ainsi : les elfes à l'air ; les ondines à l'eau ; la salamandre au feu et le nain (ou le gnome) à la terre. Chacun des éléments constitue la base d'un réseau d'images, ou d'un isomorphisme, infini et immémorial : la flamme de la chandelle s'est logée dans l'imaginaire collectif, et même si l'électricité a remplacé la bougie depuis plus d'un siècle, tout ce qui s'élance est associé au feu. Bachelard définit les poètes selon l'un ou l'autre des quatre éléments : il voit en Edgar Poe le poète des eaux lourdes, et en Novalis (et les romantiques en général), celui du feu.

La poésie de Colette s'appuie sur les quatre éléments. 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 mêlé à 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 de

---

[928] *L'Air et les Songes*, Introduction, éd. LGF-Livre de Poche, 1992, p. 5.
[929] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 15.

jeteurs de sorts. C'est une contrée rude, qui ne manque pas de caractère ni de physionomie, puisque le village de Saint-Sauveur épouse le relief de la colline et s'agrippe à la pente. Ce sont toutes ces particularités qui vont nourrir le texte d'images matérielles, façonnées au plus profond de l'imaginaire colettien, et empruntées aux quatre éléments du pays d'enfance.

II.1. Les quatre éléments

Le Feu

Aux images de la flamme s'associent la vivacité, la passion ou encore la sexualité. Dans l'œuvre de Colette, la poétique du feu se concentre essentiellement sur les fleurs cultivées des jardins et sur les personnages féminins. Un réseau d'images caractéristiques réside dans la description du jardin de Sido : il est tout entier voué à un imaginaire du feu et du soleil ; les fleurs et les végétaux sont rouges ou jaunes et de forme fastigiée. Dans ce 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 »[930], dit Gaston Bachelard. 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-alkékenge, encore qu'elle accusât sa fleur, veinée de rouge sur pulpe rose, de lui rappeler un mou de veau frais.[931]

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.

---

[930] *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1964, p. 79.
[931] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 501.

Les murets sont tapissés par l'orpin[932], dérivé étymologique de orpiment, qui entretient l'image de feu contenu dans le végétal. À la tonalité rouge du feu s'ajoute, pour les végétaux du jardin de Sido, leur forme : la préférence est donnée aux fleurs à port fastigié. Rosier, croix de Malte[933], bâton-de-Saint-Jacques[934], coqueret[935], 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 ». Bachelard explique pourquoi la hampe de la fleur est une flamme :

> Les images et les choses échangent leur vertu, la tige de la flamme est si droite, si frêle, que la flamme est une fleur.[936]

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. En Grèce et à Rome, il ne pouvait servir à aucun usage profane, et était emblème de gloire et de victoire [937](et il l'est toujours). Les images abondent, qui associent la fleur à la matérialité du feu : le récit court « Automne » décrit le flamboiement de la saison en associant « le feu, le vin, les ciels rouges, la chair des fruits, les capiteux gibiers, les tonneaux » ; il recèle une merveilleuse image d'un chardon, candélabre s'enflammant de sa propre ascension :

> Nous regardions monter, sur des terrains ingrats, le grand candélabre des chardons à carder, dont la fleur, armée de toutes parts, prend feu, flambe violette juste avant la défaillance de l'été. Montaient de même les bouillons-blancs[938], tout couverts – feuilles pileuses, fleur couleur de route – de la pulvérulence caniculaire.[939]

---

[932] Les éditions de la Pléiade donnent *sédum* pour orpin, tout en disant regretter cette correction des Éditions du Fleuron, Le Livre de Poche a conservé orpin.
[933] Nom vernaculaire du *lychnis chalcédonica*.
[934] Nom vernaculaire de l'*althaéa*, aussi appelée rose trémière.
[935] Nom vernaculaire du *physallis alkekengi*, aussi appelé amour en cage.
[936] *La Flamme d'une chandelle op. cit*., p. 58.
[937] *Dictionnaire Historique de la Langue française, op. cit*. , p. 1194.
[938] Grande molène, aussi appelée « grand chandelier » ou « cierge de Notre-Dame », c'est le *verbascum thapsus*, au feuillage duveteux, aux grandes tiges dressées jusqu'à deux mètres de hauteur, et aux fleurs jaunes dont on fait des tisanes.
[939] *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 159.

Les autres jardins décrits dans l'œuvre, s'appuient également sur une poétique du feu. L'ail est le légume emblématique du jardin provençal de La Treille Muscate, demeure de Colette et de son troisième mari, qui lui fit découvrir le midi ; « Ethniquement archétypal sans doute, symbolique du midi » [940] 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. Régine Detambel établit un parallèle entre le peintre et l'écrivain : l'été, dans le tableau d'Arcimboldo, porte deux têtes d'ail en guise de maxillaire, et un corselet d'épis de blé tressé ; or, l'été de Colette porte des colliers de jeunes aulx d'un blanc de jasmin.[941] Dans ce jardin méridional, la chaleur en action avive la gourmandise ; la narratrice a une prédilection pour ce qui « ride et confit » sous le feu du soleil ; Jean-Pierre Richard remarque que la couleur des tomates engendre l'image d'un « paysage-oriflamme », par la grâce du mot « pavoisé » :

> À ce compte ce rivage bleu de sel, pavoisé de tomates et de poivrons, est deux fois mien. Quelle richesse, et que de temps passé à l'ignorer ! L'air est léger, le soleil ride et confit sur le cep la grappe tôt mûrie, l'ail a grand goût.[942]

Par ailleurs, les images s'échangent entre elles ; si les tiges sont des flammes, alors les rayons du soleil suscitent des images florales : la narratrice de *La Naissance du jour* évoque « la rigide hampe de soleil » qui vient lui brûler l'épaule. Les images s'inversent : les fleurs sont des flammes, et les flammes sont des fleurs. Le feu est un « ardent bouquet », ses étincelles sont à l'image d'une gerbe de pétales de pivoine :

> Ô dernier feu de l'année ! Ta pivoine rose, échevelée, emplit l'âtre d'une gerbe incessamment refleurie.[943]

Colette a célébré le feu dans plusieurs récits courts ; elle lui associe, et cette image n'est pas neuve, la passion amoureuse ; cependant, elle n'a pas recours à des métaphores usées et vidées de leur sens, telles que « le feu de l'amour » ou « la flamme du désir », mais elle va chercher les images à leur source. Kiki-La-Doucette, rêvant devant le premier feu, se rappelle que les bûches viennent d'un beau sapin abattu, dont le crépitement l'inspire particulièrement ; il établit un rapport entre la

---

[940] « Les deux demeures », *Pages Paysages, op. cit.,* p. 179.
[941] *Colette, comme une Flore, comme un Zoo, op. cit*., p. 26.
[942] Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 282.
[943] Colette, « Le Dernier Feu », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 979.

flamme, décrite comme une vague ample et dorée et la chatte voluptueuse qu'il aimera ; c'est par le verbe « rouler » que l'image analogique s'établit :

> Son tronc pleure une résine qui se traîne en bave, puis en flamme rampante et lourde, mais la rousse chevelure sèche casse en traits de feu vif, siffle et darde mille jets multicolores, au-dessous d'une vague ample et dorée, qui se roule voluptueuse comme la chatte que j'aimerai…
>
> L'amour…la chasse…la guerre…c'est toi, Feu, qui les allumes au fond de moi.[944]

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. Faut-il y voir les deux facettes du désir ? Sans doute « la bave », les verbes « traîner » et « ramper » inclinent vers des images de pesanteur animale, du besoin physique, tandis que les joyeux « jets multicolores » et la vague voluptueuse entraînent vers de plus hautes félicités. On le voit, les images de la flamme sont inépuisables et toujours renouvelées chez un véritable poète.

Le personnage s'accorde avec son espace, on pourrait presque dire que le lieu « déteint » sur lui. Ainsi, la description du personnage tutélaire du jardin natal est régie par un isomorphe igné ; le même principe de couleur et d'érectilité façonne et le jardin et Sido. Comme ses plantes, elle s'élance, elle bondit, elle se dresse « comme un jeune lézard ». La vivacité et la vélocité sont ses principales caractéristiques :

> D'un geste, d'un regard elle reprenait tout. Quelle promptitude de main ! [945]

Le feu qui l'anime en fait une figure prométhéenne qui apporte bienfaisance à l'humanité, aux chats errants, aux chenilles blessées et aux servantes enceintes. Sa promptitude à s'enflammer est un trait de caractère récurrent (« je suis rouge, n'est-ce pas […] elle était rouge, en effet » ; « je suis encore rouge d'avoir vu cette jeune femme » ; « son visage enflammé de foi » ; « le sang prompt de ma mère fleurit ses joues » ; « rougissante entre ses bandeaux » ; « elle rougit vivement et n'acheva pas »). La riche et déroutante métaphore qui rassemble les contraires (la nonchalance unie à la nervosité) recèle la complexité du

---

[944] Colette, « Le Premier Feu », *Douze dialogues de bêtes*, Pl. II, p. 35.
[945] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 497.

système imagier et surtout renforce l'hégémonie du feu, en l'établissant en élément dominant :

> Les bâillements nerveux sortaient d'elle comme des flammes.[946]

Il faut préciser que c'est pendant la messe, et lorsque le sermon du curé dure trop longtemps, que les bâillements de Sido sont des flammes, pour imaginer la force infernale de l'image.

C'est ce système métaphorique lié aux images du feu qui révèle une similitude entre les différentes figures féminines du village natal ; les femmes tutélaires sont décrites avec un isomorphisme du feu. Dans le premier roman diariste, où la narratrice est orpheline de mère, l'institutrice est représentée avec un réseau d'images identiques à celui de la Sido des romans mémoriels. La terrible Melle Sergent est rousse, « la figure toujours enflammée » et son personnage épouse les caractéristiques du feu : elle est vive, passionnée et sa sexualité est débordante. Adrienne Saint-Alban, autre personnage poyaudin, est vive, guetteuse et somnolente; elle exerce une grande séduction sur la narratrice ; le feu qui la dévore réside dans sa bague:

> […] et son petit doigt s'ornait d'un cœur de cornaline rosée, où flambaient les mots ie brusle, ie brusle – une bague ancienne trouvée en plein champ. [947]

La maison d'Adrienne « suffoquait aux heures chaudes », et cette chaleur se condense dans ses yeux jaunes, qui « miraient le soleil » :

> Un feu généreux allumait alors ses yeux jaunes, une malignité enthousiaste et sans objet la soulevait.[948]

Les fleurs du jardin et les personnages féminins de Saint-Sauveur 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.

---

[946] Colette, « Ma mère et le curé », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1044.
[947] Colette, « Ma mère et la morale », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1046.
[948] *Ibid*., p. 1046.

L'Eau

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 du pays de Puisaye, elle est l'élément natal. C'est l'eau qui suscite la nostalgie de la narratrice, alors jeune mariée exilée à Paris, lors des dimanches de canotage sur la Seine :

> […] et je m'écartais pour cultiver un mal du pays, qui renaissait aigu sous les peupliers, à l'odeur de la rivière…[949]

Aux images de la Puisaye s'associe spontanément l'idée de fraicheur 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. 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 fraicheur et d'humidité :

> […] les cornes de la vigne, ces vrilles cassantes et tenaces, dont l'acidité d'oseille fraiche irrite et désaltère […] [950]

Claudine, qui se plaint de la chaleur « dans cet odieux Paris », se laisse aller à rêver qu'elle peut « serrer à brassées l'herbe haute et fraîche ». 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 :

---

[949] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1018.
[950] Colette, « Les Vrilles de la vigne », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 959.

> Rien ne peut empêcher qu'à cette heure l'herbe profonde y noie le pied des arbres, d'un vert délicieux et apaisant dont mon âme a soif.[951]

À l'image de fraicheur s'ajoute celle de profondeur : comment une herbe peut-elle être « profonde », sinon pour une imagination qui transforme densité et humidité en image abyssale ? 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 étaie un solide isomorphisme lié à l'origine, origine ancrée dans la Puisaye natale. C'est l'eau cachée, révélée par la ronde de narcisses ou par un cirque de vapeur qui ajoute un peu de mystère et un surcroît de poésie :

> […] un passage de secrète humidité, un cirque de vapeur qui dénonce, sur une prairie, l'eau souterraine.[952]

Ce n'est donc pas l'infini, mais la profondeur abyssale des origines que recèlent les eaux poyaudines. Les eaux cachées et profondes exercent une fascination, que Colette retrouve partout ; dans des textes écrits durant l'exil corrézien, lors de la débâcle, elle les célèbre explicitement :

> Dans la présence, la constance d'un « point d'eau » réside un charme, fait d'étonnement. Plus l'eau est souterraine et secrète, plus nous lui vouons de déférence.[953]

L'image de l'eau s'étalant secrètement sous terre est l'une des préférées de l'écrivain ; la découverte des deux sources cachées est reprise dans plusieurs récits, avec le même isomorphisme de l'originel ; l'aube, le brouillard et le bleu confus évoquent tour à tour l'inaugural rituel, pour Claudine, la narratrice diariste :

> Je veux, comme quand j'étais petite fille, me lever avant le soleil, pour aller surprendre aux bois de Fredonnes le goût nocturne de la source froide. […] Le froid exquis de l'ombre bleue atteint ma peau déshabituée, pince mes oreilles.[954]

L'humide joue ici son rôle, permanent dans l'œuvre, selon Jean-Pierre Richard, d'instance maternelle, et le bain de brouillard simule

---

[951] Colette, « Jour gris », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 974.
[952] Colette, « Automne », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 157.
[953] Colette, « Fin juin 1940 », *Journal à rebours*, Pl. IV, p.133.
[954] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 516.

« l'accomplissement d'un rêve de contre-naissance »[955]. Le même épisode est narré, vingt cinq années après, par la narratrice mémorielle Colette, qui reprend le même 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 […] [956]

L'eau est un matériau qui favorise la naissance, et Gaston Bachelard le dit : « La source est une naissance irrésistible, une naissance continue. »[957] La gorgée bue à la source favorise une autre image favorite et récurrente : celle de l'aliment primordial intériorisé. Gaston Bachelard affirme que le réel est de prime abord un aliment, et Gilbert Durand renchérit en proposant que « l'intériorisation aide à postuler une intimité »[958]. Goûter le monde en le « digérant » est un procédé auquel la narratrice colettienne est accoutumé ; 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 :

> Je ne savais que rire et crier, en foulant la longue herbe juteuse qui tachait ma robe…[959]

En ingérant le suc, qui est l'intimité même de la plante, c'est à sa propre profondeur intime qu'accède la narratrice ; c'est aussi s'approprier l'énergie vitale qui fait croître et forcir. Cette sensation est source d'exaltation :

> Les pousses de cassis que tu froissais, l'oseille sauvage en rosace parmi le gazon, la menthe toute jeune, encore brune, la sauge duvetée comme une oreille de lièvre – tout débordait d'un suc énergique et poivré, dont je mêlais sur mes lèvres le goût d'alcool et de citronnelle.[960]

Par ailleurs, les étangs de la Puisaye, abondamment cités, condensent les propriétés de l'eau stagnante et énigmatique. Souvent

---

[955] *Pages Paysage, op. cit.*, p. 182.
[956] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 502.
[957] *L'Eau et les Rêves, op. cit*., p. 22.
[958] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit*., p. 293.
[959] Colette, « Nuit blanche », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 971.
[960] *Ibid*. p. 971.

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 »[961]. Selon le philosophe de la matière, il émane des eaux dormantes une mélancolie très spéciale, qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente et calme[962]. Colette exprime cet exact sentiment de mélancolie, 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 », le père rêve « amèrement » et tous sont empreints d'une gravité spéciale :

> 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 ?[963]

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 »[964], 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, puisque, comme l'explique Pascal Quignard, l'eau est à l'origine, « nous ne venons pas du sec » :

> Comme le disent les japonais sous la forme d'un proverbe : muko mukashi. L'eau vient de l'autrefois.[965]

Auprès de l'eau dormante des étangs « réaffleure ou plutôt *sourd* de nouveau l'archaïque qui-vive interne d'avant la langue, d'avant le temps, et d'avant la conscience, d'avant le soleil lui-même ». Pascal Quignard évoque la vieille basse continue de l'eau. C'est précisément cette « musique d'avant » qui est au cœur du chant de la nature : dans l'œuvre de Colette, le noyer clapote, le vent chante en mille ruisseaux d'air divisés, la lune ruisselle : le passé de notre âme est une eau profonde. 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

---

[961] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit*., p. 13.
[962] *Ibid*. p. 14.
[963] Colette, « Le Capitaine », *Sido*, Pl. III, p. 524.
[964] Cette caractérisation revient à maintes reprises : dans *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 970 ; dans *Le Voyage égoïste*, Pl. II, p. 1098 ; dans *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1042 ; dans *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 158.
[965] Pascal Quignard, *Boutès*, Éditions Galilée, 2008, p. 22.

Capitaine, rassemblés dans une même image, témoignent de la réalité poétique de l'eau :

> Un rayon, en touchant le noyer, l'éveille : il clapote […]. Le rayon de lune descend jusqu'à la terrasse dallée, y suscite une voix veloutée, celle de mon père. Elle chante *Page, écuyer*, *capitaine*.[966]

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[967] ; Colette assure que, des sources de son enfance, « une coulait en musique », et que :

> Un jardin sans source ne murmure pas assez[968].

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 poétique 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. Exilé, le père « s'éteint » à la campagne, où il vit dans l'ombre de Sido ; il la « contemple » de son « extraordinaire regard gris-bleu » :

> Ainsi faisait-il, lui, mon père. Il contemplait Sido.[969]

L'Air et la Terre

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, dit Bachelard[970] ; les images aériennes font apprécier le poids psychique des images terrestres.[971] Au sein d'un récit, ou d'un épisode, voire d'une phrase ou d'une image, ces deux systèmes imagiers s'affrontent, porteurs de significations opposées. Les plantes grimpantes

---

[966] Colette, « Papa et Mme Bruneau », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 997.
[967] *L'Eau et les Rêves, op. cit*., p. 24
[968] Colette ; « Flore et Pomone », *Gigi*, Pl. IV, p. 546.
[969] Colette, « Le Capitaine », *Sido*, Pl. III, p. 516.
[970] *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 2004, p. 219.
[971] *Ibid*., p. 219.

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. La « tige étirée », d'une « nudité de reptile », renferme en une même image l'air et la terre, puisque le serpent[972] est le plus terrestre des animaux :

> […] roses et glycines, dans son jardin, escaladaient les ifs, gagnaient le soleil par des efforts d'ascension et des dépenses d'énergie qui réduisaient leurs tiges-mères, étirées, à une nudité de reptile.[973]

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 », « sapins accablés, qui laissiez 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 ; c'est alors la Sido des « nettoyages à fond », du « fond des placards », et les tâches ménagères lui pèsent lourdement, au point d'être enchaînée par les éléments :

> Ma mère est debout, découragée, devant la fenêtre. Elle porte sa « robe de maison » en satinette à pois, sa broche d'argent qui représente deux anges penchés sur un portrait d'enfant, ses lunettes au bout d'une chaîne et son lorgnon au bout d'un cordonnet de soie noire, accroché à toutes les clés des portes, rompu à toutes les poignées de tiroir et renoué vingt fois.[974]

Au sein d'une même représentation maternelle, on voit s'effectuer la lutte des images : la mère est tout à la fois dans une attitude de verticalité (elle est « debout ») et d'affaissement (elle est « découragée »). La description vestimentaire complète la bivalence, puisque les « deux anges » s'opposent à « la chaîne » et au « cordonnet », qui enchaînent Sido à une matérialité exécrée.

---

[972] Le serpent, qui est l'un des archétypes les plus importants de l'âme humaine, est le plus terrestre des animaux, il est la racine animalisée, selon Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, op. cit*., p. 293.

[973] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 314.

[974] Colette, « Jalousie », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 974.

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 : une Sido inquiétante, méprisant la pesanteur, littéralement envolée d' « un bond vers le haut », « 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.[975]

Gaston Bachelard a montré que l'alouette représente un bel exemple d'image littéraire, et que même, elle n'est « que image littéraire »[976]. 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 :

> Elle se levait tôt, puis plus tôt, puis encore plus tôt. […] Elle quitta son lit à 6 heures, puis à 5 heures, et, à la fin de sa vie, une petite lampe rouge s'éveilla, l'hiver, bien avant que l'angélus battît l'air noir. En ces instants encore nocturnes, ma mère chantait, pour se taire dès qu'on pouvait l'entendre. L'alouette aussi, tant qu'elle monte vers le plus clair, vers le moins habité du ciel. Ma mère montait, et montait sans cesse sur l'échelle des heures, tâchant à posséder le commencement du commencement. [977]

La verticalité ascensionnelle est clairement exprimée avec l'échelle et le verbe de mouvement répété à trois reprises, et l'isomorphisme de l'angélisme révèle la purification à l'œuvre. En effet, l'aube, porteuse d'un shème de pureté, est associée à l'angélus et à l'alouette. Or, selon Gilbert Durand[978], l'aile, outil ascensionnel par excellence, est un moyen symbolique de purification rationnelle. Il rappelle que Bachelard a montré que « l'oiseau désincarné typique est l'alouette, oiseau difficile à voir, volant très haut et très vite, [et qui] vit au ciel »[979]. L'angélus renforce le motif de l'élévation par la pureté, puisque l'archétype profond

---

[975] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 509.
[976] *L'Air et les Songes, op. cit*., p. 107.
[977] Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 291.
[978] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit*., p. 133.
[979] *L'Air et les Songes, op. cit*., p. 99.

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. »[980]

Le portrait du père de la narratrice repose sur l'ambivalence des images de l'air et de la terre mêlées ; la « tristesse des amputés », le « mutilé », « étayé de béquilles » sont autant de termes qui traduisent l'inertie de l'unijambiste ; mais grâce à son chant, « le plus ailé de lui-même s'élançait », il « pousse devant lui sa romance comme une blanche haleine d'hiver ». Une image condense l'union des contraires : celle du héron:

> Le rayon de la lune, qui monte, atteint une raide silhouette d'homme debout sur la terrasse, une main, verte à force d'être blanche, qui étreint un barreau de la grille. La béquille et la canne dédaignées s'accotent au mur. Mon père se repose comme un héron, sur sa jambe unique, et chante. [981]

Les deux frères de la narratrice, « sylphes », « sauvages aux pieds légers », lisant « au sommet des arbres », sont définis par leur immatérialité : des images favorisant leur aptitude à disparaître illustrent leur portrait. La misanthropie de l'aîné engendre un isomorphe de l'évanouissement, de la disparition soudaine : dédaignant les portes, ce sylphe s'envole par les fenêtres pour fuir la société des hommes ; c'est son « élasticité » et son « saut » qui lui permettent de regagner le jardin maternel, en sautant le mur, puis en entrant par la fenêtre brisée, pour échapper aux noces de sa sœur aînée. On peut cependant remarquer que s'il saute le mur, puis la fenêtre, c'est pour mieux réintégrer l'espace maternel, et opérer ainsi une espèce de régression *ad uterum* ; Jean-Pierre Richard glose cet épisode, il y voit une régression incestueuse, avivée par la caresse du vent, et le déni du mariage, non de la sœur mais de la mère. Par ailleurs, la principale voie de communication, à Saint-Sauveur, s'effectue par les airs ; pour sortir de l'enclos familial, les enfants escaladent avec aisance grille, mur ou « toîton », et leur retour donne lieu à des « atterrissages ». Encore une fois, 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. Les échanges avec le voisinage se font également par la voie des airs :

---

[980] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques…,op. cit*., p. 136.
[981] Colette, « Papa et Mme Bruneau », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 997.

> Apport de songe, fruit d'une lévitation magique, jouet de sabbat, le piquet, quenouillé de ses dix mètres de cordelette, voyageait par les airs, tombait couché aux pieds de ma mère.[982]

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 résonnance d'écho céleste. Jean-Pierre Richard s'est amusé de l'étirement des voix, mimé par le jeu graphique des accents circonflexes (Non ! madame Colê…ê…tte ! Oui…î…î, madame Colê…ê…tte). Il remarque que les voyelles, ainsi étirées miment bien l'extension, tout à la fois immense et très réduite du rapport de voisinage, et admire ce « court-circuit fabuleux du familier »[983].

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 :

> Pour ce beau Mars inaccessible, mes frères couraient, tombaient durement, se blessaient, perdaient pied dans une mare verdie de conferves, rentraient harassés, et leur sommeil rêvait d'ailes.[984]

Une belle image, reprise deux fois, presque mot pour mot, montre le rêve en action, qui rassemble deux positions contraires: le bercement dans les airs et la marche à terre dans un même geste. C'est la rêverie du cheval (ou de la jument) qui fixe l'image :

> […] la jument prenait le pas à chaque côte et je sautais à terre, pour cueillir aux haies la prunelle bleue, le bonnet-carré couleur de corail, et ramasser le champignon blanc […].[985]

> Sans arrêter ni inquiéter l'attelage, vous mettez pied à terre, vous cueillez l'églantine, le champignon, la scabieuse, la senelle et la fraise sauvage, vous remontez… Le cheval muse, broute, rêve en même temps que vous.[986]

---

[982] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 504.
[983] *Pages Paysages, op. cit.,* p. 173.
[984] Colette, « Papillons », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 185.
[985] Colette, « Propagande », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 993.
[986] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1040.

II.2. L'ambivalence des images

L'Eau et la Terre

Les images de l'eau ne sont jamais si riches que lorsqu'elles naissent de la confrontation avec l'un ou plusieurs des trois autres matériaux. La rêverie mésomorphe, intermédiaire entre la terre et l'eau, se présente sous forme d'une terre spongieuse, gorgée d'eau. C'est la caractéristique essentielle de la Puisaye, que d'être une terre argileuse, une terre de potiers. Cette terre molle sous le pied est célébrée par une métaphore filée, où les bottes, les flaques et l'eau se font écho : « […] bottelant la haute digitale […] je battais les taillis et les prés gorgés d'eau […] ». Les deux éléments, eau et terre, mêlés, constituent la pâte première, un limon primitif, dit Gaston Bachelard, qui envahit le corps tout entier. Le philosophe ajoute que seul un amant passionné de la terre, seul un être un peu touché par l'aquatisme échappe au caractère automatiquement péjoratif de la métaphore du spongieux. Or, il s'avère que Colette est une réelle adepte des images de la pâte, puisque c'est le côté mélioratif de la boue qui prime, avec cette tendre image du pansement de la bécasse

> Où trouverait-elle de la glaise humide pour se faire un pansement, la bécasse à l'échasse brisée ?[987]

Les étangs, les marais, les mares sont des eaux croupissantes et mêlées de terre, favorisant un type de végétation et de faune particulier. Colette célèbre une certaine idée du vivant chez les marais, qui marient eau et terre ; à ses yeux : « le pré, la lande, le sous-bois, sont moins vivants ». C'est justement l'ambivalence qui fascine : à la fois eau et à la fois terre, les étangs constituent une synthèse mésomorphe. La narratrice vante de façon récurrente son « bouquet de Puisaye », composé de fleurs de marais ; mais c'est davantage la vie secrète des étangs qui fascine, cultivant dans une même image ambivalente les gestes de capture et de fuite:

> Il ne faut craindre, quand on veut cueillir le statice, ni l'eau invisible qui happe le pied et le tient englué, ni la fuite des hôtes qui dormaient au tiède et qui sautent, serpentent, nagent, s'envolent.[988]

---

[987] Colette, « Automne », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 158.
[988] *Ibid*., p. 158.

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. Ce n'est pas le visqueux, mais la fraîcheur qui est retenue pour qualifier la reinette des marais : dans le conte « J'ai chaud », la narratrice réclame « sur chaque main, le ventre froid d'une petite grenouille ». Le crapaud, « comme un bon génie, sous une pierre, près de la maison »[989] n'offre pas les habituelles images de répugnance, mais au contraire, son ancienneté suscite déférence (« la lente marche du crapaud très ancien »); Claudine, dans sa retraite sentimentale, lui offre des qualités humaines :

> Un crapaud chante le soir, d'un gosier amoureux et plein de perles. […] Déférent, mais rassuré, il me regarde de temps en temps, puis s'appuie d'une main humaine contre le mur, et se soulève debout pour happer… j'entends le « mop » de sa bouche large… Quand il se repose, il a un tel mouvement de paupières, pensif et hautain, que je n'ai pas encore osé lui adressé la parole…[990]

L'humidité de la terre engendre une image de fertilité, c'est celle de l'humus, riche de matière organique en décomposition ; humus est l'étymon de homo, l'homme étant le terrestre, par opposition aux dieux. L'humain y puise donc une origine, et il n'y a plus rien d'étonnant alors que les rêveries colettiennes vénèrent les images nées de la terre et l'eau mêlées.

Le Feu et l'Eau

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. Dans l'escalade des exploits de Sido, viennent en bonne place 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 :

---

[989] Régine Detambel, *op. cit.,* p., 195.
[990] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 841.

> Des géraniums rouges qui n'avaient pas eu le temps de refroidir et qui fondaient la neige à mesure qu'elle les couvrait.[991]

Le second raconte l'averse orageuse d'eau chaude, et la pluie de grenouille qui s'ensuivit. Cet incident, prémonitoire de la naissance de Léo, et qui ressemble à une annonciation toute païenne, illustre le pouvoir d'éclosion issu de la rencontre du chaud et de l'humide. Comment rêver de plus grands géniteurs que l'eau et le feu ? Unis, ces deux éléments peuvent tout, explique Bachelard ; dans la rêverie colettienne, ils enfantent des grenouilles, tombées d'un ciel d'orage, un jour de forte chaleur.

L'assemblage de l'eau et du feu engendre des images dynamiques, comme la source qui fuse ; ou encore des images empreintes d'alchimie : les étangs bouillonnent alors comme des chaudrons magiques :

> Sur les étangs de ma province natale, les eaux baissant, août précurseur tendait une pellicule d'étain. […] Tant de vie secrète, montait en cercle, en moires, en bulles, des vases hantées, tant de sources fusaient, de tiges tubulaires bougeaient vaguement… [992]

La tige végétale engendre une bivalence imagière : en effet, elle appartient à un isomorphe du feu par sa forme fastigiée, mais sa texture aqueuse appelle des images de l'eau. Les images 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 » ; le narcisse, dont la tige tubulaire se prête bien à cette image, est souvent appelé jeannettes de son surnom poyaudin et vernaculaire. Colette consacre un récit à ces grandes buveuses, qui « sucent si avidement dans leur vase » qu'elle croit les entendre téter et la force de sa rêverie imagine la terre vidée de son eau et asséchée par les tiges assoiffées :

> À l'aide de son tube vert, tendre et croquant, elle boit comme avec une paille. Elle aspire l'eau du pré spongieux, elle vide le fossé, les ronds d'eau de la forêt, elle draine les bords du ruisseau temporaire qu'ont empli les pluies d'hiver […][993]

---

[991] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 510.
[992] Colette, « Automne », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 158.
[993] Colette, « Jeannettes », *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 912.

Jamais le feu du soleil n'est aussi valorisé que quand il s'emploie à faire mûrir et à condenser les sucs ; Jean-Pierre Richard appelle cette opération « une chaleur au travail », et y voit l'annonce, dans l'espace végétal, d'une ultime jouissance de l'humide[994]. Cependant, la cendre bourguignonne, mieux encore que le soleil méridional, s'attache à confire les aliments, pour les sublimer. Poussière de feu, la cendre est un élément particulièrement vénéré ; Colette la célèbre dans deux récits ; elle l'honore en la nommant « fleur de feu », « blanche écume ». La gourmandise fine appelle la cuisson à la cendre, qui confit les aliments, en concentrant leurs arômes et en sublimant leur texture. Les mêmes signes qualitatifs annoncent le particularisme de cette déshydratation et de cette cuisson lente : ridés, amollis, asséchés, mais concentrés, les aliments sont anoblis par cette opération :

> La pomme, la poire, logées dans un nid de cendre chaude, en sortent ridées, boucanées, mais molles sous leur peau comme un ventre de taupe, et si « bonne femme » que se fasse la pomme sur le fourneau de la cuisine, elle reste loin de cette confiture enfermée sous sa robe originelle, congestionnée de saveur, et qui n'a exsudé – si vous savez vous y prendre ! – qu'un seul pleur de miel. .[995]

De toutes les recettes de cuisson à la cendre, plus délectables les unes que le autres, données par une narratrice particulièrement inspirée, la polyvalence matérielle du poulet à la glaise est particulièrement active ; elle montre l'alliance de l'eau et de la terre enfouies dans la poussière de feu. Colette suggère d' « engluer » le poulet « d'argile lisse», et de l'enfouir dans la cendre ; elle explique qu'au bout de trois quarts d'heure, « la molle argile » est devenue « un œuf de terre cuite ». Les étapes de cette recette culinaire offrent un bel exemple d'imaginaire au travail, il montre la métamorphose de la mollesse et le pouvoir créateur de la cendre, qui métamorphose la boue en œuf fécondé. La narratrice a sans doute conscience de la force de ses images, puisqu'elle conclut en évoquant une « gourmandise un peu brutale et préhistorique », puisque son système de représentation émane de l'archaïsme des images collectives.

À plusieurs reprises, Colette construit avec l'eau, le feu et l'air des associations d'idées peu communes, qui intègrent l'organe et le végétal : la fleur du coqueret en forme de cage, veinée de rouge sur pulpe rose est

---

[994] Pages Paysages, op. cit., p. 178.
[995] Colette, « Le Feu sous la cendre », *Prisons et paradis*, Pl. III, p. 719.

comparé à un mou de veau frais. Cette image évoque bien la cavité d'air un peu molle en forme de lanterne. Une image similaire associe le poumon et le bégonia :

> […] ses poumons de bœuf gonflés que le courant d'air irise et balance, roses comme la pulpe du bégonia, me plaisent à l'égal d'une confiserie.[996]

L'image de la mollesse, qui allie l'eau et l'air, est poursuivie en métaphore filée, puisqu'aussitôt après, la narratrice évoque les vessies de porc ou de veau non vidées qu'elle perce et presse sous le pied pour faire « jet d'eau ». De ces images crues et qui sentent presque la boucherie, se dégage un sentiment paradoxal, fait d'attirance et de répulsion, que la narratrice avoue rechercher avec une certaine délectation compliquée.

L'Eau, la Terre, l'Air et le Feu

Rien n'enchante plus la narratrice colettienne que l'odeur de la terre humide et tiède : la synthèse de ces quatre éléments est porteuse de promesses de vie et de fertilité. L'odeur de l'eau et de la terre, en une espèce de boue tiédie, rappelle les plus belles rêveries de l'enfance . La narratrice explique que le manque d'humidité est marque d'aridité et d'insipidité, elle dit que le Midi n'embaume pas :

> Beau midi, tu me plais, mais je ne t'aime pas. […] L'herbe, sur tes pentes, verdit, mais ne pique et ne saigne pas, quand je l'écrase, ce sang pâle et sucré dont le parfum m'enivre. […] mon âme forestière quémande ici l'odeur même de la terre, la souveraine odeur du sol vivant, fertile, humide…Le geste amoureux qui me penche, narines ouvertes, vers un pré arrosé de pluie tiède, n'a point ici sa récompense.[997]

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 marque la victoire de la lumière sur les forces obscures, c'est le miracle du printemps ; les oxymores soulignent l'ambivalence des images :

---

[996] Colette, « Jalousie », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 975.
[997] Colette, « Printemps de la Riviera », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 1062.

> […] dans le pays que j'aime, la neige bleuâtre fond lentement à l'ombre des haies et découvre, brin à brin, le jeune blé raide, d'un vert émouvant…Sur l'épine encore noire, un merle verni glougloute mélodieusement, égoutte des notes limpides et rondes – et le parfum de la terre délivrée, l'arome sur qui monte du tapis de feuilles mortes macérées quatre mois, triturées par le gel et la pluie, emplissent mon cœur de l'amer et incomparable bonheur printanier.[998]

La prose de Colette repose sur des images harmonieuses, puisqu'elles rasssemblent les ambivalences des quatre éléments : l'odeur de l'humus, conciliant air, terre et eau, sur un fond de coucher de soleil avec jeu de lumière, réalise une synthèse matérielle à l'image poétique percutante :

> L'heure de mon retour était justement celle de l'arrosage, et je chéris encore cette sixième heure du soir, l'arrosoir vert qui mouillait la robe de satinette bleue, la vigoureuse odeur de l'humus, la lumière déclinante qui s'attachait, rose, à la page blanche d'un livre oublié, aux blanches corolles du tabac blanc, aux taches blanches de la chatte dans une corbeille. [999]

[998] *Ibid*., p. 1063.
[999] Colette, « Ma mère et les bêtes », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 999.

II.3. Un écrivain matériel

Une œuvre en images

On a dit que Colette était un écrivain sensoriel[1000], mais il est peut-être temps d'ajouter qu'elle est un écrivain matériel. Lorsqu'un récit s'attache au jeu des bivalences élémentaires, qu'il en décline toute une série d'images, qui se répondent et font sens, alors se constitue un isomorphe qui parle à l'imaginaire du lecteur. Dans *Mes Apprentissages*, la narratrice décrit l'inquiétante duplicité de Willy, en créant une bivalence de la douceur et de la dureté, établie en système, par une longue métaphore filée, avec des images empruntées à l'air ou à la terre : l'image du mouton bien lainé abandonnant quelques flocons de l'*incipit* retentit en écho dans le récit, grâce à une imagerie du lourd et du léger. Tout d'abord, la narratrice oppose les qualités terre à terre à celles plus artistiques : l'artiste empêché (le « cas Willy » : « l'homme qui n'écrivait pas avait plus de talent que ceux qui écrivaient en son lieu et à sa place) est un homme obsédé par le chiffre, et Colette de gloser longuement le livre de compte de Willy. Puis les traits physiques mettent à jour les dangers d'un certain type de rondeur :

> J'ai connu des individus énormes, par exemple Gaston Leroux. M. Willy n'était pas énorme, mais bombé. Le puissant crâne, l'œil à fleur de front, un nez bref, sans arête dure, entre les joues basses, tous ses traits se ralliaient à la courbe. […] Rondeurs, suavités, calvitie qui concentrait la lumière et les regards, voix et contours adoucis…Pour le peu que je percevais de tant de défenses lenticulaires, j'avais déjà de quoi rêver, sombrement. [1001]

L'image du gros matou tyrannisant une souris parachève le portrait, synthèse paradoxale de la douceur et de cruauté :

[1000] La lecture, souvent proposées par des femmes, a montré que cantonner Colette en écrivain de la sensibilité conduit à une impasse. En 1968, Anne Ketchum estime que la richesse de l'œuvre Colette dépasse de beaucoup le cadre exclusif des sensations et des tourments de la chair auquel on a si souvent voulu la borner, in *Colette ou la naissance du jour, op. cit*., p. 287.

[1001] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1020.

> Peut-être la souris a-t-elle le loisir de trouver qu'entre deux blessures la patte du chat est douce. [1002]

La voix et le regard de Willy donnent lieu à un développement d'images de l'aérien et de la pesanteur ; la voix est « merveilleusement voilée », le trouble regard bleuâtre fait « frémir ». De cette bivalence imagière se dégage un sentiment inquiétant :

> […] une légèreté étrange d'obèse, une dureté d'édredon bourré de cailloux…Que de richesses contradictoires, que de pièges variés.[1003]

Au flocon de laine prisonnier du barbelé de l'incipit répond l'édredon de cailloux, dans un système qui allie la légèreté et la douceur du duvet à des images de lourdeur lapidaire et de dureté incisive. L'image de la légèreté d'obèse se poursuit avec celle de l' « agilité d'homme gras », qui danse à la perfection. La bivalence du système imagier du récit établit, bien mieux que des antithèses, un sentiment d'inquiétante étrangeté pour échafauder, dans l'imaginaire du lecteur, la représentation d'un Willy monstrueux.

Le conte « Où sont les enfants » repose essentiellement sur deux réseaux d'images ; les éléments air et terre, puis terre et eau s'affrontent tour à tour en de significatives métaphores filées. L'imagination rêveuse, qui construit un souvenir évanescent, favorise des images aériennes ; au contraire, le présent d'énonciation, qui ramène à une réalité désenchantée de la chute, s'écrit avec les images de la terre. D'une part, il y a le rêve, qui imagine une mère cherchant ses enfants à l'aide d'un puissant isomorphisme aérien, renforcé par l'écho anaphorique qui ponctue chaque paragraphe « Hou…enfants »:

> Ma mère renversait la tête vers les nuées, comme si elle eût attendu qu'un vol d'enfant ailés s'abattît.[1004]

L'image des cîmes agitées, de la lucarne et du matou allongé sur la branche maîtresse poursuivent l'isomorphe des images de l'air. D'autre part, à l'inverse de la rêverie ailée, il s'établit un solide réseau d'images

---

[1002] *Ibid*., p. 1020.
[1003] *Ibid*., p. 1021
[1004] Colette, *La Maison de Claudine*, Pl. II, pp. 968-969.

empruntées à un matérialisme terrien : la maison est dite grave, sans grâce, le perron boiteux, et un champ sémantique de la mort s'installe avec des images d'enfouissement; les lilas « morts depuis longtemps ne remonteront pas vers la lumière » et les petits tombeaux de Léo émaillent le jardin. La chute de la narratrice, qui n'est « plus digne », se matérialise dans l'image du cordon de vigne, soumis à la loi de la pesanteur :

> […] les cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinait son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelques bras de pins.[1005]

La loi de la pesanteur rattrape les deux frères de la narratrice : sylphes s'élançant à la chasse aux papillons, l'un glisse du toit et l'autre se blesse avec l'échelle ; l'*excipit* reprend euphémiquement les images d'enfouissement : « deux reposent ». Par ailleurs, un isomorphe de la pâte s'installe, valorisant la bivalence des images de la terre et de l'eau ; le souvenir imagine l'échappée des enfants dans des prés gorgés d'eau, tandis que la main pétrisseuse de Sido malaxe la pâte à galette ou le pudding.

Le portrait de Léo s'appuie sur un isomorphe de la profondeur ; avec son désir d'être à l'intérieur des choses, il est décrit, enfant, grimpé à l'intérieur du gros cartel de l'épicerie ou dans la boîte de l'horloge de la ville ; vieillissant, on le voit toujours occupé par l'intérieur des mécanismes. C'est dans les cavités que Sido le cherche : elle fait sonder les puits, les cuves d'huile et les tonneaux de saumure. Sa niche préférée est la vieille glacière du château, « souterrain tronqué qui datait de quatre siècles ». Ce réseau d'images de la profondeur se fixe dans les petits tombeaux qui émaillent le jardin ; ils sont souvent cités, et un récit leur est consacré. La rêverie de descente se cristallise dans le transport des sépultures du grenier vers la terre molle et odorante du jardin :

> Un jour vint où le plancher râpeux du grenier ne suffit plus. Mon frère voulut, pour honorer ses blanches tombes, la terre molle et odorante, le gazon véridique, le lierre, le cyprès…Dans le fond du jardin, derrière le bosquet de thuyas, il emménagea ses défunts aux noms sonores, dont la foule débordait la pelouse semée de têtes de soucis et de petites couronnes de perles. [1006]

[1005] *Ibid.* p. 968.
[1006] Colette, « Épitaphes », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1005.

Le conte « Le Dernier feu » repose sur un rapport analogique implicite entre le feu dans l'âtre, le soleil du jardin et le désir sexuel de la narratrice. Une métaphore filée couvre tout le texte. L'*incipit* est explicite du lien entre le feu et le soleil qui illuminent ensemble ; puis aussitôt, se dessine un jardin d'exception, différents de tous les autres jardins, puisqu'un lien particulier l'unit au soleil et qu'il est le réceptacle du désir sexuel de la narratrice. Les plantes s'accroissent sous le feu du soleil et sous le « souhait vorace » d'une narratrice qui fait une véritable ode au printemps et à l'amour :

> […] la pivoine perce la terre d'une raide branche de corail vif, et le rosier n'ose encore que des surgeons d'un marron rose, d'une vivante couleur de lombric… Cueille pourtant la giroflée brune qui devance la tulipe, elle est colorée, rustaude et vêtue d'un velours solide, comme une terrassière…[1007]

Toutes les fleurs sortant de terre sont symboliques de désir ; encore en promesse, les tiges ou branches nouvelles sont cependant porteuses de force peu commune et leur couleur est le rouge. Tout comme le soleil réveille la vie au jardin et anime les plantes, le feu attise le désir; le récit s'achève comme il a commencé, par une célébration du feu, complice de la volupté de la narratrice :

> Tout à l'heure, quand je quitterai ma robe, tu me verras toute rose, comme une statue peinte. Je me tiendrai immobile devant lui, et sous la lueur haletante ma peau semblera s'animer, frémir et bouger comme aux heures où l'amour, d'une aile inévitable, s'abat sur moi.[1008]

Des images actives

Chez un écrivain matériel comme Colette, le complexe de culture n'existe pas : ses images empruntées à un imaginaire de l'eau ne puisent pas dans le réservoir scolaire et légèrement pédant d'un écrivain érudit : point de cygnes, point d'Ophélie, encore moins de Caron voguant sur le Styx, mais la gorgée d'eau bue à la source renvoie, de façon vertigineuse, la narratrice à sa propre fin : le goût ferreux et végétal de l'eau souterraine possède le goût même de la mort :

[1007] Colette, « Le Dernier feu », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 979.
[1008] *Ibid.*, p. 980.

> Rien qu'à parler d'elles je souhaite que leur saveur m'emplisse la bouche au moment de tout finir, et que j'emporte, avec moi, cette gorgée imaginaire.[1009]

Colette prend l'image à sa source, sans la médiation culturelle ; mais dans son œuvre, les images de l'eau sont « mélancolisantes », puisque, selon Bachelard, pour certains poètes, « l'eau est la matière du désespoir »[1010].

Elle ne recourt pas non plus à la flamme du regard pour dire la passion des êtres ou des sentiments ; cependant, c'est avec un isomorphe du feu qu'elle décrit de manière convaincante les femmes passionnelles de l'œuvre. Mais jamais les images de Colette ne sont autant actives que lorsqu'elles s'affrontent dans leurs ambivalences. C'est avec une rêverie mésomorphe qui équilibre la terre et l'eau en une pâte idéale que la Puisaye[1011] imaginaire de Colette se façonne, étayée par la main de Sido, qui pétrit aussi bien la pâte à galette qu'elle gratte les perles de pucerons verts ; la main aide à connaître la matière dans son intimité, elle aide donc à rêver, explique Bachelard. Faut-il rêver de la réunion de l'eau et de la terre, pour imaginer entendre la terre boire, et le transcrire par une telle image :

> […] et la terre finit de boire dans un silence fourmillant[1012].

Bien mieux que l'antithèse des idées, la bivalence des images rend compte de la complexité. L'air, la terre et le feu sont des matériaux qui dressent une superbe représentation sensible des sentiments paradoxaux de la narratrice envers Sido ; la justesse des images frappe et active l'imaginaire du lecteur qui s'approprie à son tour la rêverie ; sans doute est-ce là un des enchantements majeurs de la prose colettienne. Façonnées avec l'air, la terre et l'eau, les images du père en héron cramponné à la grille, engendrent de façon subtile et voilée la mélancolie de ce poète avorté, qui, tel l'albatros du poète, marche avec difficulté, mais s'envole avec son chant.

Avec les ambivalences élémentaires, Colette parvient à un équilibre des contraires qui donne des images de l'harmonie retrouvée. Au sentiment de la chute et de la pureté perdue s'oppose la quête littéraire

---

[1009] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 502.
[1010] *L'Eau et les Rêves, op. cit.,* p. 108.
[1011] Rappelons que l'usage populaire suggère que le mot Puisaye tire son étymologie de « Pui » qui signifie « poiser », ou « poueger », c'est-à-dire « marcher dans les flaques d'eau » et du suffixe « say » ou « saye » qui veut dire forêt. Puisaye : pays d'eau et de forêt. t
[1012] Colette, *L'Ingénue libertine*, Pl. I, p. 705.

d'un paradis originel, recréé à partir des quatre éléments. La rêverie sur les origines s'effectue avec l'assemblage des matériaux, récusant ainsi toute intervention extraordinaire. La nature pastorale constitue un réservoir inépuisable pour un poète, qui tel un La Fontaine[1013], se comparant à un papillon ou à une abeille, sublime les éléments. Il y a un peu de cet ancien monde de ce grand fabuliste du XVIIe siècle qui réapparait fugitivement dans la prose de Colette. Elle nous offre, dans l'un de ses derniers textes, une belle méditation sur le mélange de labeur et d'oisiveté qui fabrique les poètes du temps passé. Glosant à son profit la perfide remarque de Mauriac, et égratignant au passage George Sand, Colette livre le chemin qu'emprunte sa rêverie : fureter paresseusement, comme un papillon ou une abeille, et butiner à loisir :

> Il m'a fallu beaucoup de temps pour noircir une quarantaine de volumes. Que d'heures dérobées au voyage, à la flânerie, à la lecture, voire à une féminine et saine coquetterie. Comment diable s'arrangeait George Sand ? Cette robuste ouvrière des lettres trouvait moyen de finir un roman, d'en commencer un autre dans la même heure. Elle n'en perdait ni un amant, ni une bouffée de narghilé, sans préjudice d'une *Histoire de ma vie* en vingt volumes, et j'en tombe d'étonnement. Puissamment, elle agença pêle-mêle son travail, ses chagrins guérissables et ses félicités limitées. Je n'aurais pas su en faire autant, et là où elle pensait à la grange pleine je me suis attardée à la verte fleur du blé. Mauriac, d'une cuisante louange, me console : « Où ne s'est-elle pas fourrée, cette grosse abeille ? »[1014]

[1013] « Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi/ Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles/ A qui le bon Platon compare nos merveilles. /Je suis chose légère, et vole à tout sujet ;/ Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet. », Cité par Jean-Pierre Chauveau, *Anthologie de la poésie française du XVIIe siècle*, Gallimard, 1987, p. 34.

[1014] Colette, *L'Étoile Vesper*, Pl. IV, p. 878.

Chapitre III :

UN PAYSAGE SYMBOLIQUE

L'œuvre de Colette véhicule donc une représentation toute traditionnelle d'une nature héritée des classiques français. Cependant, c'est de ce paysage convenu et stéréotypé, à l'image éculée, tant elle a été galvaudée, que naît ce que l'on peut considérer comme le meilleur de Colette. De cette représentation formelle, élaborée en petits tableaux, résulte un paysage intimiste, laissant échapper la nostalgie d'un inatteignable « jadis ». La nature constitue un inépuisable réservoir d'images pour exprimer l'indicible. Colette révèle les deux sources, qui constituent et sa joie, et son inspiration :

> Les miennes ne risquent pas de tarir, et je mourrai sur leurs bords avant de les avoir épuisées. Elles s'appellent la nature et l'amour. Elles ont gorgé de plus avides que je ne suis. [1015]

La description paysagère colettienne se resserre progressivement sur un noyau central, constituant un réseau d'images signifiantes et récurrentes dans l'œuvre ; celui-ci constitue ce qu'on a appelé le centre secret de l'écrivain. L'imaginaire et la poétique de Colette se sont formés au contact de la nature de son enfance. Le paysage n'existe que si un sujet « y creuse sa niche », selon l'expression de Jean-Jacques Wunenburger, qui explique l'emprise du symbolique sur le paysage :

> Le paysage ne devient monde personnel, vital et vivable que si un psychisme a réussi à se spatialiser en lui, à y creuser une niche de rêverie, à transmuer la prose perceptible en poésie onirique, à surcharger la platitude du monde d'une nouvelle dimension invisible et symbolique.[1016]

L'espace est investi d'une signification primordiale, et devient dans bien des récits de Colette, le véritable enjeu du récit. Par ailleurs, il représente un attrait sur le lecteur, qui retrouve tout un héritage culturel connu. Évoquer le « génie du lieu », c'est aussi observer la fascination exercée par certains lieux emblématiques et marquants : la postérité garde

---

[1015] « Mes idées sur le roman », Appendice de *Bella-Vista*, Pl. III, p. 1832.

[1016] « Surface et Profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », in *Espaces en représentation*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1982, p. 15

l'image de l'écrivain de Saint-Sauveur ; par ailleurs, dans ce flou chronologique de l'œuvre, une période de la vie de Colette semble se démarquer : c'est la Belle Époque, qui s'est ancrée dans un lieu phare, la rue Jacob. Elle revient de façon récurrente et elle motive même l'histoire d'un récit. Il semble qu'il existe une mémoire des lieux, qui garde ceux de l'enfance et du passage à l'âge adulte : ils sont sources d'inspiration et agents de la vocation d'écrivain.

De la représentation stéréotypée émane un paysage qui prend sa source dans les profondeurs de la psyché de l'écrivain, et qui donne à l'œuvre son sens et son unité ; il s'agit d'une véritable symbolique de l'espace.

La flore tient une place particulière dans l'œuvre ; sa présence n'est pas un simple ornement, car son discours, inaudible mais constant, dévoile un monde invisible mais mythique.

III.1. La symbolique de l'espace

On a vu que dans les récits colettiens, le temps cède la place à l'espace : l'étude narratologique a montré la suprématie de la description, qui fait office d'exposition et prend la place du sommaire. La description n'est pas alors, selon la formule genettienne, *ancilla narrationis*[1017] ; elle n'est pas soumise à la narration, elle n'est pas non plus un ornement du discours, mais elle prend une dimension symbolique et explicative. L'espace se charge d'une intensité d'autant plus singulière, que le resserrement des lieux se concentre sur deux positions antithétiques à la description très axiologique : aux lieux agréables et bienveillants s'opposent les lieux néfastes et inquiétants. Yannick Resch[1018], qui a étudié chaque élément du corps romanesque, dans les romans hétérodiégétiques de la période 1920-41, constate que la description n'est pas une donnée statistique, ou un ornement qui en ferait un simple auxiliaire du récit. La description joue un rôle explicatif, symbolique, dont la finalité est narrative. De même, la description paysagère constitue le corps et l'essence de certains récits, au point que l'on peut, parfois, parler de récit-paysage. La description ne constitue donc en aucun cas ce morceau discursif détachable du texte, cette *ekphrasis*, indépendante du

[1017] Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1969, p. 57.
[1018] *Corps féminin, Corps textuel, op. cit*., p. 21.

récit, délimitée par une formule d'ouverture et un dispositif de clôture. Elle n'est pas non plus étrangère au point de vue de la narratrice, mais, au contraire, s'intègre à sa vision du monde. En effet, la narratrice colettienne n'adopte jamais l'attitude de témoin extérieur, posant une distance entre elle et le paysage, mais, au contraire, elle cultive empathie et connivence avec l'espace romanesque

Un espace concentrique et involutif

La construction de l'espace obéit à une pratique scripturale particulière et récurrente dans l'œuvre. La description débute par une vue globale, pour arriver progressivement à un point particulier et emblématique, ou plus exactement, elle se resserre du général vers l'intime, pour atteindre un noyau central, ou ce que Margaret Crosland nomme « le centre silencieux »[1019] de Colette. Mais il ne s'agit pas, pour la narratrice, de révéler un paysage intérieur, ce fameux « état de l'âme »[1020], et de calquer sur l'espace ses sentiments du moment. La démarche colettienne est plus subtile, il s'agit d'atteindre, par une connaissance approfondie, l'essence même du paysage observé, d'esquisser l'espace dans sa profondeur, pour qu'il soit en parfaite harmonie avec l'histoire, voire dans certains cas, qu'il fasse histoire. Michel Mercier explique que : « plus que de description, il faudrait parler de perception »[1021]. La posture descriptive procède par touches répétées, affinées, de plus en plus précises et signifiantes. Le paysage se construit avec des cercles concentriques, qui, comme dans un procédé gigogne, ou un effet de « zoom », se resserrent pour révéler l'élément symbolique. L'agencement du récit *Sido* est exemplaire : l'espace constitue l'enjeu essentiel de ce récit, et c'est dans la représentation du paysage que réside la poétique du lieu.

L'incipit de *Sido*, qui met en balance la capitale et la province, s'ouvre *in media verba* : « Et pourquoi cesserai-je d'être de mon village ? » Cette perspective large, entre Paris et Saint-Sauveur se rétrécit après la longue diatribe maternelle pour poser en perspective tout un quartier, assemblé par les jardins contigus : « Dans mon quartier natal, on n'eût pas compté vingt maisons privées de jardin ». Puis, l'étau se

---

[1019] *Colette ou la difficulté d'aimer***,** Albin Michel, 1973, p. 34.

[1020] H.F. Amiel, 31 octobre 1852, *Journal intime*, édition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnbin et P.M. Monnier, tome II (janvier 1852-mars 1856), Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 295.

[1021] « De la commande au produit fini : des Serpents aux Paradis terrestres », *Le Génie créateur de Colette,* (colloque à la Sorbonne et à INRP, 1er et 2 juin 1992), Cahiers Colette n° 15, 1992, pp. 130-131.

resserre entre les jardins de devant, plutôt malfamés, et les aimables jardins de derrière, qui ne se réclament d'aucune intimité : « Nos jardins se disaient tout ». Suit une petite variation, une oscillation spatiale entre les jardins voisins immédiats (les collatéraux) et une ouverture sur la campagne environnante (les sources) qui engendre un épisode dont le centre est le rond de narcisse révélant la source cachée ; puis, un retour dans le jardin de derrière, imbriqué entre les points cardinaux et les collatéraux : c'est de ce resserrement spatial qu'éclot l'image emblématique de Sido, la « rose de jardin » :

> Mon imagination, mon orgueil enfantin situaient notre maison au centre d'une rose de jardins, de vents, de rayons, dont aucun secteur n'échappait tout à fait à l'influence de ma mère. [1022]

Jean-Pierre Richard parle de recourbement de l'espace ; il évoque un « monde gigogne », une « suite d'enveloppements heureux »[1023] pour qualifier la maison d'enfance dans les récits colettiens. Sabine Dewulf reprend le principe d'un espace involutif, mais les cercles concentriques évoquent, pour elle et dans la particularité de sa perspective bouddhique, l'image du Mandala[1024], c'est-à-dire celle d'un labyrinthe initiatique[1025].

La construction spatiale du récit *La Chatte* adopte un procédé de resserrement de l'espace involutif, similaire à celui de *Sido*. Le jardin fait partie d'un ensemble de jardins : « le jardin, vaste, entouré de jardins » ; la charmille d'ormes et la grille noire font office de ceinture, qui ferment « le domaine » d'Alain :

> Il leva les yeux sur son domaine d'enfant privilégié, qu'il chérissait et croyait connaître. Au-dessus de sa tête les vieux ormes, sévèrement taillés en charmilles, ne frémissaient que du bout de leurs jeunes feuilles. [1026]

À l'intérieur de ce jardin, un autre cercle, plus petit, est le théâtre de la rupture d'Alain et de Camille, après avoir abrité d'abord leurs amours :

[1022] Colette, *Sido,* Pl. III, p. 503.
[1023] *Pages Paysages, op. cit.,* p. 170.
[1024] Gilbert Durand explique que : « Le terme de Mandala signifie cercle. Les traductions thibétaines en rendent l'intention profonde en le nommant "centre". Cette figure est reliée à toute une symbolique florale, labyrinthique, et au symbolisme de la maison. », in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 282.
[1025] *Les jardins de Colette, Parcours symbolique et initiatique vers notre Eden intérieur*, Le Souffle d'Or, 2004, p. 193.
[1026] Colette, *La Chatte*, Pl. III, p. 821.

> […] le rond-de fusains petite architecture d'arbres taillés autour d'une clairière meublée d'osier, avait caché autrefois leurs baisers clandestins. [1027]

Le jardin et la chatte sont les deux éléments inséparables et forment « le royaume » d'Alain, étranger à Camille, qui constitue une menace, puisqu'elle représente et la modernité et l'arrachement au royaume de l'enfance :

> Autour de lui rayonnait son royaume, menacé comme tous les royaumes. « Ma mère assure qu'avant vingt ans, personne ne pourra plus conserver des demeures, des jardins comme celui-ci. [1028]

L'emploi récurrent du mot « royaume » dans l'oeuvre n'est pas anodin ; le royaume d'Alain, c'est le monde d'un jeune homme « chimérique, attardé dans les rets d'une interminable et douce adolescence ». Le royaume de la vagabonde, c'est celui de la tournée, de la « facile vie roulante » et changeante. Le royaume de la narratrice de « Sido et moi », ce sont les terres maraichères de « la campagne déserte ». Il s'agit toujours de définir un espace de repli et d'intimité.

La plupart des récits composant *La Maison de Claudine* présentent ce recourbement de l'espace vers un centre porteur de signification. Le premier conte « Où sont les enfants » met en scène une quête à double entrée : celle de la mère appelant ses enfants et celle de la narratrice à la recherche de ses souvenirs. Le récit se concentre essentiellement sur la géographie des lieux d'enfance : l'incipit ouvre par une description de la maison: « La maison était grande, coiffée d'un grenier haut ». Puis une vue globale embrasse la cour sur laquelle échouent les écuries, les remises, les poulaillers, la buanderie et la laiterie. Un deuxième cercle se resserre sur les deux jardins ceints par « une forte grille» qui « eût dû défendre les deux jardins ». Le troisième cercle met en rapport la façade principale avec son perron boiteux et « son revers invisible au passant » qui constitue le repli spatial du jardin de derrière, et un dernier cercle clôt l'espace sur l'entrelacs de glycine et de bignone « lourds à l'armature de fer fatiguée, creusée en son milieu comme un hamac ». Dans ce cirque, l'appel de Sido fait écho, ricochant sur l'espace fermé de toutes parts :

[1027] *Ibid.,* p.887.
[1028] *Ibid.,* p. 884.

> L'appel traversait le jardin, heurtait le grand mur de la remise à foin, et revenait, en écho très faible et comme épuisé : « Hou…enfants… »[1029]

Ce resserrement de l'espace, qui survole d'une vision globale la maison et ses dépendances, pour se fixer sur un point de vue particulier, qui est celui d'un repli vers l'espace intime, met en exergue le centre symbolique du récit, la voix de Sido :

> « Où sont les enfants ?.. » La jolie voix, et comme je pleurerais de plaisir à l'entendre…[1030]

L'agencement des lieux, dans le conte intitulé « Le Sauvage », se construit également avec une construction involutive. Une perspective large crée un premier cercle, entre la Belgique et la France : « Le Sauvage la vit, un jour qu'elle était venue, de Belgique en France » ; puis la maison de Saint-Sauveur est placée au centre d'un second cercle incluant les bois et le village :

> Elle quitta donc la chaude maison belge, […] pour entrer, jeune mariée, dans la maison à perron que le dur hiver des pays forestiers entourait.[1031]

Suit une autre série de recourbements entre la maison et les environs champêtres que chevauchent le Sauvage ; ce troisième cercle, à la circonférence de quarante kilomètres (le chef-lieu), se referme sur l'image du « très grand chien qui porte dans sa gueule une petite pantoufle », c'est-à-dire le mortier en marbre lumachelle et le cachemire de l'Inde.

Le conte « La petite » se resserre sur le « point rouge », ou « l'heure des lampes » après que la petite, dans le jardin du haut, s'est projetée dans le temps et l'espace lointain de « quante [*sic*] je serai grande ». La rassurante image de la main maternelle, cousant devant la flamme de la lampe irradie chaleur et sécurité, par opposition au froid jardin et à l'inconnu des voyages évoqués par l'imaginaire marin de l'après-midi ; l'espace se concentre sur la lampe, après le salon, la maison, le jardin, le village, et au-delà. Le centre et les cercles concentriques y sont explicitement nommés :

[1029] Colette, «Où sont les enfants ? », in *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 968.
[1030] *Ibid*. p. 970.
[1031] Colette, « Le Sauvage », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 972.

> […] cette main et cette flamme, et la tête penchée, soucieuse, auprès de la lampe, sont le centre et le secret d'où naissent et se propagent en zones de moins en moins sensibles, en cercles qu'atteignent de moins en moins la lumière et la vibration essentielles, le salon tiède, […], la maison sonore, […], le jardin, le village…Au-delà, tout est danger, tout est solitude…[1032]

Dans le récit « Papa et Mme Bruneau », les zones sont déterminées par les odeurs : un premier cercle sent le gros savon, la cire et la violette de la robe de toile ; à proximité, un deuxième cercle embaume le parfum de la fleur de tabac blanc, et enfin dans un troisième, plus lointain, le vent révèle l'odeur amère du noyer. C'est du premier cercle, celui du repli contre les genoux maternels, que se fait jour le centre symbolique du récit : la « voix veloutée de baryton, celle de mon père ».

Le recourbement de la grande corbeille débordante de chats, ou l'araignée dans sa toile ou encore la chenille dans sa petite caisse de sable sec sont autant d'images du resserrement de l'espace, appelés par une narratrice accourue de Paris, dans la Puisaye, puis dans le jardin, pour saluer « la ronde des bêtes »[1033]. Dans « Rêverie de nouvel an » l'année est symbolisée par un ruban ondulé qui s'enroule et se fixe sur le jour de l'an, sublimée par l'image hyperbolique de la « fleur de givre ». Ne pourrait-on cristalliser cette forme dans le presse-papier, que Colette affectionna tout particulièrement ? Certes, la métamorphose et l'arabesque[1034], caractéristique de cet objet de verre ou cristal, exerce une fascination jamais démentie chez l'écrivain ; mais le recourbement qui enferme en son centre « dans une prison de translucide, la fleur et le brin d'herbe » illustre le resserrement de l'espace romanesque.

L'enjeu du récit

Rose des jardins, ronde de narcisses, fleur de givre, point rouge de la lampe, chien battant la campagne, tour sarrasine, voix maternelle et paternelle sont des images arrachées au passé ; c'est une démarche involutive et circulaire qui les fixe, à laquelle s'attache l'image de la profondeur : « L'homme ne va jamais droit : il circule. Circulant, il décrit un cercle, il fore. »[1035] Creuser pour faire sa niche, écrit Jean-Jacques

---

[1032] Colette, « La Petite », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 981.
[1033] Colette, « Ma mère et les bêtes », in *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 999.
[1034] Guy Ducrey, consacre quelques pages, superbement illustrées, sur la passion qui unit Colette et les sulfures, in *L'ABCdaire de Colette, op. cit*., p. 98.
[1035] Pascal Quignard*, Sur le jadis*, Grasset, 2002, p. 82.

Wunenburger, pour qui le paysage ne devient monde personnel, vital et vivable que si un psychisme réussit à y creuser une niche de rêverie. La circularité et la profondeur de l'espace s'imposent dès l'incipit de l'œuvre, avec la description de Montigny : la tour sarrasine, « gainée de lierre » emblématique du village construit en amphithéâtre, est ceinte du rouge des toits de maisons, elles-mêmes encerclées du vert des collines et des vallons, entourés à leur tour par les « bois superbes dévorant tout ». Or, Montigny, dans un autre roman, est symbolisé par le puits, image inversée de la tour sarrasine, qui révèle la profondeur de la démarche involutive :

> Ma maison de Montigny reste pour moi ce qu'elle fut toujours : une relique, un terrier, une citadelle, le musée de ma jeunesse…Que ne puis-je la ceindre, elle et son jardin vert, comme les parois d'un puits, d'une muraille qui la garde de tous les yeux !1036

Dans le paysage, se nichent les images profondes enfouies pendant les rêveries d'enfance, et qui servent une poétique toute personnelle, comme le constate Gaston Bachelard : « Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve »[1037]. Colette dit souvent que son écriture porte le sceau de sa Puisaye natale : la narratrice de *La Retraite sentimentale* évoque « les sources de son âme terrienne », et celle de *Journal à rebours* révèle l'origine de son imaginaire :

> Le style, l'espèce de ce que nous aimeront plus tard, se fixent dans le moment où la forte vue enfantine choisit, sculpte ses durables figures fantastique. Je dressai les miennes sur des fonds indélébiles, tels que sapins accablés de neige, narcisses en rond autour des sources cachées, géraniums de feu, tables familiales et petite frairie ordonnées comme un massif floral, théière anglaise dont le chapeau était un liseron.[1038]

Le fait que la description paysagère de Colette se caractérise par le recourbement vers les images fixées durant l'enfance explique que l'espace se rétrécisse à un jardin. En effet, Jeanne Martinot[1039] explique que la différence entre jardin et paysage tient dans le point de vue ; le jardin représente l'intérieur, l'intime, tandis que le paysage désigne l'extérieur, le lieu dans lequel on n'est pas. Les paysages de Colette se cristallisent donc dans des jardins, porteurs de sa rêverie d'enfance.

[1036] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 859.
[1037] *Poétique de la rêverie*, PUF, 1960, p. 136.
[1038] « Automne », *Journal à rebours*, Pl. IV, p. 162.
[1039] « Lire le paysage, lire les paysages », Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1983, p. 61.

Dans des récits où l'intrigue est réduite à son minimum, où la succession d'événements censés tenir le lecteur en haleine n'existe quasiment pas, et où les personnages sont enfermés à huis clos, le décor prend toute la place. Philippe Arnaud l'a remarqué pour *Le Toutounier*, où les péripéties comptent moins que les retrouvailles sur le canapé: « Ce n'est pas l'action qui est l'enjeu du récit mais bien le lieu où elle est censée se passer. »[1040] Les lieux portent l'histoire, et ils ont, bien souvent, une fonction proleptique : le paysage détrempé de *Duo* annonce, dès l'*incipit*, la noyade de Michel ; le paysage ruiné de Casamène préfigure, dès les premières lignes de *La Retraite sentimentale*, la retraite de Claudine dans un lieu solitaire.

La fonction symbolique du paysage n'est pas rare en littérature ; les romanciers réalistes[1041] en ont usé, et les percutantes descriptions de Zola ont prouvé combien personnages et lieux s'harmonisent. Par ailleurs, les codes ont fonctionné, avant le Romantisme, reliant l'espace à une fonction bien définie, tel lieu entraînant telle péripétie : la forêt représente le danger ; la montagne symbolise l'effroi et la lande favorise les rencontres, et c'est dans l'*hortus conclusus* de la littérature du Moyen Âge, hérité du Cantique des cantiques, que se jouent les scènes d'amour. Mais déjà, dès Théocrite, le symbolisme fonctionne pleinement; un jeu de correspondance entre le personnage et son environnement contribue à activer les caractéristiques spatiales de plénitude et d'harmonie, indispensables à la littérature pastorale. Dans les *Idylles,* la joute verbale qui scande les chants *amœbés* met en scène la lutte entre deux types de *locus amœnus* ; le vainqueur est celui qui réussit à imposer son espace. La description colettienne est soucieuse de cet accord, qui lie personnage et paysage : Régine Detambel[1042] a remarqué combien les femmes, les hommes, les plantes et les bêtes de Colette vivent dans une harmonie formidable et combien toutes leurs forces se rejoignent spontanément pour se répondre et s'associer. Une empathie relie l'homme et le cosmos pour élaborer un paysage ami ou ennemi : la personnification de la nature est un procédé récurrent : dans le jardin de Sido, les roses ont des mentons, les pensées ont des visages de reîtres.

Le personnage colettien est en harmonie avec son espace : l'affreuse maison de Neuilly ressemble à sa propriétaire : « c'est la maison d'une

---

[1040] « Colette a-t-elle appris à écrire ? Ou les incipits (1935-1954) », *op. cit.,* p. 59.
[1041] Selon Gérard Genette, la fonction symbolique de la description s'est imposée avec Balzac, in *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969, p. 58.
[1042] *Colette Comme une Flore, Comme un Zoo*, op. cit., p. 14.

fourmi qui serait devenu dingo ». La macabre chambre de Gribiche abrite une fille mourante et une mère homicide, Mme Saure, ce qui littéralement en grec signifie « monstre »[1043]. Sido et son jardin sont liés par un puissant isomorphisme de la flamme, symbolisé par la couleur rouge et un caractère érectile. Un autre fait symptomatique, dans l'œuvre, relie personnage et espace, c'est celui d'un attachement jaloux et exclusif. En effet, souvent les lieux entrent en concurrence avec l'être aimé par la narratrice ; par ailleurs, ils constituent un irremplaçable endroit de consolation et un indicateur de liberté ; l'enchantement qu'ils procurent ressemble à une fête de sens. Renée Néré rompt avec Max car elle donne la préférence à l'Amérique du Sud :

> L'Amérique du Sud ! J'ai eu, à ces trois mots-là, un éblouissement d'illettrée qui voit le Nouveau Monde à travers une féerie d'étoiles en pluie, de fleurs géantes, de pierres précieuses ! […] Le Brésil, l'Argentine, mais…Et Max ? […] Et Max ! Et Max ! Encore ! Jusqu'à quand le trouverai-je dans mes jambes, celui-là ! [1044]

Claudine trouve consolation dans les bois et le jardin de Montigny ; après la tromperie de Renaud, elle revient dans son pays natal, y chercher « l'herbe qui guérit ». Le fait de battre la forêt, de se rouler dans l'herbe et de contempler le peuple charmant des petites fleurs, constitue un baume réparateur et une griserie sensuelle ; la communion avec l'espace est un véritable acte charnel :

> Que les bois sont beaux ! Que la lumière est douce ! […] Je suis pénétrée de rayons, traversée de souffles, sonore de cigale et de cris d'oiseaux, comme une chambre ouverte sur un jardin… [1045]

Ce sont le jardin et la chatte qui triomphent de Camille; la dernière scène campe une Camille « armée de cils noirs » face à Alain qui ne se « détache pas de son atmosphère protectrice » faite de gazon natal et d'arbres complices. C'est encore la nature, personnifiée avec son « cœur » qui remplace l'amour de Renaud, et apporte soutien compensatoire et réparateur à Claudine ; elle est un nid profond et originel (les racines) et protecteur (les glaives) :

[1043] Il revient à Françoise Gomez-Thomé d'avoir établi le rapprochement, in Présentation de *Gribiche*, Le Livre de Poche, 1998, p. 17.
[1044] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1223.
[1045] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 517.

> Renaud absent, il n'est qu'un cœur où je me jette pour m'y blottir plus seule encore : celui d'où montent les profondes racines des arbres, l'herbe aux milles glaives […][1046]

Un espace hanté

Certains lieux obsèdent l'œuvre homodiégétique ; ils reviennent sous la plume des narratrices, de façon quasi-obsessionnelle. Un mystère les entoure, pourquoi semblent-ils faire office de muse ? et pourquoi engendrent-ils des récits aussi attachants ? Le génie du lieu, divinité tutélaire, qui préside à la rue Jacob, réfère, étymologiquement parlant, à une certaine conception animiste : la rue Jacob est hantée, la magie l'habite. Colette, quand elle évoque sa première habitation parisienne, ne tait pas un penchant occulte qui, comme chez les Anciens, divinise l'espace :

> Tout vient toujours et j'étais portée à tenir pour prodiges et présages les plus médiocres incidents.[1047]

La narratrice de *Mes Apprentissages* appelle la guérison par un « miracle », (miraculeusement par ma mort et par ma résurrection). *Trois…Six…Neuf…*s'étend sur l'œuvre maniaque du précédent locataire, qui marque les murs du logis de sa folie. Le récit fictionnel de *Lune de pluie* met en scène une sorcière recluse rue Jacob.

Or, c'est dans cette rue Jacob que vécut Colette, lors de son arrivée à Paris, de 1893 à 1896, et il apparaît que c'est dans ce lieu que s'opérèrent les métamorphoses primordiales de l'écrivain : son passage de l'enfance provinciale à l'état adulte et citadin, la découverte de sa sexualité et l'éclosion de sa vocation. Les biographes, et Colette, évoquent cette maladie[1048] durant le premier semestre 1894 qui faillit lui coûter la vie et précéda les cahiers de *Claudine à l'école*. C'est en partie de cette maladie que naquit l'écrivain ; Julia Kristéva[1049] le pense, elle explique que les mœurs dissolues de Willy (que Colette partagea avec un enthousiasme

---

[1046] Colette, *La Retraite sentimentale*, Pl. I, p. 852.
[1047] Colette, *Trois…Six…Neuf…,* Pl. IV, p. 704.
[1048] Peut-être une maladie psychosomatique, selon Julia Kristeva, qui dit à propos de cette maladie de Colette : « Syphilis, chuchotent les mauvaises langues ; maladie psychosomatiques, tranchent les dernières recherches biographiques – et nous les approuvons. », in *Le Génie féminin, tome III, Colette*, *op. cit*., p. 51.
[1049] *Ibid*. pp. 51-52.

non feint) a constitué une épreuve qui précipita Colette dans la maladie et que l'écriture fut son salut. Colette le dit à demi-mot :

> Comprendra-t-on que le fait d'échanger mon sort de villageoise contre la vie que je menai à dater de 1894 est une aventure telle, qu'elle suffit à désespérer une enfant de vingt ans, si elle ne l'enivre pas ? La jeunesse et l'ignorance aidant, j'avais bien commencé par la griserie – une coupable griserie, un affreux et impur élan d'adolescente. Elles sont nombreuses, les filles à peine nubiles qui rêvent d'être le spectacle, le jouet, le chef-d'œuvre libertin d'un homme mûr.[1050]

La maladie engendre la métamorphose, c'est à dire la guérison par l'écriture. L'appartement rue Jacob est cité, dès *Claudine à Paris* (1901), puis dans *Mes Apprentissage* (1936), ensuite dans *Trois…Six…Neuf* (1944) et enfin il sert de cadre au récit *La Lune de pluie* (1939). Á première lecture, l'appartement apparaît comme un *locus horribilis*. Le premier récit diariste dit que la rue Jacob est « sale et pauvre » et « graillonneuse » et que l' « immeuble est sinistre »; l'appartement est « sombre, entre deux cours » ; Claudine décrit trois chambres et de l'autre côté du palier, la cuisine, « une des plus belles pièces de l'appartement », et la « seule pièce un peu claire ». *Claudine à Paris* s'ouvre sur la « grosse maladie » de la narratrice, qui explique que l'arrivée rue Jacob lui fut fatale :

> Je refusai de sortir, je refusai obstinément de m'occuper de quoi que ce fût d'utile, j'errai d'une chambre à l'autre, la gorge rétrécie et l'appétit absent. Je pris, au bout de dix jours, une si étrange mine, que papa lui-même s'en aperçut […][1051]

Dans *Mes Apprentissages*, qui se veut un récit mémoriel, la narratrice adopte la même disposition intérieure : « trois pièces, un cabinet sombre, la cuisine de l'autre côté ». Elle insiste sur le manque de clarté en établissant un champ lexical du sombre, qui suggère, par un jeu d'allusions répétées, le cachot. La description négative d'enfermement est renforcée par l'image de la fleur de serre et de la bête tapie : « j'y étiolais une vigoureuse fille », « je me terrais ». Cependant, elle instaure habilement une paradoxale attirance pour la retraite volontaire, un attrait pour la langueur débilitante :

[1050] *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 998.
[1051] *Claudine à Paris*, Pl. I, p. 227.

> Les enchantements d'une réclusion volontaire ne sont pas que maléfices. […] Je goûtais des loisirs longs et protégés comme ceux des prisonniers, et des repos d'infirme. Couchez un enfant plâtré, ou blessé, il s'accommode bien de son impotence. Il meuble sa couche et s'y attache. [1052].

Dans *Mes Apprentissages* et *Trois…Six…Neuf*, il est question du précédent propriétaire, un maniaque, qui colla « mille fois mille petits losanges multicolores » sur les boiseries de l'appartement ; la psychose, qui frappera également la Délia de *Lune de pluie* est donc dans les murs du logis. La narratrice, d'une antiphrase, explique qu'elle était trop jeune pour se méfier de lieux porteurs de manie :

> Un travail comme dans les cauchemars…L'idée que j'allais habiter des murs témoins d'une folie aussi secrète m'épouvanta…Et puis je n'y pensai plus. Je n'étais qu'une jeune mariée.[1053]

Colette amène ainsi la maladie psychosomatique qui la frappa et qu'elle décrit quelques lignes plus loin. Au champ lexical du sombre, s'adjoint celui de l'attente ; les narratrices successives de ces trois récits insistent sur cet état, qui précède la métamorphose :

> Rue Jacob, je ne me souviens pas d'avoir fait autre chose qu'attendre. Á qui attend, toute autre occupation est superflue.[1054]

Dans le récit fictif *La Lune de pluie*, Colette, auteur, narrateur et personnage, met en scène une jeune femme qui, comme la narratrice, subit un enfermement volontaire, et attend, en proie à une idée fixe. La psychose de Délia est posée comme un « *remake* » de la situation de Colette à une certaine époque ; la narratrice, sous l'emprise des lieux, reconnaît « le jeune moi-même que je ne serais jamais plus » et dès sa première visite rue Jacob, revit une seconde fois les cauchemars de sa jeunesse:

[1052] *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1005.
[1053] *Ibid.* p. 996.
[1054] *Trois…Six…Neuf…,* Pl. IV, p. 704.

> Voyez-vous que j'entende un jour, par-delà la porte, mon pas qui s'approche, et que ma propre voix me demande, bourrue : « Qu'est-ce-que c'est ? ». Je m'ouvre à moi-même et, bien entendu, j'ai ma robe d'autrefois, quelque chose comme une jupe plissée d'écossais sombre et un chemisier à col droit. Ma chienne de 1900 hérisse son poil en m'apercevant double, et tremble… La suite manque. Mais, pour un beau cauchemar, c'est un beau cauchemar.[1055]

La volonté est manifeste de doter ce lieu d'une atmosphère spéciale : dans tous les récits , les murs de la rue Jacob sont maudits: le précédent locataire, Claudine/Colette et Délia subissent le mauvais génie du lieu. Mais l'éclosion de l'artiste fait surtout de cet endroit un lieu de passage initiatique.

[1055] *La Lune de pluie*, Pl. IV, p. 67.

III.2. La Symbolique de la flore

La grande famille végétale

L'œuvre moissonne une quantité impressionnable de végétaux. Certains récits leur sont entièrement dédiés : « Jardins prisonniers »[1056], « Fleurs »[1057], « Fleurs »[1058], « Flore et Pomone »[1059]et *Pour un herbier*. D'autres récits leur concèdent une large place ; les occurrences végétales sont très nombreuses dans les trois contes à Missy, dans *La Chatte*, ou encore dans *Sido.* Colette cultive une égale empathie pour les fleurs cultivées des jardins et les fleurs sauvages des champs. Philippe Sollers dit qu'elle vit dans les fleurs, qu'elle les vit, qu'elle les devine, et qu'elle les déchiffre, qu'elle les prend au mot, qu'elle est leur médium[1060]. Si Colette affectionne particulièrement les petits noms des plantes, et si elle décline une large palette de parler populaire (l'herbe-à-Robert, les jeannettes, le bâton-de-Jacob, la croix-de-Malte…) ce n'est pas par méconnaissance du langage scientifique, mais pour marquer sa préférence affective, à ce qu'elle nomme sa « famille végétale ». Peu d'écrivains ont été capables d'une perception aussi exacte, faite à la fois de réalité et de sensibilité, où la réalité ne se laisse pas abuser par la sensibilité[1061] ; la description devient un exercice de virtuose, qui porte la simple fleur au chef d'œuvre stylistique.

Colette aime l'exactitude ; lorsqu'elle décrit une plante, elle ne cède pas au hasard ou au souvenir, ou encore au lieu commun. Germaine

---

[1056] *Le Voyage égoïste*, Pl. II, pp. 1124-1126.
[1057] *Aventures quotidiennes*, Pl. III, pp. 94-97.
[1058] *Prisons et paradis*, Pl. III, pp. 697-701.
[1059] *Gigi,* Pl. IV, pp. 527-701.
[1060] *Fleurs, Le grand roman de l'érotisme floral*, Hermann littérature, 2006, p. 95.
[1061] Kenneth Clark, citant Ruskin, distingue trois manières de voir la réalité : « La perception exacte, celle de l'homme dépourvu de sensibilité, pour qui la primevère est très précisément une primevère, parce que la primevère ne l'intéresse pas. La perception erronée, celle de l'homme sensible, pour qui la primevère est tout autre chose qu'une primevère : une étoile, un soleil, l'abri d'une fée, une jeune fille abandonnée. Celle enfin de l'homme qui perçoit correctement en dépit de sa sensibilité, et pour qui la primevère ne sera jamais autre chose qu'elle-même, une petite fleur aperçue dans sa simple réalité végétale, si variées et nombreuses que soient les images et les émotions qu'elle fait naître. », *L'Art du paysage, op. cit*., p. 41.

Beaumont[1062], exprimant sa dette envers Colette, dit qu'elle lui doit le respect de ce qui est juste, une méfiance à l'égard du verbiage et de l'artifice, qu'elle lui doit de préférer la rigueur à la complaisance[1063]. Grâce à cette rigueur, cette « règle qui guérit de tout », les descriptions florales sont belles, parce qu'elles sont justes. Colette écrit entourée de sa *Grande Pomologie*, des *Trochilidés* de Lesson, des *Roses* signées Redouté, de l'*Herbier de l'amateur* par Lemaire, de volumes botaniques éclatants et dépareillés[1064], toujours à portée de main. Observées à la loupe, et engendrant de longues rêveries, les planches en couleur, signées Bessa[1065], Geneviève de Nangis[1066], ou encore Denisse[1067], complètent la documentation de l'écrivain. La minutie de ces planches comble l'amatrice de précision, qui énumère, pêle-mêle, la savante beccabonga[1068] aux côtés de la vernaculaire toute-bonne[1069] :

> Je peux compter les poils sur la large langue des iris, les pustules sur les citrons grenus et digités, et la science démembra, pour la facilité de l'étude, les organes floraux de l'œillet, du crocus, de la toute-bonne, du thé d'Europe et de la beccabonga.[1070]

Se promenant parmi les pétales numérotés, Colette contemple et laisse sa rêverie travailler ; les fleurs sont moins des objets à représenter, que plutôt, comme l'indique si justement Michel Murat, un point de départ pour une divagation modeste. Sa digression sur la couleur bleue, dans un texte éponyme concentre son exigence d'exactitude et son refus de considérer les fleurs avec une quelconque velléité taxinomique :

[1062] Amie et fille d'une amie de Colette (Annie de Pène), Germaine Beaumont (1890-1983) est un personnage incontournable des lettres de l'entre deux guerres. Journaliste, poète, traductrice, membre du jury Femina, éditrice, productrice et première femme à obtenir le Renaudot. Elle sort de l'ombre, grâce à Hélène Fau, qui soutint une thèse à la Sorbonne en 1999, *Germaine Beaumont (1890-1983) : itinéraire d'une femme de lettres*, et obtint la réédition de trois de ses romans.

[1063] Germaine Beaumont et André Parinaud, *Colette par elle-même*, Seuil, 1964, p. 8.

[1064] Colette, « Flore et Pomone », *Gigi*, Pl. IV, p. 551.

[1065] Pancrace Bessa (1772-1835). Élève de Redouté, peintre du Muséum d'histoire naturelle, il a collaboré avec Redouté au *Traité des arbres et arbustes*, de Duhamel de Monceau, et fourni l'illustration le l'*Herbier général de l'amateur* de Mordant Delaunay et Loiseleur-Delonchamps.

[1066] Geneviève de Nangis Regnault, épouse du peintre François Regnault a signé les gravures de la Botanique mise à la portée de tout le monde, ou collection des Plantes d'usage dans la médecine, dans les aliments et dans les arts (1774, 3 vol.).

[1067] Sans doute Etienne Denisse, qui se présente comme « Peintre d'histoire naturelle, Lithographe breveté du Roi, Dessinateur sur un vaisseau de l'Etat » au début de la *Flore d'Amérique, dessinée d'après nature sur les lieux* dont il est l'auteur et l'éditeur (Gihaut et Denisse, 1843-1846, 2 vol.).

[1068] Il s'agit de la véronique des ruisseaux.

[1069] C'est la sauge sclarée.

[1070] Colette, « Le Lackee et le pothos », *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 901.

> On sait que je ne triche pas avec le bleu, mais je ne veux pas qu'il m'abuse. Le muscari n'est pas plus bleu que n'est bleue la prune de Monsieur…Le myosotis ? Il ne se gêne pas pour incliner, à mesure qu'il fleurit, vers le rose. L'iris ? Peuh…Son bleu ne se hausse guère qu'à un très joli mauve […][1071]

Mais très tôt, dans sa jeunesse, Colette apprit à herboriser avec une précision de spécialiste. Sœur et belle-sœur de médecin dans une France rurale du XIXe siècle, elle eut une approche savante de la botanique ; dans ses récits mémoriels, elle revient à plusieurs reprises sur cette période de sa vie, confiant son engouement pour la pharmacologie :

> Cela a commencé, pour moi, par une envie botanique de m'instruire au contact de mon frère, l'aîné, qui tôt promis à une carrière de médecin, aimait la plante au-dessus de l'homme, et l'animal mieux que toutes les plantes.[1072]

Colette raconte son intérêt pour les simples, et pour les sages-femmes qui savent les utiliser. Son ravissement porte sur les secrets transmis par ces presque sorcières, et sur leurs erreurs de langage qui reposent sur l'analogie linguistique (l'amaurose devient l'amoureuse). L'analogie est une grande règle botanique : une plante tachetée ressemblant à un poumon est appelée pulmonaire officinale, et ses décoctions soignent les affections des bronches ; La Varenne, guérisseuse à Saint-Sauveur le sait, puisqu'elle déclare : « Là, c'est une pulmonaire, c'est pour le poumon. » Ce principe analogique est originel, antérieur à la science, et ne peut que séduire Colette, admirative devant l'animal qui d'instinct se dirige vers la plante qui guérit. Mais les périphrases affectives pour nommer les plantes attestent que l'intérêt de Colette n'est pas, loin s'en faut, uniquement botanique ; il est question du « peuple charmant des petites fleurs » ou de « la douce foule végétale », qui est toujours bienveillante ; c'est une connaissance sensible qui prend le pas dans les transcriptions de la nature.

« Je fais mieux que de voir la tulipe reprendre ses sens : j'entends l'iris éclore »[1073]. Selon Julia Krisréva, 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[1074]. Cette

---

[1071] Colette, « Bleu », *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 900.
[1072] Colette, « Médicinales », *Ibid.*, p. 913.
[1073] Colette, « Fleurs », *Aventures quotidiennes*, Pl. III, p. 95.
[1074] *Le Génie féminin, tome III, Colette, op. cit.*, p. 282.

observation n'est pas une image littéraire à prendre au sens figuré, Colette goûte littéralement les fleurs, elle le dit :

> Je froisse exprès, moi, la tige et la feuille purpurine […] de l'ongle je les fends et flaire le sang blanc de l'euphorbe, le jus teinté d'ocre de la chélidoine […].[1075]

Mais il ne faut pas pour autant réduire la relation de Colette avec les plantes à un quelconque sybaritisme, comme l'a récemment prétendu dans son université du goût, un philosophe médiatique et démagogue. On a trop souvent l'image de la bacchante échevelée « mangeant le jardin », selon l'expression de Maurice Goudeket. Or, la quête de Colette s'avère bien plus complexe ; elle nous livre, comme elle le fait d'ailleurs avec le règne animal, une approche par l'appropriation sensorielle. Elle évoque son androgynie à maintes reprises ; et elle semble, dans un même ordre d'idée, adopter une rêverie qui imagine passer d'un règne vivant à un autre ; « toute ma famille végétale m'appelle », dit Claudine. Pour Colette, « sentir vivre le végétal » est à la fois une angoisse et un plaisir ; on connaît sa tactique d'approche, qui ne varie guère et s'applique à tous les règnes vivants : tous les sens tendus et aiguisés, elle tente d'entrer en contact avec un monde inaudible, et réussit à transcrire des paroles végétales :

> Parlez moi au contraire du soupir victorieux de l'iris en travail, de l'arum qui grince en déroulant son cornet, du gros pavot écarlate qui force ses sépales verts un peu poilus avec un « cloc », puis se hâte d'étirer sa soie rouge sous la poussée de la capsule porte-graine, chevelue d'étamines bleues ![1076]

Colette affirme que « le végétal n'est pas un règne muet » et qu'on ne parvient à l'entendre que par une récompense subtile accordée soit à la vigilance ou soit à la paresse, qui vaut autant que l'observation. Elle regarde intensément, elle est à l'affût du moindre signe végétal ; mais plus que la vue ou l'ouïe, ce sont le goût et surtout l'odorat qui parachèvent l'intimité de son approche. Rappelons que dès le premier roman, les grandes filles de l'école de Montigny se repaissent avec délectation des bourgeons de tilleul et de la gomme des acacias. Les feuillages verts et acides sont littéralement « l'eau à la bouche » pour la narratrice, dont « l'âme a soif ». Par un jeu de synesthésie, la fleur se goûte par la goutte de pluie ; cette image recèle la rêverie mélancolisante,

---

[1075] « Fétidité », *Pour un herbier*, Pl. IV, p. 898.
[1076] Colette, « Flore et Pomone », *Gigi*, Pl. IV, p. 529.

qui matérialise le goût en une poudre, et le regret en une larme à la commissure des lèvres :

> Une étoile de pluie s'écrase au coin de ma lèvre et je la bois, tiède, sucrée d'une poussière à goût de jonquille…[1077]

Cependant, c'est avec l'odorat que s'opère un shème de l'intimité partagée. Il est question, de manière récurrente, de l'haleine : « l'haleine du lac », « l'haleine de la forêt », « l'haleine des bois ». Une connaissance intime relie le végétal à une narratrice, qui exacerbe ses sens pour mieux « sentir » ; ce sentiment, proche d'une recherche de volupté, est à la fois anxiogène et source de jouissance. Avec l'odeur de la natte de roseaux, c'est l'essence même de l'étang qui s'offre et se dissout dans un échange de souffle :

> Verte odeur paludéenne, fièvre des étangs admise à nos foyers comme une douce bête à l'haleine sauvage, je vous tiens embrassée encore, entre ma couche et ma joue, et vous respire en même temps que moi.[1078]

Les premiers êtres vivants furent les plantes, sans elles, point de règne animal, et encore moins d'humain ; or, c'est précisément le vivant qui intéresse Colette, fascinée par les résurrections de plantes asséchées. Attentive à la vie des plantes, elle compare leur flétrissement à une syncope et les secours de l'eau à une réanimation. Plusieurs fois dans son œuvre, elle imagine la soif d'une plante qui se désaltère, et suit avec une émotion véritable les étapes de sa réhydratation :

> Que de moments j'ai perdu – mais puis-je les dire perdus ?- auprès des fleurs grandes buveuses d'eau comme l'anémone, la tulipe, la jacinthe, les orchis sauvages ! Pâmées de chaleur et de soif, leurs tiges, plongées dans l'eau, s'irriguent si largement, si avidement, que l'on peut surprendre le geste énergique de la fleur, son retour à la verticale, saccadé d'abord par tressaillements successifs, quand la tête est trop riche et trop lourde.[1079]

Le désir d'intimité et de proximité avec la nature est un motif de littérature pastorale ; « l'haleine » des végétaux est un cliché utilisé par

---

[1077] Colette, *La Vagabonde*, Pl. I, p. 1218.
[1078] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1042.
[1079] Colette, « Fleurs », *Aventures quotidiennes*, Pl. III, p. 95.

les poètes du XVIIe siècle : « Se coucher sur des fleurs, respirer leur haleine », dit La Fontaine dans *Le Songe de Vaux*.

Les plantes sont un remède puissant pour aider Colette à supporter le mal du pays et les souffrances du déracinement ; l'exilée à Paris visite avec enthousiasme les expositions florales, et détaille longuement chaque fleur ; le récit « Fleurs » en témoigne. Mais plus que le souvenir ému, elle favorise une imprégnation primitive avec la flore, qui abolit les frontières entre les règnes du vivant. L'engramme de la racine, abondant dans l'œuvre, témoigne que l'intérêt de Colette pour le végétal va bien au-delà de préoccupations esthétiques ou affectives. Les plantes activent une nostalgie qui dépasse le simple mal du pays ; c'est à une communion végétale qu'aspire celle qui ne se satisfait pas de n'être devenue qu'une femme. Une force « enracinante », récurrente chez cette déracinée, se manifeste au contact du végétal, et l'enchaîne à lui. « Inerte au pied du noyer, je m'écoute redevenir plante », dit Claudine, qui par ailleurs, lorsqu'elle est loin de Montigny se « sent au pied, un fil dont l'autre bout s'enroule et se noue au vieux noyer ». Bachelard explique que pour bien des rêveurs, la racine est un axe de la profondeur, et qu'elle renvoie à un lointain passé, au passé de notre race[1080]. Enracinée dans le passé de sa Puisaye, Colette fixe sur le vieux noyer de son jardin son besoin de rêverie des origines. On a déjà vu que ce besoin de profondeur et l'acte créateur ne faisaient qu'un ; qu'elle aspire à redevenir plante ou qu'elle creuse pour se coucher au fond de son trou, ce sont les mêmes rêveries de descente qui motivent sa poésie.

S'écouter redevenir plante n'est pas une image vaine, chez Colette, qui établit une analogie entre ses propres organes de sensibilité et la sève qui irrigue les plantes :

> […] j'ai senti revivre, humide de sève, la fibre qui m'attache à Montigny.[1081]

Bachelard a montré que pour un grand amant des plantes, les rameaux aériens deviennent racines[1082]. On peut rêver avec les images de Colette, pour qui les tiges sont comme des serpents ; imaginons avec elle des racines aériennes dans les sinuosités de la glycine ou encore dans les ramures du grand noyer, puisque ramure et racine partagent la même étymologie.

[1080] *La Terre et les rêveries de repos, op. cit.,* p. 334.
[1081] Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 501.
[1082] *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.,* p. 326.

Le rôle des fleurs

Le petit peuple des fleurs ne tapisse pas vainement les récits colettiens. Cet arrière plan mutique porte une signification cachée, non explicite, mais qui imprègne doucement les récits. Son rôle n'est pas botanique, et il n'est pas non plus symbolique ; Colette ne pratique pas le langage les fleurs, elle ignore les correspondances faciles, où la rose rouge signifie la passion, l'œillet la fidélité, ou encore qui vantent les liens indestructibles du lierre. Dans l'œuvre de Colette, les fleurs possèdent un rôle d'annonce, puisqu'elles sont celles qui *savent*. L'écrivain de Saint-Sauveur accorde une attention toute particulière aux deux règnes vivants s'exprimant autrement qu'avec des mots, et s'essaie à les décrypter. À l'instar des animaux, mais de manière plus fine encore, les fleurs transmettent une vérité, sont sensibles aux atmosphères, et pressentent les vicissitudes humaines. Comme Toby-Chien perçoit le terrible « monde invisible », et comme Kiki-La-doucette possède « un instinct divinateur », les fleurs, dans les récits colettiens, n'ont pas une fonction uniquement ornementale : leur présence, sur une scène seconde, constitue une sorte de chœur antique, dont le rôle est d'annoncer les malheurs des personnages et de les déplorer.

On a vu que dans *Duo,* (récit qui décrit la lutte que se mènent Michel et Alice et le suicide qui s'ensuit), le bouquet d'orchis pourprés trempant dans une petite auge de verre épais, annonce, dès l'*incipit*, la mort du personnage masculin. Rarement le roman colettien, qui raconte toujours plus ou moins l'échec de l'amour, connait une fin aussi violente ; l'analogie phallique joue pleinement : avec ce bouquet de fleurs coupées, Michel est sauvagement condamné d'avance. Dans ce récit, les végétaux se livrent une lutte sans merci, qui préfigure celle des deux personnages : le pommier sauvage triomphe de l'arbre de Judée et les aucubas jettent une ombre mortelle. C'est l'analogie florale qui annonce le déclin de Michel et sa fin prochaine, il est comparé à une sensitive[1083] repliant ses feuilles meurtries.

Les plantes citées dans « Gribiche » annoncent également la mort du personnage éponyme : les violettes et l'armoise augurent la fin tragique de Gribiche. La narratrice, rendant visite à la danseuse alitée, lui achète un bouquet de violettes ; tout en supputant la guérison, elle formule néanmoins l'idée mortuaire attachée à ces fleurs :

[1083] La sensitive, *mimosa pudica*, réagit à différents stress de l'environnement par un repliement très rapide de ses folioles. Ce mouvement s'accompagne d'une variation de potentiel qui se propage dans toute la plante.

> C'est des Parme. Ça fait peut-être un peu funérailles…Mais du moment que Gribiche va mieux…[1084]

Dans la pénombre de l'entrée, la première impression est celle d'un malaise causé par la forte odeur de plantes médicinales séchées ; l'armoise, plante abortive utilisée par la mère Saure, « la femme-aux-tisanes », n'est pas alors citée de manière directe, mais elle apparaît plus tard, dans le cauchemar de la narratrice :

> Mon songe se développait sous la plante au mauvais renom, l'absinthe-armoise. Feuille à feuille dépliée, symbolique, pelucheuse, l'emménagogue populaire croissait dans mon rêve comme la graine que contraint la volonté du fakir…[1085]

Le sens véritable de la fragrance ne trompe pas la chatte, qui d'instinct devine le drame qui vient de se jouer, puisque, dans le monde de Colette, les animaux et les plantes communiquent de manière invisible pour l'homme :

> Encore une fois, celle-ci flaira mes mains, médita sur l'ourlet de ma robe, puis s'assit sur la table, ouvrit grands ses phares d'or et regarda dans le vide, l'invisible qui n'avait pas de secrets pour elle.[1086]

La fonction prédictive des fleurs est parfois si évidente, qu'elle semble une gaucherie d'écrivain débutant ; une lettre de Montigny évoquant le rosier plonge Claudine dans la nostalgie de son pays ; toutes les plantes l'appellent si fort, que la narratrice tombe malade, tout comme ces mercenaires suisses à qui l'on doit le mot de mal du pays. Les plantes anticipent alors le retour de Claudine, qui bientôt fuira la duplicité de Rézy et de Renaud :

> Toute ma famille végétale m'appelle. Mon ancêtre le vieux noyer vieillit à m'attendre. Sous la clématite, il pleuvra des étoiles bientôt…[1087]

La flore du *locus terribilis* annonce les dangers à venir. Tous les végétaux du jardin se dressent, les plantes bleuissent, les feuilles

---

[1084] Colette, « Gribiche », *Bella-Vista,* Pl. III, p. 1161.
[1085] *Ibid*., p. 1175.
[1086] *Ibid.*, p. 1173.
[1087] *Claudine en ménage*, Pl. I, p. 501.

deviennent coupantes et s'affûtent comme des lames tranchantes lorsque la nuit tombe.

Les plantes ont un statut ambigu : symboles solaires de force et de vitalité, elles peuvent, dans un renversement axiologique exemplaire, préfigurer la ruine et la mort. Le grand noyer tutélaire, arbre fétiche dans l'œuvre colettienne, épouse la fonction d'un *memento mori*. S'il représente pour la narratrice un « nid bachelardien » (ses branches sont des bras, les balancements de ses ramures sont des bercements), il rappelle néanmoins à chaque instant la mort prochaine :

> Et rien qu'à respirer l'odeur funèbre et forte d'une de ses feuilles froissées, mes yeux se ferment. [1088]

Le noyer frappe vivement l'odorat avec la force d'un *memento mori* particulièrement actif. C'est à son contact que la narratrice mesure la vanité humaine et aspire à redevenir plante. Par ailleurs, il offre à son alentour un périmètre dévasté, puisque son « ombre intolérante tuait les fleurs », ou encore « la froideur de son ombre tue le roses ». C'est auprès de ce réprouvé que la narratrice épanche sa peine et sa solitude. Il représente la déploration du jardin ruiné, et le rappel perpétuel d'une inexorable finitude.

Les pensées jaunes et violettes, du nom botanique de *viola cornuta*, sont citées à plusieurs reprises dans l'œuvre ; elles aussi ont une fonction voisine des « vanités », rappelant la barbarie humaine. Elles évoquent la brutalité des soldats et celle du roi Henri VIII : par analogie linguistique, ces pensées déplorent des viols et des violences :

> Vois comme cette pensée ressemble au roi Henri VIII d'Angleterre, avec sa barbe ronde, disait-elle. Au fond, je n'aime pas beaucoup ces figures de reîtres qu'ont les pensées jaunes et violettes.[1089]

Jean-Pierre Richard a relevé que la *viola* pouvait ainsi se marquer d'assassinat, et se lier, par le biais d'un jeu historico-physionomique, à des fantasmes de décapitation ; il rappelle que chez Freud, déjà, Henri VIII se rêvait dans les parages du viol, du violet, de la violette[1090]. C'est

---

[1088] *Ibid.*, p. 511.
[1089] Colette, *Sido*, Pl. III, p. 499.
[1090] *Pages paysages, op. cit.*, p. 171.

donc les crimes passés que rappellent doucement les pensées jaunes et violettes. La pensée noire baptisée Faust, possède « un petit œil d'un jaune intense, au centre de chaque noire fleur » qui regarde les humains. Elle est un signe ostentatoire de deuil ; sa profondeur noire et l'intensité de leur œil gênent Sido, qui se détourne de cette « parure de deuil » trop éclatante.

Parce qu'elles sont présentes depuis le début des temps, les plantes sont une mémoire; or le principe de durée de la flore a fasciné bien des écrivains ; Chantal Thomas a mis en exergue cette notion dans l'œuvre de Chateaubriand ; elle explique que le mémorialiste découvre dans « le presque rien de la fleur » un principe de durée qui le renvoie à sa propre mortalité :

> Nous disparaitrons sans retour : vous renaîtrez, œillet de poètes, qui reposez sur ma table auprès de ce papier, et dont j'ai cueilli la petite fleur attardée parmi les bruyères ; mais nous, nous ne revivrons pas avec la solitaire parfumée qui m'a distrait.[1091]

Les liens qui relient les poètes sont parfois impénétrables : Philippe Sollers établit ce que James Joyce doit à Edgar Quinet ; et cite ce que l'auteur de *Finnegans Wake* transpose littéralement et en français, sans nommer Quinet mais en honorant sa vision florale :

> Aujourd'hui, comme au temps de Pline et de Columelle, la jacinthe se plaît dans les Gaules, la pervenche en Illyrie, la marguerite sur les ruines de Numance, et pendant qu'autour d'elles ces villes ont changé de maîtres et de noms, que plusieurs sont entrées dans le néant, que les civilisations se sont choquées et brisées, leurs paisibles générations ont traversés les âges et sont arrivées jusqu'à nous, fraîches et vivantes comme aux jours des batailles.[1092]

Colette, à sa manière, évoque le principe de durée ; elle parle des indestructibles jacinthes des bois, qui, bien que ravagées par le public parisien, annoncent chaque année le retour du printemps. Le vieux noyer et la glycine « au moins deux fois centenaire » sont sans doute les plantes les plus citées du jardin de Saint-Sauveur ; elles étaient là bien avant l'arrivée de Sido ; elles sont tutélaires. Guy Ducrey explique que la fleur

---

[1091] Cité par Chantal Thomas, « Le peuple innocent des fleurs », *Chateaubriand, Le Tremblement du temps,* Colloque de Cerisy, Presses Universitaires Mirail-Toulouse, 1995, p. 295.
[1092] Cité par Philippe Sollers, *Fleurs, op. cit.,* p. 17.

est porteuse de souvenir, qu'elle ramène « le vaste continent d'une enfance endormie » [1093] : dans le conte « Printemps passé », la narratrice *cueille* son enfance en égrennant feuilles, surgeons et fleurs du printemps.

Les fleurs sont une origine : elles sont garantes des drames passés, et elles sont nées de métamorphoses antiques célèbres : de la nymphe Daphné est apparu le laurier ; Syrinx est métamorphosée en roseau ; du sang d'Adonis sont nées les anémones ; le même Adonis est sorti du tronc d'un arbre à Myrrhe, représentation végétale de Myrrha, fille du roi de Chypre. Les poètes se sont transmis cet héritage floral et pastoral, et Yves Giraud a montré la constitution, dans la poésie de Ronsard, d'un paysage-emblème, hérité de l'Antiquité. Il note que la surcharge et la minutie florales ne sont pas gratuites, et qu'elles sont signes d'un passé sanglant et fabuleux[1094]. Les fleurs ont assisté à l'enlèvement de Perséphone ou d'Europe : roses, crocus, violettes, iris, jacinthes, serpolet et narcisses sont la mémoire de notre histoire. Il estime que la présence de ces fleurs antiques constitue un paysage allégorique, dans certains textes de Ronsard, car elles sont signe d'une transgression. Mais les poètes du Moyen Âge célèbrent déjà les jardins (venus de l'Orient, grâce aux croisades), qui sont une forme de paradis terrestre. Kenneth Clark indique que le sentiment pour la flore touche aussi le plus encyclopédique des philosophes du Moyen Âge, Albert le Grand, lequel décrit dans son *De Vegetatibus* un jardin d'agrément où poussent des fleurs, violettes, ancolies, lys, roses et iris, dont la diversité réjouit le regard[1095].

La diversité, la précision et le nombre des fleurs, dans l'œuvre de Colette, ne peut donc être laissée à un simple désir d'ornementation ou d'arrière plan romanesque. Son lyrisme, sa quête constante d'une origine en toute chose et son penchant pour une nature enchantée motivent une réappropriation d'un héritage pastoral, dont la flore éclairée est l'un des plus beaux motifs. C'est grâce à la richesse de leur passé que les plantes transmettent une émotion ; capables de transfigurer une simple scène, elles font sentir l'instant comme éternel et sacré ; l'espace se charge alors d'une profondeur, tel ce moment passé à piétiner le potager :

[1093] *L'ABCdaire de Colette, op. cit*., p. 55.

[1094] « Le sang sous les fleurs », *Le paysage à la Renaissance*, Actes du colloque international de Cannes, 1985, Études réunies par Yves Giraud, Éditions Universitaires de Fribourg, 1988, p. 262.

[1095] *L'Art du paysage, op. cit*., p. 12.

> L'oseille froissée, la sauge, le vert poireau encensent nos pas.[1096]

La flore fait signe, sa présence indique que le personnage va vivre un moment intense ; la nature éveille un inconsolable sentiment de nostalgie :

> Des bois amaigris que nous longions sortait un parfum de truffe fraîche et de feuilles macérées. Une belle vie commençait pour moi. […] Y a-t-il des gens qui restent froids, au lieu d'avoir dans la gorge le nœud d'un sanglot enfantin […].[1097]

III.3. Pour un herbier de Colette

Quelques plantes sont rassemblées ici. Leur fréquence, l'importance que semble leur accorder les narratrices successives ont motivé la constitution de cet herbier. Régine Detambel a réuni des images construites à partir de la flore, un peu à la façon dont le peintre Arcimboldo composait ses tableaux ; elle s'est surtout attachée au jeu des analogies, dans un ouvrage composé comme un répertoire des images du corps, s'attachant à relever plus de trois cent végétaux différents…

Pour ce mince herbier, on retiendra plutôt l'histoire de trois plantes très présentes dans l'œuvre de Colette, leur histoire, les légendes qu'elles suscitèrent, en bref, leur mythologie.

L'Armoise

Dans *Mes Apprentissages*, Charlotte Kinceler pèse « l'armoise sèche pour une mère aux cents coups », dans sa boutique d'herboristerie, rue Pauquet. Colette ne fait pas de mystère sur l'usage abortif de l'armoise, destiné à réparer une erreur due à « la nature » :

[1096] Colette, « La Noce », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 1011.
[1097] Colette, « Propagande », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 994.

> Quand la nature parle, madame, les plus malins n'ont qu'à se taire ! Chez votre fille, la nature a parlé !...La voila dans l'embarras, c'était fatal ! Maintenant, faut se débrouiller, n'est-ce pas…La nature ne veut pas la mort du pêcheur…[1098]

Dans *Gribiche*, elle est « la plante au mauvais renom, l'absinthe-armoise », et la mère Saure est une femme-aux-tisanes qui a déjà eu des ennuis. Mal dosée, ou plutôt trop dosée, l'infusion abortive cause la mort de la petite danseuse. Colette écrit donc un récit sur l'avortement, en 1937, à une époque où il est un crime puni par la loi. Dans « Médicinales », « l'odeur de la coupable armoise » s'obstine sur les pas des cueilleuses de simples. Il est question encore de « la femme qui connaît les herbes » consultée par les filles en difficulté, dans « Le Sieur Binard ».

Jacques Brosse[1099] explique le lien qui relie l'armoise à l'avortement, en recourant à la mythologie : l'armoise est en effet une plante emménagogue : son nom générique latin *Artemisia* la consacre à la déesse grecque Artemis. Déesse archaïque, sœur jumelle d'Apollon, Artemis est une infatigable chasseresse, qui court les bois d'Arcadie, accompagnée d'une troupe exclusivement féminine. Antique maîtresse des bêtes fauves, elle les chasse mais les protège aussi des hommes, ainsi que toute la nature sauvage qu'elle préserve intacte, ainsi qu'elle entend aussi elle-même le demeurer. En grec, *artemisia* signifie intégrité. Artemis est donc une divinité très chaste. Elle est aussi la protectrice des femmes, en particulier de celles qui ont su rester intactes, les jeunes filles vierges. Les *Artemisia,* les armoises, sont donc des cadeaux de la déesse à ses protégées, les femmes ; en effet, dans son ancienne utilisation médicale, l'armoise (*Artemisia vulgaris*) passe pour faciliter les accouchements, mais surtout pour régulariser le cycle mensuel ; l'absinthe (*Artemisia absinthium*) est considérée comme emménagogue, c'est-à-dire comme capable de provoquer les règles lorsqu'elles se font attendre. En fait, armoise et absinthe étaient utilisées comme abortive. L'*Artemisia vulgaris*, l'armoise vulgaire, est actuellement interdite à la vente en France.

L'armoise et l'absinthe sont des fleurs très communes, surtout la première qui croît dans les lieux incultes, les friches, dans toute la France. Jacques Brosse, toujours, rapporte que *l'Artemisia vulgaris*, était une plante païenne magique ; elle a été incorporée au folklore chrétien

---

[1098] Colette, *Mes Apprentissages*, Pl. III, p. 1004.
[1099] *La Magie des plantes,* Albin Michel, 1990, , pp. 171-175.

sous le nom d'herbe de la Saint-Jean, car non seulement elle commence à fleurir à la fin de juin, mais elle était utilisée lors des feux traditionnels qui célèbrent le solstice d'été. Les jeunes gens qui dansaient autour de ces feux portaient des guirlandes d'armoise, qu'ils jetaient ensuite dans les flammes, pour s'immuniser des maladies ; c'est une façon de respecter un rite très ancien en le christianisant.

La Menthe

Emblématique de la Puisaye, au même titre que la grenouille, la menthe ou la menthe des marais, ou encore menthe grise, *a contrario* des fleurs rouges et à port fastigié du jardin maternel, est une plante rampante, discrètement tapissante et à l'odeur entêtante. Sa couleur verte et son parfum en font une plante de fraîcheur, recherchée par la narratrice. Dans les récits colettiens, elle pousse librement aux abords des étangs, ou dans les prairies humides. La menthe est associée aux personnages de Saint-Sauveur : c'est le demi-frère Achille, occupé à construire un « alambic à distiller la menthe des marais » ; ce sont les cueilleuses de simples, qui parlent peu et sentent bon, et qui propagent « l'odeur de la coupable armoise, de la menthe des marais » ; c'est Mme Saint-Alban, « riche de chèvrefeuille sylvestre, de bruyères rouges, de menthe des marécages ». La menthe est rarement citée seule, mais en association avec des plantes sauvages ou des médicinales ; dans « Nuit blanche », elle est unie à la sauge, à l'oseille et aux pousses de cassis. C'est avec l'ail sauvage qu'elle s'allie pour dénoncer les vagabondages des enfants de Sido :

> Le flair subtil d'une mère inquiète découvrait sur nous l'ail sauvage d'un ravin lointain ou la menthe des marais masqués d'herbe.[1100]

Dans l'Antiquité, Minthé a d'abord été une nymphe. Elle fut aimée par Hadès, mais fut mise en pièces par Perséphone, dans un accès de jalousie. Hadès la transforma alors en une plante qui prit d'elle le nom de menthe, et qui pousse en abondance sur le mont Minthé, aux confins de l'Arcadie. Michèle Bilimoff cite la menthe parmi les plantes qui guérissent par magie et rapporte que « pour la rate, Pline (XX, LIII, 151) indique une recette un peu spéciale : La menthe guérit aussi la rate si on la goûte au jardin, sans l'arracher et si en mordant on déclare qu'on se

[1100] Colette, « Où sont les enfants ? », *La Maison de Claudine*, Pl. II, p. 970.

guérit la rate et cela pendant neuf jours. »[1101] La menthe est classée parmi les plantes qui protègent des démons et des mauvais sorts ; Michèle Bilimoff illustre son ouvrage d'une statuaire représentant Saint Laurent portant une branche de menthe, grâce à laquelle il est censé guérir les brûlures[1102].

Par ailleurs, la menthe, plante mercurienne, exerce une puissante action sur le système nerveux, sur les psychismes perturbés, sur les lieux lourdement chargés et l'intense purification qu'elle offre est connue depuis des temps très reculés. Sa bivalence s'illustre dans les représentations paradoxales de l'oubli et du souvenir, ou encore de la sainteté et du crime. En effet, Gubernatis rapporte que par une contradiction assez curieuse, la menthe, qui dans les Abruzzes est un gage de souvenir, devient, dans la Pouille, un signe d'oubli. Pour ce qui est du souvenir, il s'agirait d'une analogie entre *menta* et *rammentare,* se souvenir. Il ajoute qu'à Mesagne, dans la terre d'Otrante, pour rompre avec une femme, on lui envoie de la menthe. L'ambivalence de cette plante s'exprime aussi dans la survivance de légendes, affleurant la christianisation des plantes sauvages, qu'il fallait « dépaganiser », autrement dit, soustraire à la magie. Mais la menthe, appelée alors « de Notre Dame » ou « Sainte Marie », conserve cependant une aura de mystère :

> Les Français l'appellent menthe de Nostre Dame, les Allemands *Unser Frauen Müntz*, Pietro de Crescenzi, *herba sanctae Mariae*. Dans la *Naturale et generale Historia dell'Indie Occidentali* (Ramusio), on lit : « L'herba buona, che in alcune parti chiamano herba santa, e in moltre altre menta. » Dans les Allégories d'Azz Eddin, traduites par Garcin de Tassy, la menthe semble jouer, au contraire, un assez vilain rôle. Le basilic en parle ainsi au jasmin : « Tu auras peut-être entendu dire qu'il existe un délateur (la menthe) parmi les êtres de mon espèce ; mais je t'en prie ne lui fait pas de reproches ; il ne répand que sa propre odeur ; il ne divulgue qu'un secret qui le regarde ; il ne dévoile que ce qu'il peut découvrir. »[1103]

Et Gubernatis de s'interroger sur ce que peut contenir cette allégorie ; il se demande s'il ne faut pas y lire une allusion à la vieille équivoque latine, qui a réjoui les poètes pornographiques, entre *mentha* et *mentula*, et répétée dans une langue orientale. Il ajoute qu'il faut sans

---

[1101] *Enquête sur les plantes magiques*, Éditions Ouest-France, 2003, p. 89.
[1102] *Ibid.* p. 18.
[1103] Angélo de Gubernatis, *La Mythologie des plantes*, C. Reinwald et Cie, Libraires-Éditeurs, 1878, tome II, p.226.

doute encore songer à cette équivoque pour comprendre l'origine d'une superstition sicilienne : on croit, dans la province de Palerme, que si la femme dans ses mois s'approche de la menthe, la plante périra ; selon Gubernatis, cette croyance s'explique parce qu'au lieu de *menta,* on entendait *mentula*.[1104]

La Violette

Les violettes sont l'obsession de Claudine, exilée à Paris, demandant dans ses lettres si « les violettes, au versant ouest du chemin creux qui mène aux Vrimes, sont en retard ou en avance sur leurs feuilles ». Elles sont aussi pour la narratrice l'embrayeur d'un délire verbal :

> Des violettes, des violettes…[…] Violettes à courtes tiges, violettes blanches et violettes bleues, et violettes d'un blanc-bleu veiné de nacre mauve – violettes de coucou anémiques et larges, qui haussent sur de longues tiges leurs pâles corolles inodores…Violettes de février, fleuries sous la neige, déchiquetées, roussies de gel, laideronnes, pauvresses parfumées…Ô violettes de mon enfance ![1105]

L'odeur de la violette est celle de l'enfance : Sido sent la violette, et c'est de l'essence de violette qu'elle rapporte de Paris. La narratrice de « Nuit blanche » leur prête un pouvoir mnésique : elle compare leur parfum à un philtre qui abolit les années et ramène les printemps d'autre fois. Ce sont d'humbles et discrètes petites fleurs sauvages qui annoncent le printemps. Mais elles peuvent être cultivées dans le jardin de Sido, elles sont alors « doubles rouges » et nouées en bouquet, d'une feuille de jonquille. Les violettes sauvages font partie des « médicinales » de Colette, emplissant sa « maison natale d'un parfum » et soignant les rhumes d'automne.

Régine Detambel attire l'attention sur le fait que pour Colette, la violette ne se mêle pas à la joie lumineuse, qu'elle est plutôt mélancolique : « L'urne cinéraire renferme les cendres, la violette rejoint les cinéraires bleus qui soulèvent, sur le pelage des chattes une vague d'indigo paisible. »[1106]

[1104] *Ibid.*, p. 227.
[1105] Colette, « Le dernier feu », *Les Vrilles de la vigne*, Pl. I, p. 978.
[1106] *Colette, Comme une Flore, Comme un Zoo op. cit.*, p. 143.

La violette a un passé au moins aussi ancien que la menthe :lors de son enlèvement, Perséphone cueillait des violettes, et d'après certaines légendes, lorsque Io fut transformée en génisse, la terre se couvrit de violettes. Elle est connue dans le bassin méditerranéen depuis la plus haute Antiquité. Pierre Barandou[1107] rapporte que l'Ionie est sa résidence divine, et que la légende se mêle alors à l'histoire, puisque c'est le nom de la génisse aimée de Zeus, Io, qui a donné Ion, Viola, Veieln, Veilchen, Violtje, Violina, Violette. Angelo de Gubernatis apporte une autre nuance :

> Io, la fille du roi Midas, perd son amant, Atys. Adgestis prend sur lui la mort d'Atys et se mutile ; de son sang naissent les violettes ; du corps, l'amandier aux amandes amères, symbole de la douleur.[1108]

Les Romains, qui les appelaient « odorantes violettes de mars », en raison de leur saison de floraison, n'hésitaient pas à les tresser en couronnes sur leur tête pour effacer les affres des migraines provoquées par leurs libations. Gubernatis rapporte d'autres légendes :

> Dans un conte populaire de Darmstadt, trois anges qui emportent au ciel une jeune fille pieuse la couronnent de violettes. En grec, la violette s'appelle ion,et on racontait que ce nom avait été donné à la violette, depuis que les nymphes ioniennes, qui demeuraient sur les bords du fleuve Cythérus, avaient offert des violettes à Ion, qui avait gardé une colonie ionienne dans l'Attique. […] Dans la province de Novare, on prétend que, si l'on offre à quelqu'un des violettes dans un jour de fête, il versera beaucoup de larmes.[1109]

Jack Goody[1110], pour sa part, classe aussi les violettes parmi les fleurs mortuaires, et affirme que dans le langage des fleurs, elles signifient la modestie. Il rapporte qu'à Rome, les funérailles consommaient de grandes quantités de fleurs ; la dépouille mortelle en était ornée, des fleurs fraichement coupées, roses, lys et surtout violettes recouvraient ensuite la sépulture. Lors des Rosalies et des fêtes de la *Violatio*, roses et violettes fleurissaient les sépultures. Il rapporte aussi que, selon la tradition occulte et l'œuvre de Sirius de Massilie, intitulée *Le Nouveau Langage des fleurs*, publié en 1891, la violette est la fleur

---

[1107] « Tous les temps de la violette », *Jardins de France*, Revue de la Société Nationale d'Horticulture Française, janvier 1999, p. 89.
[1108] *La Mythologie des plantes, op. cit.,* tome II, p. 9.
[1109] *Ibid.*, tome II, p. 399.
[1110] *La Culture des fleurs*, Seuil, 1994, p. 79.

des cœurs endeuillés. Pour ce qui est de la tradition de modestie attachée à la violette, il rappelle que la Guirlande de Julie, où la violette, toujours modeste, fait partie des clichés emblématiques ; ou encore la table symbolique des fleurs, dans le Larousse du XXe siècle, publié en 1930, dans laquelle la violette signifie la modestie.

Pierre Barandou[1111], dans son enquête sur la violette, explique que le Moyen Âge l'a beaucoup utilisée et que de nombreux ouvrages anciens sont consacrés aux usages de cette plante ; ainsi, au début du XVIe siècle, la Flore de Basilius Besler, botaniste et pharmacien de l'archevêché d'Eichstätt, en Allemagne (brillamment réimprimée en 1987, sous la direction du professeur Aymonin), présente des planches de violettes d'une surprenante précision. Mais cette fleur connut la gloire au XIXe siècle, lorsque Joséphine de Beauharnais offre un bouquet de violettes à Napoléon, lors de leur première rencontre, avant de l'épouser vêtue d'une robe brodée de violettes. C'était assez pour mettre la petite fleur à la mode, puis pour symboliser l'empereur déchu. La fin de ce siècle porta la culture de cette fleur à son point le plus haut, tant par l'apparition de variétés à fleurs simples très parfumées que par la qualité et le savoir-faire des producteurs. C'est l'heure alors des petites marchandes de violettes sur le pavé parisien, c'est le moment où Colette arriva à Paris, et c'est la Belle Époque.

Le paysage de Colette est celui d'une belle France aimable et hédoniste. Cette représentation est héritée des paysagistes traditionnels qui ont marqué tout le XIXe siècle, eux-mêmes influencés par les peintres du XVIIe siècle, qui vouaient un culte à l'Antiquité. Le roi du paysage, Corot, est nourri de Poussin et de Virgile. C'est aussi la nature pastorale, telle que Théophile de Viau, Mairet, ou encore Saint-Amant l'ont chantée ; dans la forêt de Théophile, « les arbres sont bien ornez[1112] » et les cabinets verts abondent. Ce paysage idéal tire son origine du *locus amœnus*, qui sert depuis l'Antiquité de cadre à toute représentation de la nature aimable, et se construit avec les règles de la rhétorique de l'éloge et de l'amplification.

Dans cette France traditionnelle que décrit Colette, le paysage sublime, cher au Romantisme, est absent : pas de hautes montagnes ni de mers déchainées. L'espace y est domestiqué et paysagé, réduit à un vaste jardin vert et fleuri, agrémenté de charmille et d'abris de verdure ; même la forêt se décrit sous le mode du « mignon », avec ses petits lapins au

[1111] « Tous les temps de la violette », *Jardins de France*, *op. cit*., pp. 20-21
[1112] Il faut entendre bien disposés.

derrière blanc et ses champignons rosés. Mais la petitesse est aussi un espace de l'intime, où la narratrice peut creuser une niche de rêverie. Le génie du lieu ne se projette pas sur l'espace infini, mais sur la profondeur ; la narratrice colettienne est à la recherche d'une origine ; peu soucieuse de l'avenir, elle circule et fore.

À partir de stéréotypes et de clichés, comme celui de la mère cousant devant la lampe, ou d'étangs encerclés d'arbres, Colette élabore un paysage profond et mystérieux, porteur d'un fort symbolisme. Comme dans la pastorale, qui est le lieu d'une utopie progressive et concentrique[1113], l'espace colettien est fait de cercles involutifs, qui se resserrent sur un noyau central. Les petits tableaux se concentrent en une image poétique qui constitue à la fois l'enjeu du récit et le substrat de l'écriture. Les scènes cadrées favorisent distanciation et reformulation, établissant ainsi un paysage allégorique.

Écrivain matériel, Colette compose une œuvre toute en images, qui s'impose avec force, parce qu'elle parle non pas à l'intellect, mais à l'imagination du lecteur. Constitués à partir des quatre éléments, les isomorphes reposent sur un imaginaire collectif, et bénéficient alors d'un formidable retentissement. C'est le *pays* qui est au cœur du paganisme établi en système, puisque l'espace est au premier plan des récits qui privilégient une temporalité cyclique et un génie des lieux.

[1113] Gérard Genette, « Le Serpent dans la bergerie », *Figures I, op. cit.,* p. 113.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La pastorale est une forme d'expression et une source d'inspiration qui constituent l'une des bases les plus accomplies de la littérature. Partir du réel et l'idéaliser, ou encore faire du beau avec du vrai sont les points de voûte de la pastorale antique, celle de Théocrite ; deux siècles plus tard, Virgile y associa le sentiment nostalgique de la perte. À la Renaissance, la pastorale est devenue un déguisement conventionnel, adopté par tous les genres littéraires. La nature est alors employée comme contre-représentation de la civilisation corrompue ; elle sert de toile de fond à des intrigues amoureuses figées, appelant à une reformulation. Enfin, à toutes les époques, la pastorale, qui, ne l'oublions pas, se trouve à l'origine du chant et donc de la poésie, est au service d'une littérature qui préfère la sensation à l'idéologie, qui préfère enchanter (dans son sens premier) que persuader. Telle est notre définition de la pastorale, appliquée à l'étude de Colette.

Après une longue traversée du désert, la pastorale est aujourd'hui considérée comme un mode d'énonciation et une forme de distanciation ; c'est la démarche que nous avons aussi adoptée pour étudier l'œuvre de Colette.

Les caractéristiques formelles de l'œuvre de Colette attestent que pastorale et genre romanesque entretiennent une relation conflictuelle ; c'est, sans doute, ce qui explique en partie l'embarras à classer l'écrivain de Saint-Sauveur de façon catégorique. En effet, la forme brève et la composition par juxtaposition de tableaux prédominent largement dans une œuvre composite, qui mêle tous les genres. Durant plus d'un demi siècle, Colette écrit comme parlerait une conteuse, puisque l'oralité caractérise son œuvre, et elle compose comme le ferait un dramaturge, puisqu'elle privilégie dialogues et descriptions, considérés, en narratologie, comme des « pauses » romanesques. Ce parti pris amène le lecteur dans un climat particulier, qui nie le temps des horloges et valorise l'espace. Par ailleurs, le récit à la première personne domine dans une œuvre qui ne revendique nullement l'autobiographie ; ce choix énonciatif n'étant pas anodin, il a nécessité une étude approfondie.

L'énonciation se scinde chronologiquement en deux grands pans : le faux journal intime (de 1900 à 1920) et le roman-mémoires fictif (de 1920 à 1954), tous deux subjectifs et fictifs. L'approche logico-

linguistique, qui nous semble pertinente pour traiter de la question de la première personne, partage l'espace énonciatif entre le « je » d'énoncé de réalité feint (c'est Claudine rapportant les péripéties grivoises de l'école communale) et le « je » d'énoncé de réalité lyrique (c'est Claudine chantant ses chers bois).

L'énoncé lyrique, définitivement exclu du domaine de l'autobiographie, mais cependant considéré comme authentique, enferme le lecteur dans un espace d'ambiguïté : le « je » lyrique, anonyme et fantomatique, donne néanmoins l'illusion de l'autobiographie ; dans l'œuvre de Colette, plus la tonalité lyrique domine, plus le lecteur (et le critique !) accrédite les faits comme autobiographiques. C'est grâce à la fêlure énonciative que se fait entendre la « petite voix », chère à Le Clézio, puisque ce sont dans les écarts que s'échappe une signification particulière : écarts inhérents à l'imitation d'une forme ; ou encore écarts entre les énoncés de réalité feints ou vrais, et aussi écarts créés par la navette incessante entre deux positions, celle exaltée du passé remémoré et celle de l'exaltation retombée du présent d'écriture. Mais la meilleure performance énonciative semble résider dans la *forme brève* ; les contes allégoriques et théâtraux excellent en effet dans l'art du double sens et de la forme allusive : la perception d'un discours second, sous le premier, place le lecteur en attente d'un suspense d'autant plus captivant qu'il se révèle sur le mode d'une intimité partagée.

Faux journal et mémoires fictifs correspondent à des postures différentes et des horizons de lecture bien distincts. Cependant ils ne sont finalement guère différents dans leur agencement : entremêlant passé, présent et futur, savamment organisés thématiquement sous un désordre feint de composition, rassemblant et recousant entre eux des morceaux de bravoure épars, ils semblent bien éloignés de l'esthétique romanesque d'une part, et de l'autobiographie d'autre part. Par ailleurs, le narrateur, dans l'ensemble de l'œuvre, adopte le rôle de témoin de son temps : l'œuvre de Colette transcrit admirablement l'atmosphère particulière à la Belle Époque.

Cette œuvre essentiellement autodiégétique poursuit un jeu de cache-cache avec son public, mêlant exhibition et dissimulation, dans un schéma hérité du masque pastoral. La séduction qu'exercent les récits de Colette 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, dans la meilleure tradition pastorale.

La circularité, caractéristique pastorale qui s'illustre au XVIIe siècle avec les motifs de la ronde ou de la balançoire, est une forme récurrente chez Colette. On l'observe dans la construction de l'espace romanesque,

qui se resserre de façon concentrique dans un procédé gigogne. On la remarque aussi dans la temporalité cyclique basée sur l'éternel retour des saisons, ou encore dans la forme circulaire et anaphorique du conte. Enfin l'œuvre, qui opère des retours en arrière dans une sorte auto-intertextualité et d'auto-référentialité constantes, se referme sur elle-même : tendre vers l'achevé, c'est revenir à son point de départ, dit la narratrice colettienne. Comme dans les pastorales, l'œuvre colettienne contient l'illimité dans le circoncrit ; il s'agit d'une écriture de l'intime qui préfère la profondeur à l'infini.

On parle souvent du panthéisme de Colette. Or, ce mouvement, très influent à l'époque romantique, suppose la présence d'un certain type de divin, qui n'existe pas chez notre écrivain. Redisons-le, la nature chez Colette se suffit à elle-même et sa représentation ne relève d'aucun panthéisme (c'est d'ailleurs une différence importante qui la sépare de la poésie des Bacchantes de 1900). Au terme de cette étude, il semble que c'est plutôt le *paganisme* qui s'impose comme l'un des fondements essentiels pour caractériser l'œuvre colettienne. Ce sont les idées de *pays* et de *païen*, sous-tendus par ce mot dont l'origine première, *pagus,* signifie « borne fichée en terre », qui donnent au récit une autre de ses clés pastorales. Le *pays* est capital pour cet auteur matériel, qui assemble les quatre éléments de sa Puisaye natale pour former ses plus belles métaphores à partir d'images immémoriales. Quant à la notion de *païen*, synonyme de l'époque d'avant la christianisation, elle explique la fameuse « petite mythologie » de Colette dont l'une de ses finalités consiste à nier le désenchantement du monde.

Un des charmes de cette écriture réside dans le fait que le lecteur *reconnaît* quelque chose qu'il a déjà lu ou déjà vu, qui fait partie de la France littéraire et picturale : Colette, c'est « culturel » pourrait-on dire cavalièrement. Ses paysages appartiennent à la représentation traditionnelle, qui, dès le XVIIe siècle, réunit les quatre éléments immuables : eau, terre, ciel et lumière. Elle use de motifs connus, tel ce rossignol, que l'on trouve dans les lais du Moyen Âge et dans les chansons populaires françaises, réactivant ainsi la vieille signification allégorique. Et puisque son « moi » lyrique (anonyme, donc endossable par tous) use de stéréotypes familiers puisés dans notre mémoire collective, chacun peut s'approprier tour à tour le souvenir de la nature enchantée, de l'enfance merveilleuse, ou encore de la Mère universelle. Ses souvenirs sont les nôtres, disait avec enthousiasme Mireille Havet… Bien évidemment, puisqu'ils empruntent au mythe.

Enfin la pastorale semble avoir partie liée avec le processus même de création de l'écrivain, puisque magie et nostalgie apparaissent comme les deux éléments moteurs et créateurs qui motivent le désir. L'importance de la magie dans la pastorale est à l'origine d'un univers merveilleux dans lequel l'illusion est fondamentale ; Colette développe souvent cette idée, que la sorcellerie est indispensable à la littérature, et se défend d'éventuels démentis : « Si je me trompe, laissez-moi errer » annonce la narratrice de *Sido*. Le lien entre littérature et magie est explicite avec « l'idée fixe » de Délia ou de la chienne jalouse : littérature et magie ont en commun un désir obsessionnel.

L'autre ressort créateur se situe dans la recherche d'une origine en tout. C'est au plus profond de son être, dans le silence *d'avant* que Colette puise une écriture : « Forer » dit Quignard, « Creuser », dit Claudine.

Peut-on encore parler de pastorale au XXIe siècle ? Éric Rohmer, le plus littéraire des nos cinéastes, dans une sorte de testament, a rendu un hommage aux scènes bucoliques et idéalisées de la pastorale, en réalisant en 2007, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*. Le grand engouement actuel pour l'écologie donne souvent lieu à des images très édulcorées des campagnes françaises, et il est tentant de décrypter le retour des « bergeries » dans la dénomination « téléfim sentimental et rural » du petit écran. Si la pastorale apparaît dans les sociétés évoluées et les époques troublées, on peut alors peut-être espérer que l'idéalisation apporte un renouveau à la littérature de ce nouveau millénaire. Par ailleurs, l'intérêt que suscitent les récits de Colette atteste l'existence d'un certain attrait pour une littérature de transposition et d'enchantement, qui appartiennent pleinement à la pastorale.

Mesurer l'œuvre de Colette à la pastorale a constitué une manière détournée pour nous affronter à une œuvre complexe et retorse, et il apparaît que cette approche suscite encore beaucoup de questions. Un certains nombre de problématiques soulevées mériteraient que l'on s'y attarde, car elles brisent des préjugés qui semblent avoir la vie dure. La lecture du « je » colettien, comme une expression du lyrisme, nécessiterait une étude complète pour mettre en lumière la richesse d'expression de l'œuvre : les deux positions, celle de la « rêveuse éveillée » et celle du « passé du lyrisme », concomitantes aux deux postures énonciatives, éclairent les deux étapes fondamentales de la création colettienne. Par ailleurs, tordre définitivement le cou à la lecture autobiographique, qui dans le cas de notre auteur ne souligne pas assez la primauté de la création artistique, et donc adopter une démarche plus

allégorique paraît convenir davantage à la spécificité de l'œuvre de Colette.

Le rôle de « témoin de son époque », adopté durant un demi-siècle par les narratrices colettiennes successives, soulève la question de la dynamique du va-et-vient d'empathie et de retrait de l'écrivain ; il révèle la distance, à la fois analytique et proleptique, de l'artiste. On a souvent dit (et même déploré parfois) que Colette était étrangère à l'Histoire ; il serait temps de dégager ce que son œuvre livre de la première moitié du XXe siècle : les écoles de Province au temps de la Troisième République, le Tout-Paris de la Belle Époque, la Grande Guerre, les années folles… On est en réalité surpris par l'exactitude et du réalisme des faits de société, et dans une autre mesure, on est émus par la tonalité nostalgique de ce passé si proche mais pourtant révolu ; c'est l'une des expressions du grand art de Colette : d'une part capter ce que l'instant possède d'unique et de transitoire, et d'autre part transcrire ce qu'une atmosphère possède d'originalité et d'universalité. Cette analyse, du *Beau* à la manière de Baudelaire est très souhaitable, elle mettrait en lumière ce que l'on sait déjà, que Colette compte parmi les plus grands artistes du XXe siècle.

Enfin, si le lecteur demeure enchanté dans le monde Colette, est-ce grâce à son écriture, moderne et néanmoins ancrée dans un système analogique et allégorique ? Ou n'est-ce pas plutôt parce que les deux pans de l'œuvre, construits en miroir, s'accordent à rétablir un « passé lyrique retrouvé » ? Alors, ce diptyque en se refermant sur lui même laisse échapper la rumeur d'un inatteignable jadis.

INDEX

INDEX DES PERSONNES

A

Adam, Antoine : 189, 238
Alain-Fournier, Henri Alban Fournier, dit : 84
Aragon, Louis Andrieu, dit Louis : 9, 153
Aristophane : 185
Arnaud, Philippe : 168, 247, 304
Aron, Paul : 7, 21
Artémidore : 229
Aubrit, Jean-Pierre : 149, 157, 158
Audoux, Marguerite : 84
Aymé, Marcel : 158

B

Bachelard, Gaston : 11, 231, 264, 265, 268, 269, 270, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 293, 303, 315
Bailly, Rosa : 231
Balzac, Honoré de : 10, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 42, 126, 304
Banville, Théodore Faullain de : 73
Barandou, Pierre : 326, 327
Barbey d'Aurevilly, Jules : 149
Barjot, Dominique : 19
Barrès, Maurice : 35, 222
Barthou, Louis : 115, 222
Baudelaire, Charles : 11, 43, 62, 74, 76, 98, 245, 334
Beauharnais, Joséphine de : 327
Beaumont, Germaine : 82, 83, 311
Beaunier, André : 92
Bellay Joachim du : 257
Bellosta, Marie-Christine : 122, 124, 125, 143, 149, 156
Benveniste, Emile : 133
Berthu-Courtivron, Marie-Christine : 107, 129
Bertrand-Sabiani, Julie : 19, 84, 85
Bilimoff, Michèle : 323
Billy, André : 46, 47, 49, 126, 155
Bizet, René : 75
Bolduc, Benoît : 243
Bonal, Gérard : 77, 119, 126, 158, 191
Bonnefoy, Yves : 47, 48, 68
Borgeaud, Philippe : 39
Bouchaud, Émilie-Marie : 265
Bouloumié, Arlette : 252
Boylesve, René : 21, 42
Brosse, Jacques : 322
Brunel Patrick : 98
Brunel, Pierre : 7, 8, 37, 229, 231
Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de : 82
Burgos, Jean : 73, 92
Butor, Michel : 154, 169

C

Caillois, Claude : 206
Caradec François : 84
Carco, Francis : 75
Carrache, Annibal : 233
Castillo Michel del : 5, 59, 151, 230, 244
Cauquelin, Anne : 61, 234
Chaigne, Louis : 195
Chaline, Jean-Pierre : 19
Chateaubriand, Alphonse de : 42, 217, 227, 231, 319
Chaumeix, André : 74, 75
Chauveau, Jean-Pierre : 47, 294

Chrétien de Troyes : 241
Cicéron : 139
Claudel, Paul : 189
Cocteau, Jean : 196
Collado, Mélanie E. : 15, 65
Collot, Michel : 237, 239
Corneille ,Pierre : 75, 211
Corot, Camille : 237, 238, 242, 252, 327
Couleau-Maixant, Christèle : 126
Courtès, Noémie : 217
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de : 116
Crosland, Margaret : 298
Curnonsky, Maurice Edmond Saillant, dit : 91
Curtius, Ernst Robert : 7, 61, 66, 239, 240, 241, 242, 257

D

Dauphin, Noëlle : 34
De Viau, Théophile : 10, 66, 68, 69, 101, 106, 107, 233, 243, 244, 327
Debray, Quentin : 238
Degas, Edgar : 79
Delacroix, Eugène : 238
Delarue, Lucie : 15, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 61, 64, 65, 69, 70
Delcroix, Maurice : 123, 127, 183, 216
Delluc, Louis : 75
Delormel, Henry : 75, 76, 79, 88, 96
Deltel, Danièle : 77, 79, 86, 96, 97, 101, 115, 134, 135, 137, 145, 158
Denisse, Jean-François : 311
Derème, Tristan : 73
Deschamps, Georges : 197
Detambel, Régine : 63, 90, 194, 207, 266, 271, 284, 304, 321, 325
Dewulf, Sabine : 299
Didier, Béatrice : 58, 60, 120, 256
Dreyfus, Alfred : 83
Duchemin Jacqueline : 225
Ducrey, Guy : 4, 40, 247, 302, 319
Dugast, Francine : 125, 126, 129, 157, 181
Dupont, André : 126
Dupont, Jacques : 56, 78, 79, 80, 92, 99, 100, 118, 155, 199, 222, 223
Dupuy, Jean-Pierre : 206
Durand, Gilbert : 11, 264, 266, 276, 280, 281, 299

E

Eco, Umberto : 241
Empédocle : 268
Encrevé, André : 19
Eschyle : 185
Estienne, Roger : 237
Étiemble, René : 21, 97

F

Fantin Epstein, Bernadette : 41
Farasse, Gérard : 59, 61, 254
Fernandez, Ramon : 5, 77, 89, 93, 99, 102, 153, 195, 200
Ferrand, Brigitte : 200, 203, 221
Ferrier-Caverivière, Nicole : 35, 52, 99, 115, 151, 189, 199, 222, 223
Flahaut, Adélaïde de : 230
Florian, Jean-Pierre Claris de : 8, 15, 20, 29, 31, 35, 44, 229
Fontenelle, Bernard Le Bouyer de : 7, 67
Forestier, Louis : 149
Fragonard, Marie-Madeleine : 33, 38
France, Marie de : 5, 217
Fraya, Valentine Dencausse, dite Madame : 222, 223

G

Gandon, Yves : 95
Gautier, Théophile : 243, 246
Genest, l'abbé : 28
Genette, Gérard : 6, 108, 112, 113, 123, 133, 137, 144, 145, 147, 157, 160, 162, 164, 165, 167, 176, 243, 297, 304, 328
Géricault, Paul : 225
Gide, André : 50, 84, 97, 113, 121, 248, 262
Gingras, Francis : 207
Giono, Jean : 35, 97, 184, 185
Girard, Alain : 120
Giraud, Yves : 320
Giroud, Françoise : 156
Glowiński, Michel : 144
Goethe, Johann Wolfgang von : 246

Gomez-Thomé, Françoise : 77, 124, 305
Goody, Jacques : 326
Gosselin, Monique : 126
Goudeau, Émile : 73
Goudeket, Maurice : 95, 158, 313
Goujon, Paul : 76
Gourmont, Jean de : 52, 53, 62, 64, 68, 69, 70
Gracq, Julien : 4, 149
Gubernatis, Angelo de : 324, 326
Guichard, Léon : 82, 86, 99
Guimard, Hector : 40

H

Hamburger, Käte : 11, 108, 147, 151, 153, 169, 170, 173, 181, 185, 187
Havet, Mireille : 127, 332
Hérédia, José-Maria de : 51
Hériot, Auguste : 116
Hollander, Paul d' : 83, 114, 115, 116, 236
Homère : 185
Houssa, Nicole : 17, 53, 94, 95, 154
Houville, Gérard d', (Marie de Régnier dite) : 47, 51, 52, 57, 58, 59, 63, 64
Huard, Charles : 246, 247
Hugo, Victor : 6, 7, 33, 68, 102, 170, 184
Huysmans, Joris-Karl : 42, 43

J

Jaloux, Edmond : 19, 75, 87
James-Raoul, Danièle : 241
Jammes, Francis : 37, 42, 49, 193, 197, 222, 231
Jaurès, Jean : 222
Jeay, Madeleine : 257
Jouvenel, Bertrand de : 117
Jouvenel, Henri de : 117
Joyce, James : 154, 319

K

Kenneth, Clark : 237, 310, 320
Ketchum, Anne : 52, 289
Kinceler, Charlotte : 215, 321
Klein, Mélanie : 223, 226, 227
Kristeva, Julia : 17, 39, 40, 77, 81, 89, 91, 94, 95, 116, 152, 154, 158, 191, 193, 200, 201, 205, 219, 221, 236, 247, 258, 306

L

La Fontaine, Jean de : 5, 34, 106, 200, 233, 294, 315
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de : 120
Ladenson, Elizabeth : 117
Lalou, René : 53
Lamartine, Alphonse de : 172
Larnac, Jean : 47, 54, 155
Lavocat, Françoise : 7, 8, 21, 28, 108, 229
Lazare, Bernard : 151
Le Clézio, Jean-Marie Gustave : 6, 89, 99, 106, 132, 331
LE Grand, Albert : 320
Le Lorrain, Claude Gellée, dit : 233
LE Min-Sook : 249
Lecouteux Claude : 231
Lecouteux, Claude : 231
Lefèvre, Frédéric : 191
Legrand, Marie- Dominique : 257
Lejeune, Philippe : 230
Lemé, Édouard : 196, 216
Lémery, Henry : 146
Lerberge, Charles van : 38
Leroy, Géraldi : 19, 84, 85
Lorrain, Jean : 34
Lucrèce : 66

M

Mabille, Pierre : 206
Macé, Stéphane : 7, 8, 9, 10, 29, 69, 107, 252, 255
Machen, Arthur : 38
Macherey, Pierre : 22, 27
Maeterlinck, Maurice : 37
Maget, Frédéric : 77, 85, 88, 94, 119, 126, 152, 153, 154, 158, 191
Maginot, André : 146
Mairet, Jean : 6, 40, 68, 106, 107, 264, 327
Malinowski, Wieslaw Mateusz : 42, 43
Mallarmé, Stéphane : 37, 51, 93
Manet, Édouard : 236
Mansfield,Katherine : 73
Marchal, Bertrand : 20

Marina-Mediavilla, Anne-Marie : 184, 185
Marsan,Jules de : 68, 106
Martinet,Jeanne : 237
Martinez, Frédéric :21, 39, 40, 42, 254
Masson, Paul : 91, 128, 230
Maulnier, Thierry : 4, 5, 52, 53, 137, 236
Maupassant, Guy de : 149
Mauriac, François : 294
Maurras, Charles : 15, 46, 53, 121
Mauzi, Robert : 43, 47, 67, 204
Mercier, Michel : 84, 155, 156, 175, 193, 194, 195, 200, 201, 203, 216, 225, 298
Michelet, Jules : 203
Michineau, Stéphanie : 117, 122, 132, 154, 157, 158, 181
Milner, Christiane : 221, 223
Mirbeau, Octave : 40, 42, 43, 84
Montaigne, Michel de : 242
Montandon, Alain : 107, 229
Morand, Paul : 50
Moréas, Jean : 20
Moreno, Marguerite : 79, 129, 262
Morny, Mathilde de, marquise de, dite Missy : 63, 64, 65, 91, 126
Murat, Michel : 257, 311
Murry, Middleton : 73
Musil, Robert : 154

N

Nangis, Geneviève de : 311
Nardin, Pierre : 75, 98
Nerval , Gérard de : 107, 211
Noailles, Anna, princesse Brancovan, comtesse Mathieu de : 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 68, 69, 71, 88, 222
Nodier, Charles : 121
Nodier, Guy : 68
Novalis, Friedrich Leopold, Freiherr von Hardenberg dit : 268

O

Onimus, Jean : 83
Otero, Caroline : 146
Ovide : 237, 259
Ozouf, Mona : 254

P

Paracelse, Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim dit : 268
Parinaud, André : 83, 230, 236, 311
Patenier , Joachim : 237
Paulhan, François : 61
Pavel, Thomas : 108
Pellerin, Jean : 73, 74, 75, 81, 92
Perche, Louis : 51, 53, 54
Perec, Georges : 256
Picard, Hélène : 155
Pichois, Claude : 9, 38, 66, 73, 75, 87, 92, 98, 101, 102, 113, 117, 119, 124, 127, 151, 152, 155, 159, 168
Planté, Christine : 46
Platon : 204, 294
Poe, Edgar : 268
Polaire, Émilie Marie Bouchaud dite : 146, 265
Pommier, Christine : 35
Poskin, Anne : 119, 130
Poulet, Georges : 248
Poussin, Nicolas : 233, 236, 237, 327
Pozzi, Catherine : 221
Prévert, Jacques : 73
Proust, Marcel : 108, 113, 148, 154, 162, 165, 181, 200, 201, 222

Q

Quignard, Pascal : 6, 106, 225, 226, 227, 230, 277, 302, 333
Quinet, Edgar : 319

R

Raaphorst-Rousseau Madeleine : 159, 168
Rabaté, Dominique : 11, 151, 154, 170, 171, 175, 176, 179, 188, 201
Rabelais, François : 256
Racan, Honorat de Bueil de : 40
Rachilde, Marguerite Eymery, dite : 98, 99, 118
Racine, Jean : 231
Raimond, Michel : 19, 62, 75, 76, 86, 87, 96, 98, 120, 151, 154, 222, 245
Ramuz, Charles-Ferdinand : 20, 22, 25, 31, 32, 35
Rancy, Georges : 76

Raoul, Valérie : 120, 121, 248
Raoul-Duval, Georgie : 116
Rat, Maurice : 76
Raymond, Marcel : 11, 62, 73, 74, 76
Régnier, Henri de : 21, 38, 41, 42, 50, 51, 125
Renard, Jules : 74, 75, 82, 83, 86, 92, 96, 98, 99
Resch, Yannick : 112, 155, 246, 247, 297
Richard, Jean-Pierre : 59, 206, 222, 226, 256, 263, 271, 275, 281, 282, 286, 299, 318
Roger, Alain : 234, 237, 240, 242
Rohmer, Éric : 107, 333
Ronsard, Pierre de : 320
Roubaux Jacques : 256
Rousseau,Jean-Jacques : 33, 120, 159, 168, 245
Roussel Ker Xavier : 38
Rousset Jean : 106, 115, 118, 169, 247
Rozen, Anne : 76

S

Saba, Guido : 66
Said, Suzanne : 239
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard de : 68, 101, 244, 327
Sainte Beuve, Charles-Augustin : 30
Saint-Jacques, Denis : 7, 21, 269, 270
Salis, Rodolphe : 73
Salomon, Pierre : 30
Sanchez, Nelly : 46, 47, 51, 52, 57, 59, 60, 63, 64, 67
Sand, George : 15, 20, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 47, 108, 117, 184, 185, 294, 345
Sarde, Michèle : 151
Sauvage, Cécile : 47, 301
Schaffer, Ary : 246
Schlumberger, Jean : 119
Schoeller, Guy : 76, 92
Schopenhauer, Arthur : 43
Schwob, Marcel : 41, 91, 230, 262
Seassau, Claude : 26
Sébillot, Paul : 216
Séché, Alphonse : 222
Segrais, Jean Regnault de : 60
Sermet, Joëlle de : 181
Shakespeare,William : 242
Sigogne, Jean-Mandé : 101
Simenon, Georges : 158
Sollers, Philippe : 310, 319
Sophocle : 185
Sorel, Cécile : 222
Staël, Germaine de : 117
Starobinski, Jean : 207, 209, 210, 211, 212, 213, 245
Sue, Eugène : 30

T

Tegyey, Gabriella : 131, 263
Théocrite : 5, 8, 9, 16, 28, 29, 61, 69, 96, 102, 185, 229, 231, 252, 304, 330
Thomas, Chantal : 108, 248, 319
Tinan, Jean de : 40, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 91, 93, 96, 102, 146
Tinayre, Marcelle : 15, 47, 65
Toesca, Maurice : 30
Toulet, Paul-Jean : 38, 41, 70, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 102
Toulouse-Lautrec, Henri de : 79
Touret, Michèle : 81
Tournier, Michel : 251, 252
Tranchesse, Pierre : 73, 87, 88, 101
Tristan, François L'Hermite dit : 68, 73, 92
Trivasini-Moreau, Isabelle : 233

U

Urfé, Honoré d' : 107, 229

V

Vadé, Yves : 109, 154, 170, 171, 172, 174, 188, 211, 218, 227
Valéry, Paul : 213
Van Eslande, Jean Pierre : 40, 42
Van Eyck, Jan : 241
Veber, Pierre : 83
Veinstein, Alain : 226
Verlaine, Paul : 36, 60
Verne, Jules : 256
Vernois, Paul : 20, 22, 25, 31, 32, 34
Viala, Alain : 7, 21

Viau, Théophile de : 66, 68, 69, 243, 244, 327
Virgile : 6, 7, 9, 67, 106, 107, 185, 231, 237, 252, 264, 327, 330
Vivien, Renée : 46, 49, 56, 57, 64, 65, 70, 138
Vuillard, Edouard : 40

W

Wagner, Richard : 41, 43, 166
Walter, Philippe : 217
Walzer, Pierre Olivier : 73, 74, 78, 79, 80, 82, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 98, 101
Watteau, Antoine : 236, 254
Weber, Max : 109
Willy, Henri Gauthier-Villars, dit : 9, 11, 16, 38, 41, 49, 51, 57, 66, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 91, 102, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 141, 146, 155, 159, 166, 192, 195, 199, 200, 223, 236, 242, 262, 265, 289, 290, 306

Y

Yourcenar, Marguerite : 5, 216, 237

Z

Zola, Émile : 10, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 42, 43, 102, 304

INDEX DES NOTIONS

A

Allégorie
- personnage : 181
- picturale : 192

Allégorie : 8, 192, 193, 200, 324

Allégorique
- paysage : 320, 328
- système : 230

Analogie
- animalière : 194
- florale : 316
- rapport d'analogie : 278

Animal
- dialogue animalier : 109
- discours extra-animal : 192
- fable animalière : 222

Autobiographie
- comme démarche : 181
- comme interprétation : 172
- comme masque : 86, 115, 134, 135, 137, 145

Autobiographique
- récit : 146

B

Belle Époque
- feuilleton : 84
- frivolité : 98
- littérature : 15, 70
- mythe : 84
- Paris de la : 14, 34, 39, 49, 93, 334
- rosserie : 96, 99

C

Captatio benevolentiae : 112, 139

Circularité
- forme circulaire : 332
- structure circulaire : 157

Circularité : 106, 249, 251, 303, 331

Code
- diariste : 145, 259
- épistolaire : 145
- langagier : 48, 68, 70
- narratif : 85, 134

Conte
- allégorique : 66, 228
- lyrique : 157

Culture
- complexe : 292
- héritage : 296

D

Désir
- archaïsme : 205
- magique : 110, 212, 213, 218, 227, 346
- manque initial : 206
- objet du : 220
- scripteur du : 109
- sol pulsionnel : 192

Discours
- de réalité : 143
- didactique : 149, 157
- direct : 80, 134, 145, 147, 165, 188
- épidictique : 6, 233, 252, 257
- lyrique : 109
- oral : 133, 134, 135
- pragmatique : 109
- second : 139, 331

E

Écriture
- écriture de l'enchantement : 211, 224, 228, 231
- écriture du moi : 149

Effet de liste : 101, 180, 234, 254, 255, 256, 257, 258

Effet de liste réaliste : 180

Enchantement
- écriture : 211, 224, 228, 231

Énoncé
- fictionnel : 169
- lyrique : 152, 173, 180, 181, 183, 184, 187, 229, 331
- performatif : 229

réalité (de) : 108, 169, 173, 175, 186, 187, 331

I

Imitation
- forme (d'une) : 159, 331
- genre (d'un) : 112, 113, 144

Impressionnisme : 79, 80, 84, 86, 237

Impressionniste
- peinture : 20, 75, 79
- technique : 24, 61, 79

Intime
- écriture : 332
- espace : 60, 249, 328
- forme : 149
- paysage : 249, 296
- tonalité : 140

J

Jalousie : 128, 197, 199, 218, 227, 228, 323

Journal
- intime : 11, 107, 112, 113, 114, 115, 120, 137, 144, 145, 229, 230, 259, 330, 346

L

Littérature
- commerciale : 11, 73, 75, 83, 102
- enchantement (d') : 11, 107, 331
- féminine : 17, 46, 51, 54, 59, 60, 63, 67, 102, 121, 132, 154
- populaire : 16, 32

Lyrique
- dédoublement : 152, 201
- délire : 173, 203
- espace-temps : 177
- poésie : 170, 171, 174, 183, 204
- tonalité : 172, 189, 331

Lyrisme
- enthousiasme : 175, 179, 203
- féminin : 46, 59, 62
- mémoriel : 181, 189
- passé (du) : 152, 179, 181, 186, 189, 333, 346
- romantique : 104, 132, 171

M

Magie
- désir magique : 110, 212, 213, 218, 227, 346
- merveilleux : 207, 217
- rituels: 218, 219

Masque
- pastoral : 11, 107, 331

Matériel
- écrivain : 289, 292
- images: 269
- imagination : 284

Merveilleux
- conte : 191, 205, 206
- domaine : 186
- magique : 207, 217
- récit : 206

Métaphore
- filée : 280, 283, 287, 289, 292
- image littéraire : 280, 313
- isomorphe : 264, 272, 280, 281, 285, 289, 290, 291, 293
- matérielle : 269
- réseau d'images signifiantes : 296
- végétale : 149

Moi
- ancien moi-même : 57, 108, 178
- originel : 108, 179, 184
- profond : 200

Mythe
- attributs : 184
- figure mythique : 184
- petite mythologie : 207, 216, 230, 231, 332

N

Narration intercalée : 144, 145

Nature
- aimable : 239, 242, 327
- cabinets verts : 238, 243, 327
- culte niais : 36, 42
- décadente : 43
- *locus amoenus* : 6, 27, 234, 239, 240, 252, 253, 254, 257, 260, 262, 304, 327
- mythologique : 36
- panique : 14, 23, 36
- pastorale : 6, 11, 17, 31, 48, 68, 225, 233, 294, 327
- refuge : 238
- réservoir d'images : 296
- sensible : 29, 49, 53, 54, 56, 68, 70
- théâtralisation de la nature : 36

P

Paganisme
- mystère : 224
- rites : 109, 224, 231

Pastoral
- bergers : 184
- masque : 11, 107, 331

Pastorale
- à l'âge baroque : 106
- affadie : 44, 103, 243
- antique : 6, 16, 102, 104, 238, 330
- baroque : 42
- décor : 20, 67, 241, 242
- dramatique : 243

écriture : 10
héritage : 16, 57, 70, 234, 320
mensonge : 103
poésie : 6, 7, 8, 9, 10, 15, 47, 67, 68, 69, 107, 229
repos : 67, 203
roman : 8, 107, 229
Paysage
allégorique : 320, 328
idéal : 11, 23, 240, 241, 252, 257, 327
locus amœnus : 9, 24, 47, 61, 67, 234, 252, 255
locus terribilis : 240, 253, 258, 259, 262, 263, 317
stéréotypes : 296
Poésie
en prose : 58, 66, 104, 108, 142, 146, 171
lyrique : 170, 171, 174, 183, 204
romantique : 171, 172
Positivisme : 19, 20, 29, 36, 43, 103
Présent
écriture (d') : 142, 331
énonciation (d') : 122, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 179, 290
gnomique : 141, 142
historique : 80, 141, 145
passé (du) : 166, 188

R

Réalisme
doré : 96
halluciné : 17
magique : 17
poétique : 96, 102
social : 15, 31, 44, 345
symbolique : 26, 96
Réception : 19, 46, 71, 117, 125, 136, 141, 195, 196, 229, 230
Récit
autobiographique : 146
court : 20, 138, 157, 159, 180, 193, 270
enjeu (comme) : 296, 302, 304, 328, 347
fictionnel : 306
paysage : 261, 297
poétique : 154, 184
réaliste : 77, 101, 214
rétrospectif : 188
Réhabilitation : 194, 198, 201, 222
Remémoration
réminiscence : 54, 146, 147, 179, 181
ressenti : 179
sensorielle : 171
Remémoration : 55, 57, 69, 129, 171, 173
Rêveuse éveillée : 170, 172, 181, 186, 202, 333, 346
Roman
académique : 153
apprentissage (d') : 154
aventure (d') : 154
canonique : 11
champêtre : 20, 30, 184
court : 32, 157
diariste : 125, 141, 273
fantaisiste : 75
feuilleton : 167
fleuve : 86, 154
hétérodiégétique : 108, 114
homodiégétique : 159, 169
impersonnel : 113
mémoriel : 64, 121, 140, 189, 230, 346
pastoral : 8, 107, 229
paysan : 15, 184
politique : 22
populaire : 80
psychologique : 154
régionaliste : 31
rustique : 20, 25, 30, 31, 34, 184, 345
sentimental : 119
socialiste : 119
Romancière inclassable : 151
Romantisme
féminin : 15
lyrisme : 104, 132, 171

S

Symboliste
nature : 103
poésie : 36, 37, 42, 75, 103, 345
roman : 42, 345

T

Théâtre
boulevard (de) : 168
forme théâtrale : 201
pièce : 159, 168
théâtralisation de la nature : 36

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Colette

1. Corpus de cette thèse

Œuvres, en 4 volumes : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 1986, 1991 et 2001, sous la direction de Claude Pichois qui a préfacé chaque tome.

2. Éditions collectives

Œuvres complètes, en 15 volumes : Flammarion, édition dite « du Fleuron », 1948-1950, due à Maurice Goudeket avec la participation de Colette.

Œuvres complètes, en 16 volumes : Flammarion, édition dite « du Centenaire », 1973-1976; augmentée, par rapport à l'édition du Fleuron, de recueils posthumes rassemblés par Maurice Goudeket : *Paysages et Portraits, Contes des mille et un matins* (t. XIII), *Derniers Écrits* (t. XIV), et de cinq volumes de correspondance établis par Claude Pichois : *Lettres à Marguerite Moreno* (t. XIV), *Lettres de la Vagabonde, Lettres à Hélène Picard* (t. XV), *Lettres au Petit Corsaire* et *Lettres à ses pairs* (t. XVI). Une version reliée de cette édition a été publiée en même temps par le Club de l'honnête homme.

Romans. Récits. Souvenirs, en 3 volumes, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, édition établie par Françoise Burgaud.

3. Correspondances

Une amitié inattendue, Correspondance de Colette et de Francis Jammes, introduction et notes de Robert Mallet, éd. Émile Paul frères, 1945.

Lettres à Hélène Picard, éd. Flammarion, 1958.

Lettres à Marguerite Moreno, texte établi et annoté par Claude Pichois, éd. Flammarion, 1959.

Lettres de la Vagabonde, texte établi et annoté par Claude Pichois et L. Forbis, éd. Flammarion, 1961.

Lettres au Petit Corsaire, éd. Flammarion, 1963.

Lettres à ses pairs, éd. Flammarion, 1973.

Sido, Lettres à sa fille, éd. des Femmes, 1984.

Lettres à Moune et au Toutounet, éd. des Femmes, 1985.

Lettres aux Petites Fermières, Le Castor astral, 1992.

Lettres à Annie de Pène et à Germaine Beaumont, Présentées par Francine Dugast, éd. Flammarion, 1995.

Colette, Lettres à sa fille (1916-1953), Réunies, présentées et annotées par Anne de Jouvenel, éd. Gallimard, « Collection folio », 2003.

II. Ouvrages critiques sur l'œuvre de Colette :

1.Études d'ensemble et biographiques

Alberty Olympia*, Colette, La Naissance de la liberté*, éd Christian Pirot, 2004.

André, Marie-Odile, *Les Mécanismes de classification d'un écrivain* : le cas de Colette, Université de Metz, Recherches Textuelles, 2000 (publication de la thèse soutenue en 1997, *Comment devient-on un classique ? Le cas de Colette).*

Beaumont Germaine et André Parinaud, *Colette par elle-même*, Seuil, 1964.

Berthu-Courtivron, Marie-Françoise, *Espace, demeure, écriture. La Maison natale dans l'œuvre de Colette,* éd. Nizet, 1992.

Bonal, Gérard et Maget, Frédéric, *Colette journaliste*, Éditions du Seuil, 2010.

Caradec, François, *Feu Willy, avec ou sans Colette*, 1984, Pauvert.

Castillo, Michel, (del) *Colette, une certaine France*, Stock, 1999.

Chalon, Jean, *Colette, l'éternelle apprentie*, Flammarion, 1998.

Crosland, Margaret, *Colette ou la difficulté d'aimer*, 1973, Albin Michel.

Delcroix, Michel, (présenté par), *Sido,* (fac-similé intégral, transcription, notes), 1994, CNRS Éditions et Zulma.

Detambel, Régine, *Colette, Comme une Flore, Comme un Zoo*, Stock, 1997.

Dewulf Sabine, *les Jardins de Colette, Parcours symbolique et ludique vers notre eden intérieur,* éditions Le Souffle d'Or, 2004.

Ducrey, Guy, *L'ABCdaire de Colette*, éd. Flammarion, 2000.

Dugast-Porte, Francine, *Colette, les Pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Ferrier-Caverivière, Nicole, *Colette, l'authentique*, PUF, 1997.

Forestier, Louis, *Chemins vers* La Maison de Claudine *et* Sido, éd. Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968.

Gandon, Yves, *Le Démon du style*, Plon, 1938.

Houssa, Nicole, *Le Souci de l'expression chez Colette*, Palais des Académies, 1954.

Ketchum, Anne, *Colette ou la naissance du jour, étude d'un malentendu*, Minard, 1968.

Kristeva, Julia, *Le Génie féminin, tome III, Colette*, Fayard, 2002.

Larnac, Jean, *Colette, sa vie, son œuvre*, 1927, Kra.

Maulnier, Thierry, *Introduction à Colette*, éd. La Palme, 1954.

Michineau, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette,* Éditions Publibook, 2008.

Pichois, Claude et Brunet, Alain, *Colette*, éd. de Fallois, 1999.

Pommier, Chantal, *George Sand et Colette*, Royer, 2004.

Resch, Yanick, *Corps féminin, corps textuel*, éd. Klincksieck, 1973.

Sarde, Michèle, *Colette libre et entravée*, Stock, 1978.

Tegyey, Gabriella, *Analyse Structurale du récit chez Colette*, Kossuth Lajos tudomány-egyetem, Debrecen, 1988.

2. Actes de colloques et recueils d'études

Colloque de Dijon, 1979, *Cahiers Colette*, n° 3-4, 1981.

Colloque de Sarrebrück, 1984, *Colette, Nouvelles approches critiques*, éd. Nizet, 1986.

Colloque de Cerisy-la-Salle, 1988, *Cahiers Colette* n° 11, 1989.

Colloque de la Sorbonne et de l'INRP, 1992, *Le Génie créateur de Colette : Cahiers Colette* n° 15, 1992.

Colloque de Saint-Sauveur en Puisaye, *Colette, 1935-1954, Cahiers Colette* n°19, 1997.

Colloque de Paris VII Denis Diderot, 2003, *Notre Colette*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Colloque de Versailles, 2004, *Colette, 50 ans après, Mythes et Images, Cahiers Colette* n°27, 2005.

Europe (n° 631-632), *Colette,* nov-déc. 1981.

Collectif, Sido *et* les Vrilles de la vigne, Ellipses, 1990.

Bellosta, Marie-Christine et al., *L'Hymne à l'univers,* Sido *et* Les Vrilles de la vigne, 1990, Belin.

3. Articles

André, Marie-Odile :

« Colette et son lecteur, une stratégie du déplacement », *Figure de la lecture et du lecteur*, Cahier de Narratologie n°11, déc. 2003.

« Un Mythe scolaire : la petite paysanne poyaudine », *Colette, 50 ans après, Mythes et images, Cahiers Colette* n° 27, 2005.

« Les Jeux d'écriture dans "Gribiche" », *Ateliers, Cahiers Colette* n° 24, 2002.

Arnaud Philippe, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les incipits (1935-1954) », *Colette 1935-1954, Cahiers Colette* n° 19, 1997.

Bray, Bernard, « La manière épistolaire de Claudine : réalités et inventions », *Cahiers Colette* n° 3-4, 1981.

Conrad, Andé, « Un Paganisme littéraire », Collectif, Sido *et* Les Vrilles de la vigne, Ellipses, 1990.

Decaudin, Michel, « Colette et les Bacchantes de 1900 », *Cahiers Colette*, n°3-4, 1979.

Delesalle, Simone, « Colette, la cible et l'exemple », *Colette, 50 après, Mythes et Images, Cahiers Colette* n° 27, 2005.

Deltel, Danièle :

« Journal manqué, autobiographie masquée », *Revue des Sciences Humaines*, 1983-4.

« Le Mécano du souvenir : les doublets autobiographiques chez Colette », *Le Récit d'enfance*, Université de Paris X, éd. Publidix, col. Cahiers de sémiologie textuelle, 1998.

« "Assise en face de moi-même" : naissance d'une écriture de soi », *Sido et les sortilèges, Cahiers Colette* n° 29, 2007.

« Le Paradoxe dans l'écriture de Colette », *Colette, Nouvelles Approches Critiques*, Nizet, 1986.

Didier, Béatrice, « *La Retraite sentimentale* ou la représentation romanesque de la libération », *L'Écriture femme*, PUF, 1981.

Ducrey, Guy :

« Colette et la photographie », Colloque *Notre Colette*, 2004.

« Poétique du téléphone, ou Colette à l'écart des mythes », *Colette, 50 ans après, Mythes et images*, *Cahiers Colette* n° 27, 2005.

Dugast-Portes, Francine, « Cette forme décrétale de l'observation. », *Europe,* nov-déc. 1981.

Dupont, Jacques, « Colette moraliste », colloque *Notre Colette* 2004.

Dupuy, J.-P., « Le temps et les verbes dans *Sido* », *Aveux, Cahiers Colette* n° 17, 1995.

Farasse, Gérard, « Le Texte enchanté », Collectif, *Sido et les Vrilles de la vigne*, Ellipses, 1990.

Fayein, Martine, « À Saint-Sauveur, chez Colette », *Entregent*, *Cahiers Colette* n° 26, 2004.

Fernandez, Ramon, « Colette », *Messages,* Bernard Grasset, 1981.

Ferrand, Brigitte, « Dialogue soliloque », *Europe,* nov-déc. 1981.

Gosselin, Monique, « Colette et l'écriture comme rectification », *Colette 1935-1954, Cahiers Colette* n° 19, 1997.

Ladenson, Élizabeth, « L'Insoutenable légèreté de Colette.», *Le Magasine littéraire*, sept. 2010.

Le Clézio, J.-M.G., « Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège », *Le Monde*, 25 janvier 1973.

Mercier, Michel, « La naissance d'un écrivain », colloque *Notre Colette,* 2004.

Mercier, Michel, « De la commande au produit fini : des serpents au paradis terrestre », *Le Génie créateur de Colette*, *Cahiers Colette* n°15, 1992.

Milner, Christiane, « Mélanie Klein et les sortilèges de Colette », *Sido et les sortilèges, Cahiers Colette* n° 29, 2007.

Onimus, Jean, « La Métaphore vive chez Colette », *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, IV, Klincksieck, 1991.

Ozouf, Mona, « Les mots des femmes », *Essai sur la singularité française,* Fayard, 1994.

Pélissier, Gérard, « Colette et l'écriture autobiographique », Collectif, *Sido et les Vrilles de la vigne*, Ellipses, 1990.

Poskin, Anne :
« Colette et "l'Argus de la Presse" », Études Françaises, vol. 36, n°3, 2000.
« Chéri ou le je surmonté », *Mes Compagnons, mes frères*, *Cahiers Colette* n° 21, 1999.

Raimond, Michel, « L'expression de l'espace dans l'œuvre de Colette », *Le Génie créateur de Colette, Cahiers Colette* n° 15, 1992.

Resch, Yannick :
« L'ordre du mouvement », *Colette 1935-1954*, *Cahiers Colette* n°19, 1997.
« La Poétique de l'instant », Colloque *Notre Colette*, 2004.

Richard, Jean-Pierre, « Colette », *Pages Paysages,* Seuil, 1984.

III. Autres ouvrages cités dans la thèse :

1. Sur la littérature de la Belle Époque

Billy, André, *L'Époque 1900*, Tallandier, 1951.

Broche, François, *Anna de Noailles. Un Mystère en pleine lumière*, Robert Laffont, 1999.

Burgos, Jean, *L'Avant siècle 3, Jean Pellerin et l'école fantaisiste*, (textes réunis par), Minard, 1984.

Ducrey, Guy, *Roman Fin de Siècle*, Collection Bouquin, R. Laffont, 1995.

Fantin Epstein, Bernadette, *Wagner et la Belle Époque, le Regard de Willy*, Éditions Universitaires du Sud, 1995.

Leroy, Geraldy et Bertrand-Sabiani, Julie*, La Vie littéraire à la Belle Époque*, P.U.F, 1998.

Martinez, Frédéric, « Une Belle Époque en dentelle ou à quoi rêvent les académiciens ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet 2006, n° 3.

Morand, Paul, *1900*, Les Éditions de France, 1931.

Perche, Louis, *Anna de Noailles*, Seghers, 1969.

Plat, Hélène, *Lucie Delarue-Mardrus*, Grasset, 1994.

Raimond, Michel, *La crise du roman*, Librairie José Corti, 1966.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, 1940.

Renard, Jules, *Journal 1887-1916*, Laffont, 1990.

Sanchez, Nelly, « La Nature ou le miroir tranquille de la littérature féminine », *Ruptures et Continuités des Lumières au Symbolisme*, Actes du Colloque international de Besançon, 2002.

Tinan, Jean (de), *Penses-tu réussir !,* Éditions de La Table Ronde, 2003.

Toulet, Paul-Jean, *Œuvres Complètes*, Collection Bouquins, R Laffont, 2003.

Walzer, Pierre Olivier, *Paul-Jean Toulet*, Seghers, 1954.

2. Sur la Pastorale

Anthologie de la poésie française du XVIIe siècle, Édition de Jean-Pierre Chauveau, Gallimard, 1987.

Beugnot, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVIIe siècle*, PUF, 1996.

Bolduc, Benoît, « Les lieux de la pastorale dramatique », *Et in Arcadia Ego,* Actes du XVIIe Congrès Annuel de la North American Society for XVIIth French Literature, Biblio 17, 1996.

Borgeaud, Philippe, *Recherches sur le Dieu Pan,* Genève, Imp. du Journal de Genève, 1979.

Brunel, Pierre, *L'Arcadie blessée*, Eurédit, 2005.

Courtès, Noémie, *L'Enchantement littéraire, Magie et magiciens dans la littérature du XVIIe siècle,* H. Champion, 2004.

Duchemin, Jacqueline, *La Houlette et la Lyre, Recherches sur les origines de la poésie,* Société d'Édition des Belles Lettres, 1960.

Eslande, Jean-Pierre (Van), *L'Imaginaire pastoral au XVIIe siècle*, PUF, 1999.

Florian, Jean Pierre Claris (de), *Estelle*, Paris, A.A. Renouard, 1820.

Giavarini, Laurence, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers*, (XVIe-XVIIe siècles), collection « Contextes », Éditions de l'EHESS (avec VRIN), 2010.

Lavocat, Françoise :

Arcadies malheureuses, aux origines du roman moderne, Paris, H. Champion, 1998.

La Syrinx au bûcher, Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque, Genève, Droz, 2005.

Macé, Stéphane, *L'Eden perdu, La Pastorale française à l'âge baroque*, Honoré Champion, 2002.

Mairet, *La Sylvie du sieur Mairet,* Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1905.

Mauzi, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle,* Albin Michel, 1994.

Racan, *Les Bergeries,* Paris, E. Droz, 1937.

Saba, Guido, *Théophile de Viau, un poète rebelle*, Genève, Slatkine Reprints, 2008.

Viau (de), Théophile, *Œuvres Complètes,* par Guido Saba, Éditées par Honoré Champion, 1999.

La Pastorale Française, de Rémi Belleau à Victor Hugo, édité par Alain Niderst, Biblio 17, papers on french Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1991.

Et In Arcadia Ego, Actes du XVIIe Congrès Annuel de la North American Society for XVIIth French Literature, Biblio 17, 1996.

3. Sur le paysage

Adam, Antoine, « Le Sentiment de la nature au XVIIe siècle en France dans la littérature et les arts », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,* 1954, n°6.

Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2000.

Curtius, Ernst-Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin,* Presses Universitaires de France, 1956.

Girardin, René-Louis de, *De la Composition des paysages,* Champ Vallon, 1992.

James-Raoul, Danièle, « L'attention du paysage dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature,* Éditions Imago, 2005.

Kenneth Clark*, L'Art du paysage,* Arléa, 2010.

Legrand, Marie-Dominique, « L'inspiration géographique chez Joachim du Bellay », *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature,* Éditions Imago, 2005.

Le Scanff, Yvan, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, 2007.

Martinot, Jeanne, « Lire le paysage, lire les paysages », *Espaces en représentation,* Université de Saint Étienne*,* CIEREC, 1982.

Paulhan, François, *L'Esthétique du paysage*, Félix Alcan, 1931.

Roger, Alain :
Court Traité du paysage, Gallimard, 1997.
La Théorie du paysage en France (sous la direction de), Champ Vallon, 1995.

Trivisani-Moreau, Isabelle, *Dans l'Empire de Flore, la représentation de la nature de 1660à 1680*, Tübingen : Narr. 2001, Biblio 14 ; 126.

Wunenburger Jean-Jacques*,* « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces en représentation,* Université de Saint Étienne*,* CIEREC, 1982.

Le Génie du lieu, Des Paysages en littérature, Sous la direction d'Arlette Bouloumié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, Éditions Imago, 2005.

L'Impressionnisme et le Paysage français, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

4. Ouvrages et articles d'analyses littéraires et théoriques

Aubrit, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997.

Barthes, Roland, *S/Z,* Éditions du Seuil, 1976.

Bachelard, Gaston :
L'Eau et les Rêves, Librairie José Corti, 1942.
L'Air et les Songes, Librairie José Corti, 1943.
La Flamme d'une chandelle, Presses Universitaires de france, 1964.
La Terre et les rêveries de la volonté, Librairie José Corti, 2004.
La Terre et les rêveries du repos, Librairie José Corti, 1948.
Poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, neuvième édition « Quadrige », 2004.

Benveniste, Émile, *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, 1966.

Collado, Mélanie E., *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre, Émancipation et résignation,* L'harmattan, 2003.

Couleau-Maixant, Christèle*, Balzac et le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie,* Honoré champion, 2007.

Didier, Béatrice, *L'Écriture femme*, PUF, 1982.

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

Genette, Gérard, :
Figures I, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1966.
Figures II, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1969.
Figures III, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1972.
Nouveaux Discours du récit, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1983.

Giraud, Yves, « Le sang sous les fleurs », *Le Paysage à la Renaissance*, Éditions Universitaires de Fribourg, 1988.

Glowinski, Michel, « Sur le roman à la première personne », *Esthétique et Poétique*, Textes réunis et présentés par Gérard Genette, Éditions du Seuil, col. « Poétique », 1992.

Gracq, Julien, *Lettrines,* Librairie José Corti, 1967.

Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, 1986.

Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette « Supérieur », 1953.

Jeay, Madeleine, *La Connivence des mots, l'usage de la liste dans la littérature médiévale*, Droz, 2006.

Larnac, Jean, *Histoire de la Littérature féminine en France*, Kra, 1929.

Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleurx. Des Croyances au Moyen Âge,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Littératures et civilisation médiévales », 1995.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, Seuil, 1980.

Macherey, Pierre, « Histoire et Roman dans *Les Paysans* de Balzac », *Sociocritique,* publié sous la direction de Claude Duchet, éd. Nathan, 1979.

Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Dunod, 1993.

Maulpoix, J.M., « La Quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996.

Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Hachette, 1992.

Nardin, Pierre, *La Langue et le Style de Jules Renard*, Droz, 1942.

Ozouf, Mona, « Les mots des femmes », *Essai sur la singularité française*, Fayard, 1995.

Planté, Christine, *Femmes poètes au XIXe siècle, Une Anthologie* (sous la direction de), Presses Universitaires de Lyon, 1998.

Poulet, Georges, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963.

Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Gallimard, « coll. Folio essais », 1954.

Rabaté, Dominique :
Figures du sujet lyrique, Presses Universitaires de France, 1996, (sous la direction de).
« La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996.
Le Roman français depuis 1900, Presses Universitaires de France, 1998.

Raimond, Michel, *La Crise du roman*, Librairie José Corti, 1966.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, 1982.

Rousset, Jean :
Formes et Significations, José Corti, 1966.
Narcisse romancier, Librairie José Corti, 1973.

Sermet, Joël (de), « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996.

Starobinski, Jean, *L'Œil vivant*, éd. Gallimard, 1961.

Thomas, Chantal, « Le peuple innocent des fleurs », *Chateaubriand. Le Tremblement du temps*, Presses Universitaires de Mirail-Toulouse, 1995.

Vadé, Yves :
L'Enchantement littéraire, Gallimard, 1990.
Le Poème en prose, Éditions Belin, 1996.
« L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996.

Vernois, Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, Nizet, 1962.

Wagner et Pinchon, *La Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.

5. Autres

Audoux, Marguerite*, Marie-Claire*, Grasset, 1987.

Balzac, Honoré (de) :
Le Lys dans la vallée, Le Livre de Poche, 1984.
Les Paysans, France Loisirs, 1987.
Le Colonel Chabert, Le Livre de Poche, 1984.

Caradec, François, *Feu Willy*, Pauvert, 1984.

France, Marie (de), *Lais*, traduit de l'Ancien Français par Pierre Jonin, Librairie Honoré Champion, 1982.

Giono, Jean :
Colline, Préface et dossier de A. M. Marina-Mediavilla, Grasset, 1998, Librairie Générale Française, 1998, pour la Préface et le Dossier.
Un de Baumugnes, éd. Bernard Grasset, 1929.
Regain, Introduction et Notes de A. M. Marina-Mediavilla, Le Livre de Poche, 1995.

Goody, Jack, *La Culture des fleurs*, traduction de Pierre-Antoine Fabre, Seuil, 1994.

Gubernatis, Angelo de, *La Mythologie des Plantes*, C. Reinwald et Cie, Libraires-Éditeurs, 1878.

Huysmans, Karl-Joris*, À Rebours*, Gallimard, 1977.

Jammes, Francis, *Poésies*, Orphée, Éditions de la Différence, 1993.

Pozzi, Catherine, *Journal 1913-1914*, Seghers, 1987.

Régnier, Henri de, *La Cité des Eaux*, Mercure de France, 1902.

Renard, Jules, *Histoires naturelles,* Flammarion ,1967.

Sand, George :
La Mare au diable, Gallimard, 1999.
La Petite Fadette, Le Livre de Poche, 1999.

Schwob, Marcel, *Le Livre de Monelle*, Mercure de France, 1959.

Sebillot, Paul, *Le Folk-lore de France*, Éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968.

Sollers, Philippe*, Fleurs*, Hermann Littérature, 2006.

Quignard, Pascal :
Abîmes, Grasset, 2002.
Sur le jadis, Grasset, 2002.
Boutès, Galilée, 2008.
Le Sexe et l'effroi, Gallimard, 1996.

Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens* (1866), Gallimard, 1973.

Zola, Émile :
La Terre, Le Livre de Poche, 1984.
La Faute de l'abbé Mouret, Le Livre de Poche, 1976.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **2**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **3**
PREMIÈRE PARTIE : GENÈSE D'UNE IDÉALISATION **13**
CHAPITRE I : 18
APPROCHE DE LA PASTORALE PAR LES CONTRAIRES 18
I.1. Déni de pastorale : Réalisme et Naturalisme **22**
Le souci de véracité 23
Une chronique des campagnes 25
La nature à l'école réaliste 26
I.2. George Sand et le roman rustique **30**
Un réalisme social 31
Un romantisme champêtre 33
Le roman rustique après George Sand 34
I.3. Symbolisme : pastorale avortée **36**
La nature dans la poésie symboliste 36
Théâtralisation 40
Le roman symboliste 42
CHAPITRE II : 46
LES BACCHANTES, COLETTE ET LA NATURE 46
II.1. Bonheur et enfance **50**
Bonheur et nature 51
Enfance et nature 55
II.2. Une nature enclose **60**
Le jardin clos 60
Hortus conclusus 63
II.3. Une nature héritée de la pastorale **67**
Une nature animée 69
Une nature signifiante 70
CHAPITRE III : 73
LES FANTAISISTES, COLETTE ET LA MODERNITÉ 73
III.1. Revenir au réel **77**
Dire le vrai 78
Une langue moderne 81
Littérature commerciale et populaire 84
III.2. Un réel poétisé **88**
Le réel désarmé 89
Le réel biaisé 91

Le réel stylisé 94
III.3. Faire du beau avec du vrai 97
Paradoxe 98
Ironie 99

DEUXIÈME PARTIE : 106

STRATÉGIE DE L'ENCHANTEMENT 106

CHAPITRE I: 112
LA CAPTATION 112
I.1. Une Œuvre autodiégétique 114
Le faux journal intime 115
Le roman mémoriel 122
Les romans hétérodiégétiques 131
I.2. Une Œuvre discursive 133
Le discours oral 134
Le narrataire 137
Discours au présent 142
I.3. Tensions et Porosités 145
Tensions 145
Porosités 148
CHAPITRE II : 151
LA SÉDUCTION 151
II.1. Une Œuvre anti-romanesque 153
Une œuvre génériquement inclassable 154
Renversement du canon romanesque traditionnel 160
Renversement de la fréquence narrative 163
Suspens temporel 166
Des romans comme des tragédies 168
II.2. Une énonciation entre feinte et authenticité 170
Le sujet lyrique et l'auteur 172
La rêveuse éveillée 173
Le passé du lyrisme 180
Lyrisme colettien et épique gionien 185
II.3. Tensions et porosités 186
Tensions 187
Porosités 189
CHAPITRE III : 191
L'ENCHANTEMENT 191
III.1.Dire autrement 194
La veine animalière 195
Dire l'indicible 197
Lyrisme pastoral 201
III.2. Le merveilleux colettien 206
Regarde 208
L'éblouissement 211
Le désir magique 213
III.3. Tensions et Porosités 222
Tensions 222
Porosités 225

TROISIÈME PARTIE **233**

LE GÉNIE DES LIEUX **233**

CHAPITRE I : 236
UN PAYSAGE PASTORAL 236
I.1. Des petits tableaux **241**
La clôture 241
La mise à distance 245
Le rêve d'un rêve 248
I.2. *Locus amœnus* **253**
Une rhétorique de l'éloge 254
Une rhétorique de l'amplification 255
Organisation binaire de l'espace 259
CHAPITRE II 268
LA POETIQUE DE L'ESPACE 268
II.1. Les quatre éléments **270**
Le Feu 270
L'Eau 275
L'Air et la Terre 279
II.2. L'ambivalence des images **284**
L'Eau et la Terre 284
Le Feu et l'Eau 285
L'Eau, la Terre, l'Air et le Feu 288
II.3. Un écrivain matériel **290**
Une œuvre en images 290
Des images actives 293
CHAPITRE III : 296
UN PAYSAGE SYMBOLIQUE 296
III.1. La symbolique de l'espace **298**
Un espace concentrique et involutif 299
L'enjeu du récit 303
Un espace hanté 307
III.2. La Symbolique de la flore **311**
La grande famille végétale 311
Le rôle des fleurs 317
III.3. Pour un herbier de Colette **322**
L'Armoise 322
La Menthe 324
La Violette 326

CONCLUSION GÉNÉRALE **330**

INDEX **336**

INDEX DES PERSONNES 337
INDEX DES NOTIONS 343
INDEX DES NOTIONS 343

BIBLIOGRAPHIE **346**

TABLE DES MATIÈRES **362**