

**UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE LA LANGUE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES**

**ARCHÉTYPES FÉMININS DANS L'ŒUVRE
DE SIDONIE-GABRIELLE COLETTE**

THESE DE MASTER DE RECHERCHE

Özlem ALTUN

Doç. Dr. Engin BEZCİ

SEPTEMBRE 2024

**UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE LA LANGUE
ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES**

**ARCHÉTYPES FÉMININS DANS L'OEUVRE
DE SIDONIE-GABRIELLE COLETTE**

THESE DE MASTER DE RECHERCHE

Özlem ALTUN

Jury de soutenance de thèse : Prof. Dr. Arzu M. KUNT

Doç. Dr. Engin BEZCİ (Directeur de recherche)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZKAN

SEPTEMBRE 2024

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de mémoire, M. Engin Bezci, qui m'a guidé au cours de la réalisation de cette étude avec ses conseils, encouragements, son expertise et surtout sa patience et bienveillance. Je tiens également à exprimer mes sincères remerciements à Mme Seza Yılandıoğlu, dont l'aide et le mentorat ont été particulièrement précieux, notamment au début de ce mémoire.

Je tiens également à exprimer ma sincère gratitude à tous les professeurs du département de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Galatasaray, auprès desquels j'ai eu la chance d'être étudiante en Licence et en Master. Leur connaissance a éclairé mon chemin.

Enfin, je remercie mes parents et particulièrement ma chère mère Fatoş Altun, dont la patience et l'affection m'ont réconforté pendant le processus d'écriture de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	ii
RÉSUMÉ.....	iv
ABSTRACT.....	xii
ÖZET.....	x
INTRODUCTION.....	1
1. Les Archétypes.....	15
1.1. Carl Jung et sa théorie des archétypes.....	21
1.1.1. L'ombre.....	22
1.1.2. La persona.....	23
1.1.3. L'anima et l'animus.....	25
1.2. L'imaginaire, la mythocritique et les archétypes dans la littérature.....	27
1.2.1. L'imaginaire.....	27
1.2.2. La mythocritique.....	31
1.2.3. Les archétypes dans la littérature.....	34
2. Usage des archétypes dans les romans du corpus.....	36
2.1. L'étude de la poétique.....	36
2.1.1. Examen des titres et des couvertures.....	36
2.2. Personnages féminins des livres du corpus.....	47
2.3. Représentation de l'archétype de la Mère dans les romans du corpus.....	80
3. Trois archétype jungiens dans la psyché de Claudine.....	88
3.1. La persona.....	89
3.2. L'ombre.....	95

3.3. L'animus.....	101
CONCLUSION.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	111
ANNEXES.....	114
CURRICULUM VITAE.....	117



RÉSUMÉ

ARCHÉTYPES FÉMININS DANS L'ŒUVRE DE SIDONIE-GABRIELLE COLETTE

Cette étude porte sur les archétypes féminins, utilisés consciemment ou inconsciemment par Sidonie-Gabrielle Colette, une figure marquante du début du XXe siècle dans la littérature française, connue pour son originalité et pour avoir été le sujet de nombreuses controverses tant par sa vie que par ses œuvres. Ces archétypes seront examinés dans les trois premiers livres de la série *Claudine*, qu'elle a écrits au début de sa carrière littéraire. Les titres des trois romans en question sont, respectivement : *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), et *Claudine en ménage* (1902). Cette étude analysera l'émergence, l'adaptation et les transformations de ces archétypes au sein de ces œuvres.

L'essence de notre recherche repose sur l'idée que les artistes, souvent sans même en être conscients, puisent dans un inventaire d'images appelé « inconscient collectif », un concept développé suivant les travaux du célèbre psychanalyste Carl Gustav Jung, qui désigne une sorte de réservoir d'images avec lequel la psyché humaine est en relation depuis le début des temps. Ces images sont nommées « archétypes ». Notre objectif est d'identifier ceux de ces archétypes liés à la féminité dans les œuvres de Colette et de définir leur place dans l'immense univers des mythes. De cette manière, nous espérons atteindre une compréhension plus holistique tant du fonctionnement des archétypes dans les œuvres d'art que de la production artistique de notre auteure.

Dans la première moitié du XXe siècle, en combinant les termes « collectif » et « inconscient », Jung a placé ce concept au cœur de la psychologie analytique. Bien qu'il ait été influencé par de nombreux penseurs avant lui, Jung a lui-même inspiré des spécialistes de divers domaines, y compris la critique littéraire. Le rôle de Jung dans la genèse de la méthode de la mythocritique, développée par le philosophe français, critique et docteur en littérature Gilbert Durand, est indéniable. Nous avons adopté cette approche pour notre mémoire, qui repose essentiellement sur l'analyse et l'interprétation des éléments mythiques dans les œuvres d'art. En appliquant cette méthode aux œuvres sélectionnées, nous nous sommes également inspirés des travaux du critique littéraire français Pierre Brunel.

Le concept d'archétype se trouve au centre de notre étude. Les diverses représentations et images des archétypes, en tant que modèles primitifs, se manifestent dans toutes les cultures, indépendamment du temps et de l'espace. Ces entités, dotées

d'une structure universelle et transcendante, trouvent l'occasion de se concrétiser dans les contes, les mythes, les rituels et toute œuvre ayant une base artistique.

La critique archétypale est une méthode qui s'intéresse aux archétypes devenus visibles dans les produits de l'imaginaire. Né au XX^e siècle, cette méthode de critique littéraire se distingue par son caractère interdisciplinaire. Se nourrissant de domaines tels que l'histoire, la psychologie et l'anthropologie, cette méthode analyse l'œuvre d'art dans le but de découvrir et de définir les archétypes qu'elle contient. Étant donné qu'elle se concentre également sur les éléments mythiques et archétypaux, la différence entre la critique archétypale et la mythocritique est assez minime, ce qui fait que la critique archétypale est souvent située au sein de la mythocritique. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que l'approche principale adoptée dans cette étude est celle de la mythocritique, en mettant un accent particulier sur les archétypes. Ici, nous souhaitons expliquer la raison pour laquelle nous avons limité notre étude aux archétypes féminins. Ce choix découle, d'une part, de notre désir de définir un cadre plus restreint au sein d'un champ très vaste, et d'autre part, de la nature de la source dont notre auteure s'est consciemment ou (plutôt) inconsciemment inspirée lors de sa création littéraire. En effet, Colette est une écrivaine qui puise dans la féminité, dans l'énergie féminine.

Pour atteindre notre objectif, la première partie de notre étude se concentrera sur le concept d'archétype, en explorant la théorie de Jung, ses applications en littérature et son rapport à l'imaginaire. Cette section, qui introduira également les méthodes de la mythocritique et la critique archétypale, sera principalement consacrée aux connaissances théoriques et à l'historique de ces concepts.

La deuxième partie, commence par l'examen des caractéristiques paratextuelles des trois romans. À cette étape, nous avons fait recours aux travaux du théoricien littéraire français Gérard Genette. Dans ce cadre, les titres et les couvertures des œuvres en question ont été analysés, et nous avons discuté des effets et des orientations que ces deux éléments peuvent avoir sur nous et sur les lecteurs, ainsi que de leur capacité à nous diriger vers certains mythes ou archétypes. Les conclusions obtenues sont les suivantes : tout d'abord, la simplicité des titres renvoie à la langue franche des œuvres. Lorsque nous examinons les titres des trois romans ensemble, nous pouvons percevoir, à travers leur continuité et leur mise en relief du cadre dans lequel se trouvera le personnage principal, que les trois premiers livres de la série abordent la transition de la jeune fille à la femme. Nous pouvons en déduire que nous serons témoins du voyage intérieur de l'héroïne, de son processus d'initiation : d'abord à l'école (*Claudine à l'école*), puis dans la grande ville (*Claudine à Paris*), et enfin dans le mariage (*Claudine en ménage*). À ce stade, nous pouvons anticiper la présence de l'archétype du « voyage du héros » sur lequel Joseph Campbell a beaucoup travaillé. En outre, nous explorons les références que les concepts de Paris et du mariage peuvent faire à des éléments archétypaux ou mythiques. Lors de notre analyse des couvertures, nous soulignons que le choix des couvertures, qui varie selon les différentes éditions, reflète la personnalité des personnages principaux.

Ensuite, l'analyse des principaux personnages féminins des trois romans a été entreprise. Dans ce cadre, les personnages de Claudine, Olympe Sergent, Aimée Lanthenay et Rézi Lambrook ont été examinés, en insistant sur les archétypes qui les dirigent. À cet égard, nous avons insisté sur la relation de Claudine avec la nature et la terre. Son indépendance, ses comportements en dehors du rôle assigné aux femmes de son époque, sa conception de la morale peu conventionnelle, sa sauvagerie et son énergie nous ont amenés à identifier les archétypes de la « rebelle » et de la « femme sauvage ». Selon le thème archétypal du « voyage du héros » mentionné précédemment, Claudine quitte son bien-aimé Montigny, marquant ainsi le début de son processus d'initiation avec son déménagement dans la grande ville, surmontant les obstacles à la découverte de soi, et enfin, retournant à son point de départ, plus proche que jamais de son moi. En ce qui concerne les trois autres personnages féminins étudiés dans cette partie, nous nous sommes retrouvés face à différentes représentations de l'archétype de la « femme fatale ».

À la fin de cette partie, nous avons mis l'accent sur la représentation et la signification de l'archétype de la « mère » dans les œuvres. Nous sommes arrivés à la conclusion que cet archétype pourrait être le thème principal des trois premiers livres de la série. De plus, l'archétype de la « mère », dont nous observons de nombreuses manifestations tout au long des romans, occupe une place déterminante non seulement dans la vie de Claudine, mais également dans celle de Colette.

Enfin, dans la troisième partie, nous avons analysé Claudine, la narratrice et protagoniste de la série, en fonction des trois archétypes fondamentaux de Jung : la persona, l'ombre et l'animus. Dans cette perspective, nous avons exploré la fragilité de Claudine dissimulée derrière son masque sarcastique et franc ; la projection de son ombre et de son animus sur les autres personnages, ainsi que son intégration avec ces deux archétypes.

En conclusion, dans cette étude, nous avons cherché à identifier et à analyser les personnages, images et situations archétypaux présents dans les œuvres sélectionnées, dans le cadre de la mythocritique et la critique archétypale. Nous avons également tenté d'étudier leurs transformations et leurs liens avec l'inconscient collectif. De cette manière, nous avons visé à mieux comprendre le langage mythique, que l'auteure utilise en grande partie de manière inconsciente, et à offrir une interprétation plus riche des œuvres en question.

Mots-Clés : Archétype, Mythe, Colette, Nature, Archétype de la Mère, Mère Nature, Voyage du Héros, Jung, Persona, Ombre, Animus, Pierre Brunel, Gilbert Durand, Mythocritique, Critique Archétypale, Archétypes Féminins, Claudine, *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*.

ABSTRACT

FEMININE ARCHETYPES IN THE WORKS OF SIDONIE-GABRIELLE COLETTE

This study focuses on the feminine archetypes, consciously or unconsciously employed by Sidonie-Gabrielle Colette, a prominent figure of early 20th-century French literature known for her originality and the numerous controversies surrounding both her life and her works. These archetypes will be examined in the first three books of the *Claudine* series, which she wrote at the beginning of her literary career. The titles of the three novels in question are: *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), and *Claudine en ménage* (1902). This study will analyze the emergence, adaptation, and transformations of these archetypes within these books.

The essence of our research is based on the idea that artists, often unconsciously, draw from an inventory of images referred to as the “collective unconscious”, a concept developed following the work of the renowned psychoanalyst Carl Gustav Jung. This concept designates a sort of reservoir of images with which the human psyche has been in contact since the beginning of time. These images are known as “archetypes”. Our goal is to identify those archetypes related to femininity in Colette's works and to define their place within the vast universe of myths. In doing so, we aim to achieve a more holistic understanding of both the functioning of archetypes in artistic works and the artistic production of our author.

In the first half of the 20th century, by combining the terms "collective" and "unconscious," Jung placed this concept at the heart of analytical psychology. Being influenced by many thinkers before him, Jung himself inspired specialists in various fields, including literary criticism. Jung's role in the development of the method of mythocriticism, pioneered by the French philosopher, critic, and literary scholar Gilbert Durand, is undeniable. We have adopted this approach, which fundamentally relies on the analysis and interpretation of mythic elements in works of art, for our thesis. In applying this method to the selected works, we have also drawn on the work of the French literary critic Pierre Brunel.

The concept of archetype is at the centre of our study. The various representations and images of archetypes, as primitive models, manifest across all cultures, regardless of time and space. These entities, possessing a universal and transcendent structure, find opportunities to materialize in tales, myths, rituals, and any form of artistic creation.

Archetypal criticism is a method that focuses on archetypes that become visible in the products of the imagination. Emerging in the 20th century, this literary critical method is distinguished by its interdisciplinary nature. Drawing from fields such as history, psychology, and anthropology, it analyses works of art with the aim of discovering and defining the archetypes they contain. Since it also concentrates on mythic and archetypal elements, the difference between archetypal criticism and mythocriticism is quite minimal, leading to archetypal criticism often being situated within mythocriticism. Therefore, we can assert that the primary approach adopted in this study is mythocriticism, with a particular emphasis on archetypes. Here, we wish to explain why we have limited our study to feminine archetypes. This choice arises, on one hand, from our desire to establish a more confined framework within a very broad field, and on the other hand, from the nature of the source from which our author has consciously or (rather) unconsciously drawn in her literary creation. Indeed, Colette is an author who draws from femininity, from feminine energy.

To achieve our objective, the first part of our study will focus on the concept of archetype, exploring Jung's theory, its applications in literature, and its relationship to the imaginary. This section, which will also introduce the methods of mythocriticism and archetypal criticism, will be primarily dedicated to theoretical knowledge and the historical background of these concepts.

The second part begins with an examination of the paratextual features of the three novels. At this stage, we have utilized the work of the French literary theorist Gérard Genette. In this context, the titles and covers of the works in question were analysed, and we discussed the effects and directions these two elements might have on us and on readers, as well as their potential to direct us toward certain myths or archetypes. The conclusions drawn are as follows: first, the simplicity of the titles reflects the straightforward language of the works. When examining the titles of the three novels together, we can perceive, through their continuity and their emphasis on the situation of the main character, that the first three books of the series address the transition from girlhood to womanhood. We can infer that we will witness the heroine's inner journey and initiation process: first at school (*Claudine à l'école*), then in the big city (*Claudine à Paris*), and finally in marriage (*Claudine en ménage*). At this stage, we can anticipate the presence of the "hero's journey" archetype, on which Joseph Campbell has extensively worked. Additionally, we explore the references that the concepts of Paris and marriage might make to certain archetypal or mythical elements. In our analysis of the covers, we emphasize that the choice of covers, which varies across different editions, reflects the personalities of the main characters.

Next, we undertook an analysis of the main female characters in the three novels. In this context, the characters of Claudine, Olympe Sergent, Aimée Lanthenay, and Rézi Lambrook were examined, with a focus on the archetypes that guide them. In this regard, we highlighted Claudine's relationship with nature and the earth. Her independence, behaviours outside the role assigned to women of her time, her

unconventional moral outlook, her wildness, and her energy led us to identify the archetypes of the “rebel” and the “wild woman.” According to the previously mentioned archetypal theme of the “hero’s journey,” Claudine departs from her beloved Montigny, marking the beginning of her initiation process with her move to the big city, overcoming obstacles to self-discovery, and finally returning to her starting point, closer than ever to her true self. Regarding the other three female characters studied in this section, we encountered different representations of the “femme fatale” archetype.

At the end of this section, we focused on the representation and significance of the “mother” archetype in the works. We concluded that this archetype could be the central theme of the first three books of the series. Furthermore, the “mother” archetype, which we observe in numerous manifestations throughout the novels, occupies a crucial place not only in Claudine's life but also in Colette's.

Finally, in the third part, we analysed Claudine, the narrator and protagonist of the series, based on Jung's three fundamental archetypes: the persona, the shadow, and the animus. From this perspective, we explored Claudine's fragility concealed behind her sarcastic and frank mask; the projection of her shadow and animus onto other characters, as well as her integration with these two archetypes.

In conclusion, in this study, we sought to identify and analyse the archetypal characters, images, and situations present in the selected works within the framework of mythocriticism and archetypal criticism. We also aimed to examine their transformations and connections with the collective unconscious. By doing so, we aimed to gain a better understanding of the mythic language that the author uses largely unconsciously and to provide a richer interpretation of the works in question.

Keywords: Archetype, Myth, Colette, Nature, Mother Archetype, Mother Nature, Hero’s Journey, Jung, Persona, Shadow, Animus, Pierre Brunel, Gilbert Durand, Mythocriticism, Archetypal Criticism, Feminine Archetypes, Claudine, *Claudine at School*, *Claudine in Paris*, *Claudine Married*.

ÖZET

SIDONIE-GABRIELLE COLETTE'İN ESERLERİNDE DİŞİL ARKETİPLER

Bu çalışma, XX. yüzyıl başı Fransız edebiyatının özgün ve gerek yaşantısı gerek verdiği eserler itibarıyla birçok tartışmanın konusu olmuş ismi Sidonie-Gabrielle Colette'in, yazarlık hayatının başlangıcında kaleme almış olduğu *Claudine* serisinin ilk üç kitabında, yazarın bilinçli veya bilinçsiz olarak kullandığı dişil arketipleri konu almaktadır. Bahsi geçen üç romanın başlıkları sırasıyla: *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901) ve *Claudine en ménage* (1902)'dir. Söz konusu eserlerde bu arketiplerin ortaya çıkışları, uyarlanmaları ve değişimleri çalışılacaktır. Çalışmamızın özü; sanatçıların, ünlü psikanalist Carl Gustav Jung'un çalışmalarını takiben “kolektif bilinçdışı” olarak adlandırılmış, zamanın başlangıcından beri insan türünün psişesinin bağlantıda olduğu bir çeşit imge envanterinden, çoğu zaman farkında dahi olmaksızın faydalanmalarına dayanmaktadır. Söz konusu envanterin içeriğindeki “arketip” olarak isimlendirilmektedir. Bizim amacımız, Colette'in eserlerinde bu arketiplerin dişillikle bağlantılı olanlarını saptayıp mitlerin engin dünyasındaki yerlerini tanımlamaktır. Bu şekilde hem arketiplerin sanat eserlerindeki işleyişlerine hem de yazarımızın sanatsal üretimine dair daha bütüncül bir anlayışa ulaşmayı hedefliyoruz.

XX. yüzyılın ilk yarısında “kolektif” ve “bilinçdışı” terimlerini birleştirerek bu kavramı analitik psikolojinin merkezine yerleştiren Jung, bu süreçte kendinden önceki birçok düşünürden etkilendiği gibi, kendisi de çeşitli disiplinlerden uzmanlara ilham olmuştur. Edebiyat eleştirisi de bu disiplinlerden biridir. Fransız filozof, eleştirmen ve edebiyat alanında doktor Gilbert Durand'ın geliştirmiş bulunduğu mitsel eleştiri yönteminin doğuşundaki rolü yadsınamaz. Biz de çalışmamızı, temelde sanat eserlerindeki mitsel öğelerin incelenip yorumlanmasına dayanan bu yaklaşım doğrultusunda gerçekleştirdik. Bahsi geçen yöntemi seçili eserlerimize uygularken Durand'ın yanı sıra, Fransız edebiyat eleştirmeni Pierre Brunel'in çalışmalarından da faydalandık. Zira Brunel mitsel eleştiriyi safi edebiyat (karşılaştırmalı edebiyat) çerçevesinde ele almıştır.

Hem bu yaklaşımın hem de bizim çalışmamızın merkezinde arketip kavramı bulunmaktadır. Primitif bir model olan arketiplerin çeşitli temsil ve imgeleri zamandan ve mekândan bağımsız olarak tüm kültürlerde karşımıza çıkmaktadır. Evrensel ve transandantal bir yapıya sahip olan bu varlıklar masal, mit, ritüel ve sanatsal temeli olan her tür eserde somutlaşma fırsatını bulur. Sabit, kemikleşmiş bir yapıya sahip olmadıklarından da hem kendilerini hem de psişeyi dönüştürerek evrimlerini sürdürürler.

Arketiplerin güzel sanatlar çerçevesinde çalışılmasının kökeninde Jung tarafından geliştirilen analitik psikolojinin, özellikle de terminolojik anlamda, etkili olduğu gözlemlenebilir. Zira arketip terimi de onun bu sözcüğe atfettiği anlamla kullanılır söz konusu çalışmalarda.

İmgelemin ürünlerinde görünür hale bürünen arketipleri konu edinen bir diğer yöntem ise arketipsel eleştiridir. XX. yüzyılda doğmuş olan bu edebi eleştiri yöntemi disiplinler arası özelliğiyle dikkat çekmektedir. Tarih, psikoloji, antropoloji gibi alanlardan beslenen metot, sanat eserine bünyesindeki arketipleri keşfetme ve tanımlama amacıyla yaklaşır. Her ikisi de eserdeki mit ve arketip öğelerine odaklandığından, mitsel eleştiri yöntemiyle arasındaki farkın epey küçük olmasının yanı sıra arketipsel eleştiri sıklıkla mitsel eleştirinin içinde konumlandırılır. Bu nedenle, çalışmayı yürütürken benimsediğimiz ana yaklaşımın mitsel eleştiri ve onun arketiplere yoğunlaşan kısmı olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, çalışmamızı dış arketiplerle sınırlandırmamızın sebebini açıklamak isteriz. Bu tercihimizin sebebi, bir yandan hayli geniş bir alanda kendimize daha sınırlı bir çerçeve çizme arzumuzda, diğer yandan ise yazarımızın, edebi yaratımı sırasında bilinçli veya (daha ziyade) bilinçsiz olarak yararlandığı kaynağın niteliğinde yatmaktadır. Zira Colette dışılıkten, dışı enerjiden beslenen bir yazardır. Bu nedenle, bizim arayacaklarımız da ağırlıkla dışı olanla ilişkilendirilmiş arketipler olacaktır.

Odaklanacağımız arketipler yalnızca kolektif bilinçdışının öğeleri olmayacaktır. Aynı zamanda, Jung'un temel arketiplerinden olan persona, gölge ve anima / animus kavramlarının da üzerinde duracağız. Bu üçünü, *Claudine* serisinin ana karakteri ve ele alacağımız üç romanın anlatıcısı olan Claudine üzerinden araştırıp Fransız edebiyatında ve toplumunda iz bırakmış ve dahi ortak bir referans haline gelmiş olan bu ana kadın kahramanın bütüncül bir portresine ulaşmayı amaçlıyoruz. Böylece kişisel bilinçdışıyla kolektif olanın, edebiyat eserleri çerçevesindeki karakter yaratımında nasıl etkileştiğini de görmüş olacağız.

Amacımıza ulaşmak için çalışmamızın birinci bölümünde, arketip kavramına odaklanıp Jung'un teorisi, edebiyattaki uygulama alanları ve imgesel olana dair bilgi edineceğiz. Mitsel ve arketipsel eleştiri yöntemlerinin de tanıtılacağı bu bölüm daha ziyade teorik bilgiye ve tarihçeye ayrılmıştır.

İkinci bölüm, tezin gövdesini oluşturan üç romanın yanmetinsel özelliklerinin incelenmesiyle başlar. Bu aşamada Fransız yazın kuramcısı Gérard Genette'in çalışmalarından faydalanılmıştır. Bu kapsamda, söz konusu eserlerin başlık ve ön kapakları incelenmiş, bu iki ögenin bizde ve okuyucuda ne gibi etkiler ve yönlendirmeler yapabileceği, bizleri belli mit veya arketiplere iletip iletmediği tartışılmıştır. Buradan elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Öncelikle, başlıkların sadeliği, eserlerin yalın diline işaret etmektedir. Üç romanın başlığı beraber ele alındığında, devamlılıkları ve ana kahramanın bulunacağı ortamın altını çizişleriyle, serinin ilk üç kitabının genç kızlıktan kadınlığa geçişi ele alacağı izlenimini edinebiliyoruz. İlk

okulda (*Claudine à l'école*), ardından büyük şehirde (*Claudine à Paris*), sonundaysa evli olarak (*Claudine en ménage*) karşılaştığımız ana karakterin içsel yolculuğuna, erginlenme sürecine tanıklık edeceğimiz sonucuna varabiliyor ve burada Joseph Campbell'ın da üzerinde durmuş olduğu “kahramanın yolculuğu” arketipine rastlayabileceğimizi tahmin edebiliyoruz. Bunun yanı sıra Paris ve evlilik kavramlarının hangi arketipsel veya mitsel öğelere göndermede bulunabileceğini araştırıyoruz. Ön kapakları incelememizdeyse, farklı baskılara göre değişen kapak tercihinin ana karakterlerin kişiliğini yansıtır nitelikte olduğunu vurguluyoruz.

Ardından, üç romandaki ana kadın karakterleri analiz etmeye girişilmiştir. Bu doğrultuda Claudine, Olympe Sergent, Aimée Lanthenay ve Rézi Lambrook karakterleri ele alınmış, onları yöneten arketipler üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, Claudine'in doğa ve toprakla ilişkisi göze çarpmaktadır. Bağımsızlığı, dönemin kadına biçtiği rolün dışında kalan davranışları, sıra dışı ahlak anlayışı, yabaniliği ve enerjisi, diğerleri arasında bir de “asi” ve “vahşi kadın” arketiplerine yönlenmemize neden olmuştur. Bahsetmiş olduğumuz arketipsel “kahramanın yolculuğu” temasına göre Claudine'in önce çok sevgili Montigny'sinden ayrılmasının, büyük şehre taşınmasıyla erginlenme sürecinin başlangıcının ve kendisini bulmasının önündeki engelleri aşmasının ardından özünü keşfetmeye yaklaşmış halde başlangıç noktasına dönüşünden bahsedilmiştir. Bu kısımda incelediğimiz diğer üç kadın karakterde ise kendimizi “*femme fatale*” arketipinin farklı temsilleri karşısında bulduk.

Bölümün sonundaysa, “anne” arketipinin eserlerdeki temsili ve anlamı üzerinde durduk. Öyle ki bu arketipin, serinin ilk üç kitabının ana teması olabileceği sonucuna vardık. Üstelik romanlar boyunca pek çok tezahürünü gördüğümüz “anne” arketipi, Claudine'de olduğu gibi Colette'in yaşamında da belirleyici bir yere sahiptir.

Son olarak üçüncü bölüme geldiğimizdeyse, serinin anlatıcısı ve ana karakteri Claudine'i Jung'un temel arketiplerinden olan persona, gölge ve animus kavramlarına göre analiz ettik. Bu doğrultuda, alaycı ve dobra maskesinin ardında Claudine'in kırılğanlığını; gölgesinin ve animusunun diğer karakterlere yansımaları ve onlarla bütünleşmesini konu edindik.

Sonuç olarak, bu tezde, mitsel ve arketipsel edebiyat eleştirisi çerçevesinde, seçmiş olduğumuz eserlerdeki arketipsel karakter, imge ve durumları saptayıp çözümlemeye, değişimlerini ve kolektif bilinç dışıyla bağlantılarını analiz etmeye çalıştık. Bu yolla, yazarın ağırlıkça farkında olmaksızın kullandığı mitsel dili daha iyi anlamayı ve söz konusu eserleri daha zengin bir şekilde yorumlamayı amaçladık.

Anahtar Kelimeler: Arketip, Mit, Colette, Doğa, Anne Arketipi, Doğa Ana, Kahramanın Yolculuğu, Jung, Persona, Gölge, Animus, Pierre Brunel, Gilbert Durand, Mitsel Eleştirisi, Arketipsel Eleştirisi, Dişil Arketipler, Claudine

INTRODUCTION

« *Il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit.* »¹ dit Gabriel Garcia Marquez. Dans le domaine artistique, on prétend souvent qu'un ouvrage n'est jamais isolé, qu'il est toujours en connexion avec son époque, ses précurseurs, la tradition. Parfois même malgré la volonté de son créateur qui préférerait en produire un sans précédent. Néanmoins, à côté de ces catégories telles l'époque, les précurseurs, la tradition etc., existe-t-il une autre dimension à laquelle, selon Carl Gustav Jung, est liée chaque individu, alors l'artiste aussi. Cette dimension commune à tous les êtres humains est souvent appelée « *l'inconscient collectif* », suivant les études de celui-ci. Ce concept se trouve très attaché au psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1903 – 1955), puisqu'il est considéré comme son créateur. Il le désigne comme un espace, un réseau psychique dont les matériaux, qui s'y accumulent dès le début du temps et qui continuent de s'apparaître tout au long de l'Histoire et partout dans le monde, s'infiltrant dans la conscience, en influençant cette dernière. C'est vrai que c'est Jung qui a combiné le terme « inconscient » à l'épithète « collectif » dans la première moitié du 20^e siècle, et c'est lui qui l'a défini comme un concept psychologique, tout en le plaçant au sein de sa psychologie analytique ; cependant, il faut se rendre compte que le psychiatre suisse s'est nourri des théories de plusieurs philosophes comme Platon, St. Augustin, Emmanuel Kant etc. qui avaient déjà décrit une dimension d'où provient le savoir commun à tous les êtres humains. Jung exprime ce fait en disant lui-même dans une de ses lettres : « *En un sens je pourrais dire de l'inconscient collectif qu'il est exactement la*

¹ BRUNEL Pierre, *Mythocritique: Théorie et Parcours*, PUF, 1992, p. : 72.

*même chose qu'Emmanuel Kant disait de la chose en soi. »*². Dans ce travail, on avancera par l'interprétation de Jung et prendra ce concept en main de manière plus détaillée dans la prochaine partie. Mettant de côté, pour l'instant, les experts d'occupations différentes, nous nous contentons de dire que l'artiste qui se met à créer une œuvre, se trouverait dès le début en liaison avec une sorte d'espace psychique, rempli d'images s'y amassant depuis l'aube de l'humanité. La forme d'art pratiqué importe peu ; les sculpteurs, les peintres, les écrivains et les autres profiteraient de cette source riche, soit consciemment soit inconsciemment, pendant leurs processus de création. Certes, ce sont seulement ses effets sur le domaine littéraire qui nous intéressent ici. De plus, avant d'aller plus loin, on voudrait préciser ici que bien qu'on fasse souvent référence à la psychologie et qu'on profite des recherches et des travaux de Jung, on se fondera sur la façon dont les artistes en profitent dans le domaine littéraire. C'est vrai que Jung a publié aussi sur le rapport entre la psychologie et la littérature, mais sans jamais s'étendre vraiment sur le terrain de cette dernière. « [...] *seule cette partie de l'art qui comprend les processus de formation artistique peut être objet d'études psychologiques, nullement celle qui constitue l'essence même de l'art. Cette deuxième partie, qui cherche à savoir ce que l'art est en lui-même, ne peut jamais être l'objet d'examen psychologique, mais seulement celui d'un examen esthétique-artistique.* »³ La raison pour laquelle vous rencontrerez son nom fréquemment tout au long de ce travail est le fait que c'est lui qui a eu une grande influence sur la critique littéraire qui s'intéresse aux mythes. En outre, il a contribué à la formation de sa terminologie. On peut donner comme exemple le terme « archétype » qui est utilisé largement par les critiques avec la définition que Jung lui a attribuée.

² JUNG Carl Gustav, Correspondance 1906-1940, Tome 1, (traduit par Josette Rigal / Françoise Périgaut), Albin Michel, Paris, 1992, pp. 133-135.

³ JUNG Carl Gustav, « La Psychologie Analytique Dans Ses Rapports Avec L'Œuvre Poétique », Problèmes de L'Âme Moderne, (traduit par Yves Le Lay), éditions Buchet/Chastel, 1960, p. 353.

Donc, comme l'indique Jung, les contenus de l'inconscient collectif sont les archétypes⁴. Ni le terme ni le concept d'archétypes est nouveau ou utilisé exclusivement par le psychiatre. Par exemple, l'une des œuvres qui ont eu beaucoup d'influence sur la naissance de la critique littéraire basée sur les archétypes a paru avant qu'il ne lançât le concept. On parle ici du grand ouvrage de l'anthropologue écossais James George Frazer : *Le Rameau D'Or* (d'abord publié en anglais en 1890). En effet, c'est ce livre que beaucoup considèrent comme une œuvre fondamentale sur les mythes - elle les prend en main dans la cadre de l'anthropologie et les religions - qui a donné naissance à d'autres travaux sur ce sujet, et aussi dans la littérature. Alors, on peut dire qu'il se trouve assez de recherches sur ces entités - les archétypes - en question, effectuées et publiées dans le cadre de plusieurs disciplines. Nous allons approfondir notre connaissance sur leur sens et leurs fonctions selon divers domaines dans les prochaines parties. Pour maintenant, contentons-nous d'une définition assez générale mais aussi valable, qui est en conformité avec le cadre de cette étude. Nous pouvons dire qu'un archétype est un modèle primordial dont on trouve les représentations, les images dans toutes les cultures et toutes les époques. Alors, celui-ci a un caractère universel et transcendantal. Nous voudrions citer ici aussi l'une des définitions données sous l'article d'archétype, par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : L'archétype est un « *symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétisant dans les contes, les mythes, le folklore, les rites etc. des peuples les plus divers* »⁵. Cette dernière convient surtout à ce que Jung a fait de la notion. Selon lui et les continuateurs de sa théorie des archétypes, comme Gilbert Durand (le philosophe français, Docteur ès Lettres), ces entités ne sont pas des « *résidus fermés des formes* » mais « *des procès continus* »⁶. C'est-à-dire que les archétypes ne sont pas des concepts fixes dont les sens sont déterminés pour de bon, mais qu'ils continuent d'évoluer en modifiant à la fois soi-même et l'esprit de la société.

⁴ JUNG Carl Gustav, "Archetypes and the Collective Unconscious", *Archetypes and the Collective Unconscious*, Tome 9, Partie 1, édité et traduit par Gerhard Adler & R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1981, p. 15.

⁵ Archétype, <http://www.cnrtl.fr/definition/arch%C3%A9type> (Consulté le 04.01.2019)

⁶ JASIONOWICZ Stanislaw, « Archétype », sous la direction de CHAUVIN Danièle / SIGANOS André / WALTER Philippe, *Questions de Mythocritique : Dictionnaire, Imago*, Paris, 2005, pp. 27-40.

Nous pouvons constater que la théorie de l'inconscient de Jung est bien pertinente avec la critique littéraire qui s'intéresse aux archétypes et qu'elle a inspiré de nombreuses œuvres dans ce domaine-là. Ici nous pouvons évoquer tout de suite comme exemples parmi beaucoup d'autres Joseph Campbell, le mythologue et écrivain américain, et Northrop Frye, le critique littéraire canadien. De plus, il faut noter que la psychologie analytique élaborée par Jung est regardée, à côté de l'anthropologie sociale, comme l'une des deux origines ou points-de-départ des études sur les archétypes dans les beaux-arts. Car, comme l'indique plusieurs penseurs et critiques, les archétypes deviennent visibles dans les productions de l'imagination. Cependant, certains critiques, comme Northrop Frye (1912-1991), prennent les archétypes en main dans le seul cadre de la littérature, en un peu « brisant » ce lien métaphysique entre les archétypes et l'inconscient collectif humain. En effet, Frye est considéré comme le premier à tenter de théoriser une critique littéraire fondée sur les archétypes sans faire aucun recours à un autre domaine que celui de la littérature. Il croyait que la critique littéraire devait adopter une approche scientifique en devenant autonome et systématique.

« Et si la critique était une science en même temps qu'un art ?... Elle peut aussi être un élément scientifique de la critique qui la distingue du parasitisme littéraire d'une part, et de l'attitude critique qui lui est superposée d'autre part. La présence de la science dans un sujet quelconque change son caractère du hasard au causal, du fortuit et de l'intuition à la systématique, tout en préservant l'intégrité de ce sujet contre les invasions extérieures. »⁷

Avant de passer à l'approche principale de ce travail (la mythocritique), nous voudrions expliquer ici tout brièvement ce qu'on entend par la « critique archétypale ».

⁷ FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 7. Traduit de la version anglaise pour ce travail : « What if criticism is a science as well as an art?... It may also be a scientific element in criticism which distinguishes it from literary parasitism on the one hand, and the superimposed critical attitude on the other. The presence of science in any subject changes its character from the casual to the causal, from the random and intuitive to the systematic, as well as safeguarding the integrity of that subject from external invasions. »

Née au 20^e siècle, c'est une approche de la critique littéraire bien interdisciplinaire. Elle se nourrit de beaucoup de domaines comme l'Histoire, la psychologie, l'anthropologie, la philosophie, la sociologie etc. et à son tour elle leur présente un espace à partir duquel les experts de ces domaines-là peuvent construire leurs hypothèses, un espace où ils peuvent chercher des preuves pour leurs théories. La critique archétypale se focalise sur le texte afin d'y découvrir les archétypes.

La notion d'archétypes constitue l'un des piliers de notre travail comme on entreprendra de trouver et analyser les uns féminins dans les œuvres choisies de l'écrivaine Sidonie-Gabrielle Colette. En le faisant, nous nous référerons à la mythocritique, élaborée par Gilbert Durand, qui peut être définie très généralement comme l'étude des mythes dans les œuvres littéraires. Nous profiterons aussi des travaux de Pierre Brunel (le critique littéraire français) qui a appliqué la mythocritique dans le cadre de la littérature comparée. Et on peut observer que la différence entre la critique archétypale et la mythocritique est assez minime étant donné que tous les deux se focalisent sur les archétypes et les mythes qui apparaissent dans la production littéraire. Peut-être, on pourrait dire que la dernière prend en main son objet d'étude d'une manière plus holistique et qu'elle comprend l'autre et que la première a des liens plus proches avec la psychologie. La mythocritique est un champ d'étude sur l'imaginaire. Elle cherche à détecter les composants mythiques dans les œuvres littéraires et à les interpréter en montrant leur place, leur fonction au sein de celles-ci. Plusieurs domaines font recours à cette approche d'analyse - comme l'Histoire, la sociologie, la psychologie etc. - s'ils choisissent de regarder leur cas du point-de-vue des mythes et vice-versa. Puisque nous allons adopter la méthode mythocritique, tout en se focalisant sur sa part qui analyse les archétypes, nous allons décrire de façon détaillée ladite approche dans la prochaine partie.

Notre travail a pour objectif d'identifier et d'analyser les archétypes féminins qu'on rencontre dans les trois romans de Colette tout en cherchant à trouver leur place dans le monde immense des mythes. Aussi, nous souhaitons examiner la protagoniste de

la série, Claudine, à la lumière de trois principaux archétypes jungiens : la persona, l'ombre, l'anima/l'animus. Ainsi visons-nous à arriver à un portrait plus complet du principal personnage féminin, ce qui nous montrera son interaction avec les autres archétypes qui se trouvent dans le récit.

Les mots suivants de Berna Moran, le critique littéraire et théoricien turc, peuvent résumer un peu le point de départ de nos efforts : «*À cet égard, du point de vue de l'école critique archétypale, la littérature est l'expression de personnes, de situations et de symboles archétypaux, et le critique est chargé de déchiffrer ce langage mythique que l'auteur utilise inconsciemment et d'expliquer l'œuvre d'une manière plus compréhensible.*»⁸ Donc, c'est-à-dire, les archétypes que nous étudierons ne seront pas seulement des personnages mais aussi des images, des symboles, des thèmes, ou même des intrigues. Et la raison pour laquelle nous limitons ce travail aux archétypes féminins est d'un côté pour travailler dans un cadre plus restreint sur un vaste terrain et de l'autre, en raison du caractère des ressources dont profite notre autrice consciemment ou (plutôt) inconsciemment pendant sa création littéraire. Comme exemple, nous pouvons dire que dans son ouvrage, les archétypes « Mère », « la terre », « la nature » sont toujours présents d'une façon ou d'une autre. Ce sont des images qui sont traditionnellement considérées être « féminines » et selon nous et plusieurs critiques, elles constituent des éléments essentiels pour la compréhension et l'analyse des œuvres de Colette.

Maintenant, prenons plutôt les romans du corpus en main. Nous allons essayer d'appliquer la mythocritique d'un point de vue archétypal et mythique aux trois romans de l'autrice française Sidonie-Gabrielle Colette (1873 – 1954) : *Claudine À L'Ecole* (1900), *Claudine À Paris* (1901) et *Claudine En Ménage* (1902).

Ces trois romans constituent les trois premiers volumes de la série littéraire *Claudine*, tandis que les deux derniers, intitulés *Claudine S'en Va* (1903) et *La Retraite*

⁸ MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 1999, p. 220

Sentimentale (1907), ont été exclus de ce travail par le souci de longueur. L'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi cette série comme notre corpus est qu'elle n'est pas seulement l'œuvre fondatrice de Colette, mais également parce que, selon les propres mots de l'autrice, ces premiers livres n'ont pas été planifiés ni même « désirés ». Il est assez connu que c'est Henri Gauthier-Villars (Willy), son mari, qui a forcé Colette à les écrire (parfois même en l'enfermant dans son bureau). C'est pourquoi nous pensons que ces trois œuvres ont un lien plus direct avec l'inconscient et, par conséquent, avec les archétypes.

Maintenant, jetons très rapidement un coup d'œil à la vie de notre autrice puisque comme plusieurs critiques, nous aussi avons la conviction qu'à la base du projet littéraire de l'écrivaine se trouve assez visiblement sa propre vie. En effet, plusieurs de ses ouvrages peuvent être étudiés au sein du genre littéraire « l'autofiction ». Ce fait, qu'elle admet elle-même aussi, peut causer s'infiltrer dans son écriture les archétypes qui animent sa propre vie, sa propre psyché. Certes, nous laissons cette dimension-là aux psychanalystes et nous nous occupons de ceux qu'on témoigne tout au long des trois romans cités ci-dessus.

« *J'appartiens à un pays que j'ai quitté* », dit Colette dans son *Les Vrilles de la Vigne* (1908). Nous pouvons dire que cette affirmation est l'un des piliers de son écriture. Née le 28 janvier 1873 à Saint-Sauveur-en-Puisaye (Yonne), Sidonie-Gabrielle Colette a passé dix-huit ans dans sa Puisaye natale, près de sa mère adorée Sidonie Landoy, dite « Sido », qui a eu une influence importante dans sa vie privée ainsi que dans sa carrière littéraire. Sido a transmis à Colette, la dernière de ses quatre enfants, son amour pour la nature ainsi que son refus de mener une vie conforme aux règles strictes de la morale conservatrice de son village. Avec la permission de sa mère, Colette a donc apparemment passé une enfance heureuse dans la nature, entourée de forêts et de bêtes. Ces éléments – la forêt et les animaux – constituent souvent des thèmes importants dans ses œuvres, et doivent être pris en compte quelles que soient les méthodes d'analyse qu'on applique. Le Clézio explique bien pourquoi, en disant : « *Aucun écrivain - sauf*

peut-être Faulkner dans Lumière d'août - n'a apporté une telle attention à traduire le frémissement, le fourmillement, le pullulement de la vie sous toutes ses formes...Il y a chez Colette une admiration éperdue pour tout ce qui vient de la terre, un culte pour tout ce qui est animal. »

En plus de son amour pour la nature, l'écrivaine française se passionne pour la lecture grâce à son père le Capitaine Colette et sa bibliothèque vaste. Elle fait ses études primaires à l'école laïque de Saint-Sauveur où elle rencontre Olympe Terrain, l'institutrice, qui apparaîtra dans le premier livre du cycle *Claudine*, *Claudine À L'Ecole*. On comprend qu'elle a été une bonne élève malgré son comportement rebelle. En 1889, elle obtient son brevet élémentaire.

Si cette enfance est l'une des sources de son écriture, l'autre serait son mariage avec le journaliste et romancier Henri Gautier Villars, dit Willy. Cependant, contrairement à la première partie de sa vie, ce mariage qu'elle conclut à Paris, à vingt ans, peut être considéré comme le début d'une période troublée pour elle. La Belle Epoque, Paris, un couple friand d'art... Avec son introduction dans le Paris mondain par Willy, une vie de bohème commence pour Colette. C'est une vie bien colorée et Willy est un homme assez scandaleux, qui passe un peu pour un Don Juan. Ses infidélités causent beaucoup de chagrin à Colette mais elle choisit au départ de supporter les maîtresses et les exigences de Willy.

Malgré tous les troubles qu'il lui cause, il est largement accepté que son mari ait eu une grande influence dans le début de la carrière littéraire de l'écrivaine. En effet, c'est lui qui a demandé à sa femme d'écrire ses souvenirs d'enfance et qui l'a faite continuer à écrire régulièrement. C'est ainsi que la célèbre série des *Claudine* a commencé. Le premier livre de Colette, *Claudine À L'Ecole*, est paru en 1900, sous la signature de Willy, qui a prétendu avoir reçu le manuscrit d'une inconnue. Après le grand succès de cette première œuvre, Willy a poussé sa femme à écrire trois autres livres de *Claudine* aussi, dont l'un est sorti chaque année jusqu'à 1903. Ce sont

Claudine À Paris, *Claudine En Ménage*, et *Claudine S'En Va*. Les six premiers livres de Colette ont ainsi été publiés sous le nom de son mari. On peut dire que Willy était un homme hors du commun, qui non seulement trahissait souvent sa femme, mais qui « volait » également ses premières œuvres et l'encourageait à avoir des affaires amoureuses avec d'autres femmes. Incapable de supporter cette situation, Colette s'est séparée de lui en 1906 et a finalement divorcé en 1910.

Après sa séparation de Willy, Colette devient une figure encore plus scandaleuse en raison de ses relations amoureuses avec des femmes et de sa fréquentation de cercles peu conventionnels. Elle ne se restreint jamais aux normes de la société.

À la suite de son premier mariage, puisqu'elle n'a pas accès aux revenus des livres de *Claudine* - le droit d'auteur appartenant à Willy - jusqu'en 1912, elle se montre sur scènes de théâtre comme une mime, danseuse ou comédienne, jouant parfois des scènes tirées de ses propres romans, gagnant à peine assez pour survivre. Elle s'est mariée deux fois de plus et a eu une fille nommée Colette, surnommée Bel-Gazou par sa mère, de son deuxième mari Henry de Jouvenel, journaliste et homme politique. Pour souligner à quel point l'écrivaine repoussait les limites de la société parisienne du début du 20^e siècle, il suffit de mentionner sa relation amoureuse avec son beau-fils, Bertrand de Jouvenel. Enfin, Colette s'est mariée une dernière fois avec Maurice Goudekot qui était juif et lorsqu'il a été arrêté par les Allemands, c'est elle qui a réussi à le faire libérer.

Dans ses livres, en plus de se promener parmi les couches de l'esprit de l'individu moderne tout comme ses contemporains Gide, Proust et Woolf, Colette chante aussi la nature et valorise la sensualité. Sa langue est souvent décrite comme savoureuse, juste et naturelle. Une autre particularité de l'écrivaine est qu'elle se met largement en scène dans ses œuvres ; plusieurs éléments autobiographiques attirent notre attention. Serge Doubrovsky, l'inventeur du terme « autofiction », la désigne comme la pionnière de ce genre littéraire. En ce qui concerne les thèmes qu'elle aborde régulièrement, on peut

compter les triangles amoureux, la nature et l'indépendance des femmes dans une société masculine (malgré son mépris du féminisme de son époque). Ses personnages, surtout les femmes, sont loin des valeurs traditionnelles accordées par la société de l'époque. Ses protagonistes sont presque toujours des individus fortes, charnelles, libres, intelligentes, qui gagnent leur vie et qui se trouvent souvent partagées entre deux tendances contraires : la paix de la soumission et la nécessité de la liberté, comme Colette. Et tout comme Colette, la soif de liberté de leur cœur surpasse le désir de soumission et domine leurs autres tendances également.

Dernièrement, en considérant ses succès, nous pouvons citer entre autres son élection à l'académie Goncourt (qu'elle a également présidée), son élévation à la dignité de Grand Officier de l'Ordre National de la Légion d'honneur et sa nomination pour le prix Nobel en 1948. Parmi les œuvres de notre écrivaine assez prolifique, on peut citer, à côté des *Claudine*, *La Vagabonde*, *Gigi*, *Chéri*, *La Naissance du jour* et *Le Blé en herbe* parmi ses œuvres les plus connues. Plusieurs de ses œuvres ont été adaptées au théâtre ou au cinéma.

Après avoir mené une vie exceptionnelle et riche en expériences, Sidonie-Gabrielle Colette est décédée à Paris le 3 août 1954, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Maintenant, passons à la présentation des trois romans du corpus. Le cycle *Claudine* commence avec le roman *Claudine à l'école*, qui se déroule à Montigny-en-Fresnois, le village natal de la narratrice éponyme. Le lecteur suit les aventures de Claudine, une adolescente de quinze ans, qui raconte sa dernière année à l'école dans un journal intime.

Alors, Claudine est une jeune fille extraordinaire, à la fois intelligente, belle et un peu « méchante ». Elle n'a que son père, un intellectuel un peu indifférent, pour famille. Elle passe la plupart de son temps à se promener dans les forêts environnantes ou à lire dans la grande bibliothèque de chez elle.

Au fil de l'année scolaire, Claudine s'amuse avec ses camarades Anaïs, Marie Belhomme et sa nouvelle institutrice, Mlle Sergent. Elle rencontre également deux autres personnages importants : Mlle Aimée Lanthenay, puis sa sœur Luce, qui arrive à l'école après cette dernière.

Le roman montre le passage de Claudine de petite fille à la femme, en suivant ses jours à l'école, son lieu de prédilection. Vers la fin du roman, les élèves de la dernière année passent leur examen pour obtenir leur brevet d'études élémentaires et le livre se termine par un scandale qui éclate pendant la fête de fin d'année scolaire. Claudine, qui doit partir s'installer à Paris avec son père malacologue pour les travaux de ce dernier, est « *pleinement heureuse de couronner par cette nuit mémorable* » ses années scolaires :

« Adieu la classe, adieu, Mademoiselle et son amie ; adieu, féline petite Luce et méchante Anaïs ! Je vais vous quitter pour entrer dans le monde ; - ça m'étonnera bien si je m'y amuse autant qu'à l'Ecole ».⁹

Dans le deuxième tome intitulé *Claudine à Paris*, nous retrouvons notre narratrice, âgée maintenant de dix-sept ans, vivant avec son père, la domestique Mélie et sa chatte Fanchette, dans un petit appartement sombre à Paris. Claudine se remet d'une maladie qui lui a coûté ses longues boucles de cheveux. Quand Claudine, qui regrette terriblement ses bois et son village, retrouve enfin l'envie et la force de sortir de chez elle, elle rend visite à la sœur de son père, Mme Cœur, chez qui elle rencontre le petit-fils de cette dernière, Marcel, un jeune homme de dix-sept ans, beau aux traits délicats et au comportement féminin. Malgré leur contraste frappant, une amitié sincère et une grande complicité se développent entre les deux jeunes, ce qui rend la vie parisienne beaucoup plus supportable pour Claudine.

La relation de la narratrice avec la capitale évolue surtout lorsqu'elle rencontre Renaud, le père de Marcel, un journaliste mondain âgé d'une quarantaine d'années. Au

⁹ COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Claudine à l'école*, Le Livre de Poche, p. 253

fur et à mesure de leur amitié, une fenêtre s'ouvre sur la vie parisienne du début du 20^{ème} siècle, à la fois pour Claudine et pour le lecteur. Malgré elle, Claudine tombe amoureuse de Renaud, et bien qu'elle préfère devenir sa maîtresse, le roman se termine par leur décision de se marier.

Dernièrement, dans le troisième tome de la série, *Claudine en ménage*, le lecteur retrouve la narratrice mariée depuis dix-huit mois. Après un voyage de noces de quinze mois, Claudine et son mari, Renaud, s'installent dans leur appartement à Paris, mais des problèmes apparaissent rapidement dans leur mariage. Avec une invitation de la part de Mlle Sergent, directrice de l'école à Montigny, Claudine persuade son mari à l'accompagner dans son village natal. Le couple s'installe pour un temps dans l'ancienne école de la narratrice, s'amusant avec les pensionnaires qui y restent pendant les vacances d'été. Claudine quitte Montigny avec tristesse, convaincue que Renaud la corrompt.

De retour à Paris, Renaud présente sa jeune épouse à la société avec fierté, mais Claudine se sent de plus en plus mal à l'aise lors de ces rencontres mondaines. Elle accepte pourtant d'organiser des réceptions chaque semaine à la demande insistante de Renaud. Lors de l'une de ces soirées, elle rencontre Rézi Lambrook, une femme mariée et très séduisante. Elles commencent à se voir régulièrement. Malgré les avances de Rézi, au début, Claudine hésite à trahir son mari. Cependant, avec l'insistance de Rézi et l'encouragement implicite de Renaud, elles finissent par entamer une relation amoureuse « secrète » et après un certain temps, utilisent la garçonnière du fils de Renaud pour se retrouver.

Leur relation secrète prend fin lorsque Claudine surprend Renaud et Rézi ensemble dans la garçonnière. Choquée, elle quitte Paris et se réfugie à Montigny. Apaisée grâce au contact retrouvé avec la nature, Claudine répond enfin aux lettres de son mari qui demande pardon et elle lui propose de continuer leur mariage à condition qu'il accepte de déménager à Montigny, l'endroit où elle se sent le plus elle-même.

Alors, nous chercherons à identifier et analyser les archétypes féminins présents dans ces trois œuvres littéraires, en examinant les différentes formes sous lesquelles l'autrice les a insérés - consciemment ou non - que ce soit en tant que personnage, symbole, image, thème ou type d'intrigue. Nous étudierons leur émergence et leur transformation dans le récit ainsi que leur place dans l'inconscient collectif des sociétés. Nous interrogerons également leur universalité en recourant aux mythes ou contes qui sont présents dans l'imaginaire de plusieurs nations. Nous sommes convaincus que cette analyse nous permettra de comprendre ce qui a résonné chez le lecteur et a contribué au succès de ce cycle qui est devenu une marque et a trouvé une place importante dans l'histoire littéraire française du 20^e siècle.

Afin d'atteindre notre objectif, nous commencerons par nous concentrer sur le concept d'archétypes et nous familiariser avec la théorie de Jung ainsi que la place de l'imaginaire dans la littérature. Ensuite, nous allons nous pencher sur les aspects formels des romans du corpus pour voir s'il y a des indices qui pourront nous guider dans notre démarche. Puis, nous identifierons et analyserons les archétypes féminins dans les romans du corpus, partant des personnages féminins et continuant par les images et thèmes. Enfin, nous tenterons de mettre en lumière les trois archétypes jungiens en analysant la narratrice : l'anima/l'animus, la persona et l'ombre. Nous allons réaliser tout ce travail en suivant les trois critères proposés par Pierre Brunel pour l'application de l'approche mythocritique, tout en mettant au centre les archétypes : l'émergence, la flexibilité, l'irradiation. C'est-à-dire, nous allons commencer par identifier les mythes, les et les archétypes. Ensuite, d'un côté, nous allons mettre en évidence les modifications que ces entités ont subies et de l'autre, leur similitude par rapport aux mythes et images archétypiques. Enfin, nous allons évaluer et commenter leur place dans les romans choisis.

Nous souhaitons conclure cette partie d'introduction avec cette citation de la préface des *Questions de mythocritique* :

« Il [Questions de mythocritique] n'a d'autre objectif que de favoriser les études sur un domaine de recherche d'autant plus passionnant qu'il s'ouvre à la richesse des cultures et aux trésors inépuisables de la littérature de tous les temps. »¹⁰



¹⁰ CHAUVIN Danièle / SIGANOS André / WALTER Philippe, Questions de Mythocritique : Dictionnaire, Imago, Paris, 2005, p.9.

1. LES ARCHETYPES

À travers l'Histoire, plusieurs philosophes, écrivains et spécialistes d'autres disciplines ont suivi leur fil de pensée jusqu'à ces « images primordiales ». Étymologiquement, le terme d'archétype (Ἀρχέτυπος) vient du grec ancien ἀρχή, qui veut dire « commencement ». Son sens littéral est donc « premier type ».¹¹ Selon les mots de Jean Irigoin, le philologue français, le mot est connu dans la langue française depuis le 13^e siècle et attesté pour la première fois dans les écrits de l'auteur latin Cicéron. Comme Irigoin le dit, chez les philosophes, cette notion signifie plutôt « *le modèle, le type primitif et notamment l'original opposé à la copie qu'on en fait* »¹².

L'un des principaux philosophes à avoir pensé et fondé son système sur les modèles originaux est Platon (428/427 av. J.-C. - 348/347 av. J.-C.), le philosophe de la Grèce antique, qui est surtout connu pour sa théorie des Idées (ou la théorie des Formes). Selon cette théorie, tout ce qui se trouve sur ce monde sensible qui nous entoure n'est qu'une copie des entités absolues et intelligibles (au contraire de ce qui est perçu par les sens), appelées les Idées ou les Formes. D'après ses propres propos :

« Il faut convenir qu'il existe premièrement ce qui reste identique à soi-même en tant qu'idée, qui ne naît ni ne meurt, ni ne reçoit rien venu d'ailleurs, ni non plus ne se rend nulle part, qui n'est accessible ni à la vue ni à un autre sens et que donc l'intellection a pour rôle d'examiner ; qu'il y a deuxièmement ce qui a même nom et qui est semblable, mais qui est sensible, qui naît, qui est toujours en mouvement, qui surgit en quelque lieu pour en disparaître ensuite et qui est accessible à l'opinion accompagnée de sensation. »¹³.

¹¹ Archétype, <https://www.littre.org/definition/arch%C3%A9type> (Consulté le 14.04.2019)

¹² IRIGOIN Jean, "Quelques réflexions sur le concept d'archétype", Revue d'histoire des textes, bulletin n°7 (1977), 1978. pp. 235-245

¹³ PLATON, Timée, (traduit par A. Rivaud), maison d'édition Les Belles Lettres, 2002, pp. 51-52

Alors, selon Platon et ses continuateurs, la source de la connaissance est ces concepts *à priori*, immuables et éternels. Par exemple, selon cette hypothèse, une personne courageuse est en quelque sorte une copie de l'Idée du courage, qui est l'essence et la source de cette vertu. Donc, on dit que cette personne-là est courageuse puisqu'on connaît l'Idée du courage et qu'on remarque qu'elle partage certaines qualités de celle-là. On peut dire la même chose pour une table bien conçue aussi. Les gens courageux ou les tables bien conçues, ils sont tous des représentations médiocres de leurs vrais êtres qui ont une existence indépendante. D'ailleurs, même avant Platon, il se trouvait des philosophes qui avaient pris conscience de ce concept-là ; cependant, les présocratiques les cherchaient souvent sur le monde sensuel, dans les choses matérielles, comme des principes constitutifs.

En ce qui concerne les notions, on peut observer que les Idées platoniciennes et les archétypes se rapprochent tellement que ces deux termes peuvent être utilisés de manière interchangeable dans certains contextes. Cependant, d'un point-de-vue plus détaillé, il existe des nuances qui empêchent une synonymie parfaite. Tout d'abord, contrairement à l'idée platonicienne, les archétypes ne sont plus vus, surtout avec Jung, comme des entités fixes et complètes. Mais il est admis qu'ils évoluent à travers l'Histoire sans perdre leur sens. Autrement, chez Platon, les Formes sont liées « *au principe suprême (arkhê) qu'est l'idée du Bien* »¹⁴. En tant qu'entités, elles ne sont que bonnes, idéales. Ainsi, ce qui est considéré comme mal ou immoral dans le monde provient de l'ignorance de celles-ci. Pourtant, l'archétype, en tant que concept utilisé dans les sciences sociales, comprend à la fois le bien et le mal, le moral et l'immoral en son sein. On peut le comprendre de ces propos de Carl Jung : « *Ils contiennent tout ce qui il y a de plus beau et de plus grand de ce que l'humanité a jamais pensé, senti ou éprouvé, mais aussi toutes les pires infamies et les plus infernales inventions dont les hommes ont pu être capables.* »¹⁵

¹⁴ « Platon », Encyclopédie Larousse (Consulté en ligne le 01.04.2019)

¹⁵ JUNG Carl Gustav, Psychologie de l'inconscient, Le Livre de Poche, 1996, p.117.

Dernièrement, l'idée platonicienne est un concept exclusivement abstrait alors que les archétypes peuvent être perçus à travers leurs représentations dans les mythes, les œuvres littéraires, etc. En d'autres termes, les archétypes ont une existence à la fois matérielle et spirituelle.

Enfin, on peut constater que malgré ces nuances qui les séparent, leur fonction comme modèles originaux qui se manifestent à nous par les images, motifs, thèmes, émotions ou en tant qu'êtres matériels rapproche ces deux termes.

Donc, il semblerait que le concept d'archétype trouve ses racines dans la philosophie. Cependant, ce ne sont pas seulement les philosophes antiques qui l'ont élaboré et auxquels les théoriciens du dernier siècle ont eu recours. Parmi les penseurs qui ont contribué au développement de cette notion, on peut citer notamment les noms de Kant, Nietzsche, Bergson et Lacan. Bien qu'ils l'aient appelé différemment, l'essence de l'archétype est restée la même. Nous ne tenterons pas ici de discuter de leurs systèmes respectifs, car cela dépasserait le cadre de ce travail. Nous mentionnons simplement leurs noms pour rappeler que l'archétype est une notion sur laquelle de nombreux intellectuels se sont penchés.

Maintenant, parlons plutôt des caractéristiques que le concept a gagnées avec sa « renaissance » avec Carl Jung. On a déjà constaté que Jung n'a ni inventé le concept ni le terme. Il admet qu'il a emprunté le terme aux sources classiques comme les œuvres de Cicéron et *Corpus Hermeticum*. On peut dire que l'utilisation de la notion s'est développée plutôt dans le sens que Jung lui a désigné. Dans ce sens, les archétypes ne sont pas les produits d'une expérience individuelle mais ils s'appartiennent à l'héritage commun de l'humanité. Tous les individus de notre espèce y ont accès dès leur naissance. Quant à leur origine exacte, il est généralement admis que d'où ils

proviennent reste inconnu ; mais encore il se trouve diverses hypothèses. D'un côté il se trouve les continuateurs de la critique archétypale de Northrop Frye qui, comme lui, ne s'intéressent pas à l'origine des archétypes, mais plutôt à leur fonction dans un texte. Étant donné qu'il est impossible de connaître leur origine avec certitude, ils considèrent les archétypes dans un sens littéraire et les définissent comme des images ou des motifs récurrents dans la littérature. De l'autre côté, il y a Jung, Gilbert Durand et leurs disciples selon lesquels ces entités ont des racines biologiques et sont héritées, ou du moins le potentiel de les trouver et de les utiliser est hérité. De plus, ces racines biologiques sont issues de l'expérience de l'humanité. Ce qui est certain, c'est qu'avant de se manifester dans la littérature, les archétypes occupaient une place importante dans les rites. L'archétype du bouc émissaire est un exemple de cela. C'est un motif que l'on rencontre assez souvent, surtout dans les tragédies, ainsi que dans d'autres types d'ouvrages de fiction. Cependant, il y a eu un temps où une personne sacrée, comme un roi, ou un animal sacré était littéralement sacrifié lors de rituels pour la purification ou le bien-être d'une société. Bien que la plupart des cultures aient cessé de verser du sang pour ces raisons, cette pratique a continué dans la fiction souvent sous forme de métaphores. Puisque ces archétypes font partie de chacun de nous, nous ressentons le besoin de les exprimer.

Les archétypes eux-mêmes ne se trouvent pas dans la mythologie, la littérature ou notre psyché. Ce que l'on y trouve, ce sont leurs représentations. Étant donné que les archétypes sont des propriétés de l'inconscient, il est impossible de les percevoir lucidement et consciemment. Les archétypes auxquels on se réfère sont plutôt représentés par ce que Jung appelle les « images primordiales ». Ces images sont des composantes de la partie inconsciente collective de notre psyché depuis les premiers temps de l'humanité, et c'est par leur intermédiaire que nous pouvons ressentir l'existence des archétypes universels.

« On croit souvent que le terme "archétype" désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des

représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. »¹⁶

Comme exemple on peut donner l'archétype de l'ascension. On peut le rencontrer sous l'apparence d'une aile, d'un oiseau, d'un avion etc. Certes, les avions n'existaient pas dans les temps anciens ; mais encore l'idée de l'ascension influençait également les peuples de l'époque, comme en témoignent leurs mythes, poésies, dessins. Seulement, ils représentaient cette idée à travers d'autres images. Pour cette raison, alors que certains théoriciens choisissent d'utiliser les termes « archétypes » et « images archétypiques » de manière interchangeable - comme le faisait souvent Jung, bien qu'il les séparât comme notions distinctes - d'autres les distinguent l'un de l'autre, les premiers étant beaucoup plus abstraits et inaccessibles et les dernières plus visibles et compréhensibles. Enfin, on peut dire que les archétypes produisent des images archétypiques. Donc, dans ce travail, nous tenterons de détecter les images archétypiques et de les relier aux archétypes féminins pertinents.

Les archétypes peuvent être des entités vivantes ou pas. Dans la littérature, ils peuvent se manifester comme des personnages (le héros, la mère etc.), des motifs (par exemple : la quête, le bien contre le mal...), des images et des symboles (l'eau, le feu etc.). En outre, selon la théorie de Northrop Frye, les archétypes peuvent aussi apparaître comme les genres littéraires, conformément aux saisons. On va en parler plus dans un autre chapitre. Selon les théoriciens de l'anthropologie, de la littérature et de la psychanalyse, on peut les trouver dans les mythes, religions, fantaisies, rêves et la littérature. On voudrait ajouter ici que Frye constatait que pour les archétypes littéraires, les mythes et la Bible étaient comme « *une grammaire des archétypes de la*

¹⁶ JUNG Carl Gustav, L'Homme Et Ses Symboles, éd. Robert Laffont, Paris, 1990, p. 67

littérature »¹⁷. Et en effet, on trouverait nombreuses références faites aux thèmes et personnages de celles-ci en analysant les œuvres de n'importe quelle époque. De plus, selon Jung, l'artiste est celui qui possède une certaine sensibilité envers les archétypes et qui a la capacité d'exprimer sa vie interne, et celle d'autres, en utilisant ces images primordiales. Donc, il ou elle recourrait à la mythologie pour y trouver les moyens (les archétypes) de la meilleure expression. Enfin, dans ce contexte, on peut dire que les archétypes relient le monde fictionnel à celui non-fictionnel.

Pour qu'on puisse appeler quelque chose un « archétype », il faut qu'on témoigne sa présence dans plusieurs générations des cultures et des géographies variées. Il devrait influencer de manière similaire un lecteur chinois d'il y a mille ans et un lecteur irlandais contemporain, car il est lié aux comportements humains fondamentaux. Dans un sens, les archétypes relient toutes les expériences de notre espèce par la littérature et celles-ci sont exprimées avec des motifs similaires à travers le temps et l'espace. On peut prétendre que les lecteurs d'autres siècles, à une époque où le symbolisme était davantage valorisé qu'aujourd'hui, surtout dans la société occidentale en raison de l'influence des philosophies matérialistes et du positivisme, étaient plus sensibles à ces images primordiales et davantage influencés par elles. Cependant, grâce à leur caractère qui dépasse les limites temporelles et spatiales, elles continuent de conserver leur pouvoir sur nous.

*« There was no need for Shakespeare to interpret for his audience: they felt the mythic content of his plays. And though myth may smolder only feebly in the present-day audience, we still respond, despite our intellectual sophistication, to the archetypes in Hamlet. »*¹⁸,¹⁹

¹⁷ FRYE Northrop, *Anatomie de la Critique*, (traduit de l'anglais par Guy Durand), éditions Gallimard, p. : 165

¹⁸ On peut traduire ce passage comme: "Shakespeare n'avait pas besoin d'interpréter pour ses spectateurs: ils sentaient le contenu mythique de ses pièces. Et bien que le mythe ne passionne que faiblement le public actuel, nous répondons toujours, malgré notre sophistication intellectuelle, aux archétypes de Hamlet."

Finalement, en ce qui concerne les archétypes, on peut dire qu'ils ne sont pas nettement séparés les uns des autres. Ils peuvent coexister dans la même représentation (comme dans un personnage) ou s'emprunter mutuellement. Jung a appelé cela la "loi de la contamination". De plus, un archétype peut même représenter deux choses contraires en dehors d'un contexte donné. Par exemple, le Soleil peut symboliser à la fois la mort et la vie, l'énergie vitale et l'intégralité (cette dernière en raison de sa forme sphérique, qui évoque l'unité).

1.1. Carl Jung et sa théorie des archétypes

Jusqu'ici on a beaucoup parlé du psychiatre suisse et de ses pensées sur la notion clé de ce travail. On peut dire que, dans ce domaine, Jung a ouvert la voie aux critiques littéraires et a largement contribué à l'émergence de la mythocritique, de la critique archétypale. Il n'est pas vraiment entré dans le domaine de la littérature et a peu écrit au-dessus. Cependant, ce qu'il a écrit a suffi à inspirer et encourager les critiques qui se focalisaient sur les motifs mythiques pour expliquer une œuvre d'art. Alors, dans cette partie, nous fournirons plus de détails sur la théorie, car nous y ferons fréquemment référence lors de notre analyse des archétypes féminins dans les romans de Colette. On a déjà dit que le concept d'archétype a vécu une renaissance avec Carl Jung qui a fondé sa psychologie analytique sur lui. Il y était arrivé avec ses lectures de philosophie et de textes hermétiques comme ceux de l'alchimie. Et il l'a renforcée et confirmée grâce à ses expériences cliniques. Ce concept est très lié, chez lui, à un autre, à celui de l'inconscient collectif. Les archétypes, avec les instincts, sont les éléments constitutifs de cet inconscient commun à toute la race humaine. Le psychiatre a visé à comprendre et

¹⁹ GUERIN Wilfred L. / LABOR Earle / MORGAN Lee / REESEMAN Jeanne C. / WILLINGHAM John R., *A Handbook Of Critical Approaches To Litterature*, 5ème édition, New York, Oxford University Press, 2005, p. 196

à guérir ses patients en tentant de l'explorer. Cette hypothèse peut être considérée encore comme l'héritière de la philosophie idéaliste de Platon. Gerhard Adler, éminent psychiatre et psychanalyste allemand dans la tradition jungienne, propose une synthèse du concept de la manière suivante : « *L'inconscient collectif est le dépôt constitué par toute l'expérience ancestrale depuis des millions d'années, l'écho des événements de la préhistoire, et chaque siècle y ajoute une quantité infinitésimale de variation et de différenciation.* »²⁰. Donc, toutes les images qui se manifestent dans les mythes et les œuvres fictives proviennent de cette part collective de notre psyché. Contrairement à l'inconscient individuel, qui est le produit de notre vie personnelle, l'inconscient collectif possède un caractère universel, et son contenu nourrit chacun de nous, se répétant à travers le temps et l'espace. En raison de l'accumulation de tout le savoir humain en son sein et de notre accès à celui-ci dès la naissance, des phénomènes tels que la télépathie peuvent être expliqués. De même, selon Jung et ses successeurs, c'est pourquoi les rêves peuvent fonctionner comme des messagers, et pourquoi nous pouvons penser, agir et exprimer simultanément les mêmes idées à travers l'art.

Dans cette partie, nous souhaitons principalement aborder trois archétypes qui sont des éléments structuraux essentiels de la psyché, et donc privilégiés, selon la théorie de Carl Jung. Ces archétypes sont connus sous les noms de « l'ombre », de la « persona » et de l'« anima/animus ». Ensemble, ils nous révèlent notre nature profonde.

1.1.1. L'ombre

L'ombre représente la partie plus sombre de notre inconscient. Elle comprend tous les traits de notre personnalité qu'on voudrait cacher, dont on fuit, souvent refusant les accepter comme les nôtres. Elle signifie le côté primitif de l'être humain et elle est

²⁰ÉDOUARD Dhorme, BAUDOUIN Charles, « L'œuvre de Jung », Revue de l'histoire des religions, tome 166, n°2, 1964, pp. 215-218

considérée comme l'archétype le plus intense et potentiellement le plus dangereux. L'ombre est capable d'accomplir toutes les choses que nous nous interdisons (ou que la société nous interdit), ce qui peut nous transformer en une version de nous-mêmes que nous méprisons, voire détestons. Cependant, d'un autre côté, elle cherche à compenser le contrôle strict que nous exerçons sur nous-mêmes en raison des normes sociales et de l'éducation que nous recevons de notre entourage. Ainsi, plus nous nous restreignons sévèrement, plus nous nourrissons notre ombre. Par ailleurs, sur le plan individuel, l'ombre peut également renfermer les « pouvoirs secrets » d'une personne, ses talents et ses qualités positives qu'elle refoule et n'arrive pas à exprimer ou intégrer dans sa vie, pour diverses raisons.

Étant donné que l'archétype de l'ombre exerce une grande influence, qu'elle soit positive ou négative, sur nos relations, il est essentiel de pouvoir exercer un certain contrôle sur elle pour vivre en société. Cela passe par une bonne connaissance et une acceptation de cette part de nous-mêmes. Dans les rêves, les mythes et la littérature, l'ombre se manifeste souvent sous la forme d'une figure du même sexe que le sujet. Ces figures sombres sont souvent associées au mal et à l'immoralité. On la retrouve fréquemment représentée par des images du Diable, qui sont des projections de l'ombre du héros. Par exemple, Méphistophélès dans l'œuvre de Goethe ou Caliban dans celle de Shakespeare sont parmi les représentations les plus célèbres de l'ombre.

1.1.2. La persona

Jung souligne dans *Ma Vie : Souvenirs, Rêves Et Pensées* la caractéristique de la persona ainsi :

« La persona est le système d'adaptation ou la manière à travers lesquels on communique avec le monde. Chaque état, ou chaque profession, par exemple, possède sa propre persona qui les caractérise... Mais le danger est que l'on s'identifie à sa persona : le professeur à son manuel, le ténor à sa voix. On

peut dire, sans trop d'exagération, que la persona est ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est. »²¹

On réfère souvent à la persona comme un masque qui sert de médiateur entre notre ego et le monde extérieur ; c'est pourquoi on l'adapte généralement aux règles de la société. Le processus de sa formation commence très tôt, dès la petite enfance, avec le besoin de se conformer aux attentes des parents ou des enseignants. Nos actions acceptables s'accumulent dans la persona tandis que celles qui sont inacceptables sont refoulées dans l'inconscient pour former l'ombre à leur tour. Dans ce sens, l'archétype de la persona est le contraire de l'ombre.

Le terme est d'origine latine et signifiait le masque que les acteurs portaient dans les pièces de théâtre. Jung reprend ce mot en lui donnant un sens assez proche au début, puisqu'il ne faut pas confondre la persona avec la personnalité. Ce masque peut parfois être très éloigné de notre vraie nature, ce qui peut entraîner des troubles mentaux, voire des névroses. La persona d'un individu sain serait donc souple et adaptée aux autres éléments de sa psyché. En utilisant le terme « masque », nous ne voulons pas dire qu'il s'agit de tromper les autres, mais plutôt qu'il est utilisé pour se réaliser au sein de la société et s'y adapter. Une personne peut avoir plusieurs persona qu'elle utilise dans différentes situations. Tout comme nous nous habillons différemment pour différentes sphères de notre vie, nous pouvons modifier notre persona en fonction de l'occasion. De plus, la persona englobe non seulement les caractéristiques de la psyché, mais elle est également liée aux traits physiques tels que l'apparence, la posture, la façon de s'habiller, etc.

²¹ JUNG Carl Gustav, *Ma Vie: Souvenirs, Rêves Et Pensées*, recueillis et publiés par Aniela Jaffé, Gallimard, 1970p: 478

1.1.3. L'anima et l'animus

Un autre archétype essentiel pour la psychologie jungienne est celui d'animus et d'anima. La nature des archétypes de l'anima et de l'animus est déterminée par les caractéristiques sexuelles latentes qu'ils représentent, l'expérience personnelle de l'individu avec le sexe opposé, ainsi que l'image collective considérant l'autre sexe dans la psyché individuelle. À cet égard, nous pouvons définir le premier, *l'animus*, comme le principe, l'archétype, masculin dans la psyché féminine. Celui-ci représente la productivité, le bon sens, le *logos*, l'initiative, la tentative et le pouvoir chez la femme. Cet archétype peut être communiqué aussi par un père, un frère, un professeur, un mari tout comme par la religion dominante, l'Etat, les travaux scientifiques etc. Donc l'image d'animus (comme celle d'anima) diffère selon la femme en question. Emma Jung dit dans son œuvre intitulée *Animus and Anima* :

« Pour la femme primitive, ou la jeune femme, ou pour le côté primitif chez toutes les femmes, tout homme qui se distingue par ses prouesses physiques devient une figure d'animus. Des exemples typiques sont les héros de la légende, ou les célébrités du sport actuel, les cowboys, les toreros, les aviateurs, etc. Pour les femmes plus exigeantes, la figure d'animus est un homme qui accomplit des actes, dans le sens où il oriente son pouvoir vers quelque chose de grande importance. Les transitions ici ne sont généralement pas nettes, car le pouvoir et l'action se conditionnent mutuellement. Un homme qui règne sur le 'mot' ou sur le 'sens' représente une tendance essentiellement intellectuelle, car le mot et le sens correspondent par excellence aux capacités mentales. Un tel homme illustre l'animus au sens étroit, compris comme étant un guide spirituel et comme représentant les dons intellectuels de la femme. »²²

²² JUNG Emma, *Animus and Anima*, Spring Publications, 1957, p. 3. Paragraphe que j'ai traduit de l'édition anglaise : « *For the primitive woman, or the young woman, or for the primitive in every woman, a man distinguished by physical prowess becomes an animus figure. Typical examples are the heroes of Legend, or present day sport celebrities, cowboys, bull fighters, aviators, and so on. For more exacting women, the animus figure is a man who accomplishes deeds, in the sense that he directs his power toward something of great significance. The transitions here are usually not sharp, because power and deed mutually condition one another. A man who rules over the "word" or over "meaning" represents an essentially intellectual tendency, because Word and meaning correspond par excellence to mental*

Ce paragraphe sera l'un de nos guides pendant notre tentative de trouver l'animus de la protagoniste. Car nous pouvons dire que, comme Colette, la narratrice et la protagoniste de la série, Claudine, trouve sa figure d'animus chez un homme qui « règne sur le mot », donc chez un homme qui se présente comme un guide dans le domaine intellectuel et qui reflète ses dons spirituels. Mais nous allons en parler en détail plus tard.

Avant de passer à leur place dans la littérature, nous parlerons aussi du concept d'anima. Alors, nous pouvons dire que l'anima est le contraire d'animus ; c'est-à-dire, l'anima incarne les facettes féminines chez les hommes, tout en reflétant l'image globale qu'il se forge de la féminité, autrement dit, de l'archétype même du féminin. Cependant nous n'aurons pas beaucoup de recours à ce concept puisqu'on prendra en main seulement l'archétype du masculin – l'animus – en examinant Claudine. C'est pourquoi nous nous contentons de cette brève définition et continuons avec l'utilisation de ceux-ci dans les œuvres littéraires.

Comme nous avons déjà indiqué, les éléments de l'inconscient collectif, c'est-à-dire les archétypes, se trouvent enfoncés dans plusieurs types de récits, oraux ou écrits, contemporains ou anciens. Et considérant les archétypes jungiens que nous venons de citer, nous les voyons peut-être le plus nettement dans les mythes, légendes ou les contes de fées. Comme le dit Gilbert Durand dans *L'imaginaire*, « l'animus souvent se présente sous les traits de la grande image archétypique du héros vainqueur du monstre, » et l'anima se présente souvent « sous la figure de la mère ou encore de la Vierge... ».²³ Dans les œuvres plus actuelles, en général, les écrivains n'utilisent pas ces figures en tant qu'elles sont, dans leur situation brute et concise ; cependant, quand nous grattons un peu la surface, nous rencontrons la plupart du temps, les mêmes images primordiales. Aussi, nous pouvons dire ici que la recherche sur les archétypes dans le domaine littéraire s'est inspiré surtout des résultats des travaux réalisés pour recueillir les produits de la littérature orale et des catalogues des motifs et des types qui ont suivi ces travaux.

capacities. Such a man exemplifies the animus in the narrower sense, understood as being a spiritual guide and as representing the intellectual gifts of the woman. »

²³ DURAND Gilbert, *L'imaginaire*, Hatier, 1994, p: 24 – 25

Ainsi, après avoir rencontré les mêmes images dans la tradition littéraire des diverses nations, les chercheurs ont créé des méthodes pour les découvrir dans les autres types d'œuvres fictives. C'est ce que nous tenterons de faire dans ce travail aussi. L'ombre, la persona, l'anima et l'animus sont des archétypes principaux qui se fusionnent souvent avec d'autres archétypes dans un texte. Néanmoins, en raison de leur connotation plutôt psychologique, nous ne leur consacrons qu'une seule sous-partie.

1.2. L'imaginaire, la mythocritique et les archétypes dans la littérature

1.2.1. L'imaginaire

« ...l'incontournable re-présentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels jaillissent continûment depuis les quelque un million et demi d'années qu'homo erectus s'est dressé sur la terre. »²⁴

C'est ainsi que Gilbert Durand définit l'imaginaire dans son livre. On peut dire de lui qu'il est l'un des concepts fondamentaux autour desquels s'élabore la théorie des archétypes dans plusieurs domaines, y inclus la littérature et la psychologie analytique de Jung, puisqu'il est à l'origine des activités créatrices de l'humanité. Gilbert Durand, qui a effectué de nombreuses recherches sur la notion, constate aussi que l'imaginaire est en une sorte un « *musée de toutes les images passées, possibles, produites et à produire* »²⁵. Il peut s'exister au niveau individuel ou collectif et on voit sa réalisation à travers la mythologie, tout ouvrage artistique, des images et des symboles qui ont une grande influence sur nombreux domaines comme les politiques, l'économie etc. À bien

²⁴ Ibid., p. 77

²⁵ Ibid., p :3

des égards, on peut observer que l'imaginaire se rapproche considérablement de l'inconscient collectif de Jung. L'un et l'autre partagent tellement de qualités qu'on pourrait même les considérer comme étant identiques. Par exemple, tous les deux sont conditionnés par un nombre illimité d'archétypes, ces « images primordiales ». Cependant, tandis que le concept de l'inconscient collectif peut s'appliquer aux autres espèces (les animaux), l'imaginaire est vu plutôt comme la propriété de l'être humain.

Lorsqu'on entreprend la tâche ardue de définir avec précision l'imaginaire, on se confronte à diverses difficultés, ainsi en va-t-il souvent dans les domaines des sciences humaines. Donc, premièrement, définissons « l'image ». On peut utiliser ce terme pour toutes sortes de représentation. Car une image sert à exprimer une pensée, une émotion, un objet, une idéologie etc. d'une certaine façon, visant parfois à les rendre plus clairs et parfois plus flous. Elle peut ressembler à la chose dont elle prend la place ou non. Une photo, un rêve, un dessin, une chanson, une métaphore ou une représentation mentale... Tous ceux-ci et bien d'autres peuvent être classés comme des images. On trouve des images mentales, physiques et verbales ; elles peuvent donc être concrètes (comme un dessin) ou abstraites (comme une image visuelle émergeant dans l'esprit). Certes, on s'intéressera plutôt aux images verbales et à leur utilisation dans les œuvres littéraires. Puisque nous chercherons à analyser les archétypes présents dans les romans de notre corpus, et puisque les archétypes eux-mêmes sont des images primordiales qui influencent l'imaginaire, il est essentiel de prendre en compte les travaux effectués dans ce domaine. En effet, les archétypes se manifestent sous la forme d'images au sein des œuvres culturelles, et selon Gaston Bachelard, ils sont à la source de l'imagination en tant que matrices inconscientes. Pour illustrer l'utilisation des images dans la littérature, on peut citer les poètes qui y ont souvent recours. Dans leurs poèmes, les images prennent un sens en accord avec le « régime » dans lequel elles sont utilisées. Ainsi, le « Soleil » peut représenter la vie, la joie de vivre, la sagesse, tandis que le « Soleil noir » (comme celui de Nerval) évoque la mélancolie, l'enfer, la fin. Par ailleurs, les images semblent posséder un caractère vivant, se transformant au fil du temps et acquérant de nouveaux sens en interagissant avec le monde extérieur, sous peine de « mourir ».

Après avoir abordé l'élément constitutif, nous souhaitons à présent faire une brève distinction entre « l'imaginaire », « l'imagination » et « l'imagerie ». L'imagination, désigne la capacité mentale de produire et d'utiliser des images ; c'est l'activité créatrice propre à l'être humain. Quant à l'imagerie, il s'agit d'un ensemble d'images dont les significations sont plus strictement définies par rapport à celles des images qui constituent l'imaginaire. L'imagerie est davantage liée au monde sensible et extérieur, ce qui lui confère un caractère moins subjectif. Malgré cette nuance, il convient de souligner qu'il s'agit généralement d'un choix terminologique ; les théoriciens qui l'utilisent adoptent une approche historique dans leur appréhension de l'image.

Maintenant, abordons notre concept clé. Le terme "imaginaire" évoque avant tout « la terre de l'irréel » : la fiction, les rêves, les légendes, etc. Et en effet, ceux-ci font partie intégrante de l'imaginaire, comme le souligne le philosophe français et spécialiste de l'image, Jean-Jacques Wunenburger :

*« Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui inventent d'autres réalités (peinture non réaliste, roman, etc.), les fictions politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, etc. »*²⁶

Il contient les images qu'un groupe de gens ou une société a créés, inventés, découverts sur le même objet ; donc, il est lié à l'inconscient collectif.

Nous pouvons dire que c'est avec Jean-Paul Sartre que les travaux sur l'imaginaire se sont répandus. En 1940, suite à la publication de son livre *L'imaginaire* chez Gallimard, ce concept a retrouvé sa place dans divers domaines. Par la suite, grâce à l'ouvrage *Les Structures Anthropologiques De L'Imaginaire* de Durand (1969, éditions Bordas), il a acquis une position importante et durable dans les sciences humaines et sociales. En effet, l'imaginaire est devenu de plus en plus valorisé en tant que source de

²⁶ WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Que sais-je?, Puf, Paris, 2003, p: 5

toute création artistique, et parfois même scientifique : « *L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel.* »²⁷. Jusqu'alors, c'était l'imagination qui jouissait d'un prestige plus élevé que l'imaginaire, en tant que faculté créatrice. Cependant, vers le milieu du 20^e siècle, l'imaginaire a pris sa place et est devenu un domaine d'étude pour de nombreuses disciplines telles que la psychologie, l'anthropologie, l'histoire, les lettres et les arts, y compris la médecine. C'est pourquoi cette notion est sujette à des transformations fréquentes, et il n'y a pas un seul imaginaire, mais plusieurs. Néanmoins, il est généralement admis que Sartre, Bachelard et Jacques Lacan ont été des précurseurs dans les recherches qui ont contribué à la formation de ce concept. Dans ce travail, nous nous efforcerons d'éviter de nous disperser et de nous inscrire dans la lignée de Bachelard et, surtout, de Gilbert Durand, qui est l'un de ses continuateurs les plus renommés. Ce dernier a consacré une grande partie de sa vie à l'étude des images et des symboles, en privilégiant la littérature comme le domaine le plus propice à leur émergence.

En travaillant sur l'imaginaire, on observe différentes approches et méthodes qui varient selon le domaine. Cependant, on peut en distinguer deux essentielles. Selon certains chercheurs, l'imaginaire est considéré comme un réservoir d'images figées, fournies par l'imagination, qui se répètent dans divers domaines. Dans ce cas, les images qui le composent sont perçues comme n'ayant pas de lien réel avec la réalité objective, et c'est la faculté d'imagination qui est davantage valorisée en raison de sa qualité créatrice. D'un autre côté, l'image est dotée d'un sens profond et d'une connexion avec le monde extérieur, tandis que l'imaginaire est actif et ouvert aux nouveautés et aux changements. Lorsqu'on se concentre sur l'imaginaire dans une œuvre littéraire, on peut constater cette ouverture, car contrairement à l'imagination, l'imaginaire n'est pas considéré comme propre à l'auteur, et il est donc toujours possible que ses images acquièrent de nouveaux sens à chaque époque. Il s'agit d'un système ordonné où l'imagination est incluse avec sa puissance créatrice. Cette deuxième approche est préférée par Gaston Bachelard et son continuateur G. Durand, et dans notre travail, nous opterons également pour celle-ci.

²⁷ PÉREZ Claude Pierre, « L'imaginaire: Naissance, Diffusion Et Métamorphoses D'un Concept Critique », *Littérature*, no. 173, 2014, pp. 102–116. <http://www.jstor.org/stable/24397415>

« Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés »²⁸.

1.2.2. La mythocritique

Avant de commencer notre analyse des romans du corpus, nous ressentons le besoin de parler d'une branche de la critique littéraire appelée la mythocritique. Cette approche est souvent associée à la Nouvelle Critique et à la littérature comparée. Nous trouvons utile de suivre les traces des théoriciens et des critiques qui ont considérablement contribué à la formation et au développement de ce domaine, parmi lesquels figurent notamment Gilbert Durand et Pierre Brunel.

Commençons par aborder le concept même du mythe. Les mythes sont un ensemble qui représente les valeurs, le monde intérieur et l'imaginaire d'un peuple à travers des histoires symboliques. Ils englobent la coexistence du réel et de la fable. Bien que leur forme exacte dépende du milieu où ils se développent, les mythes ont également un caractère universel. On peut retrouver des thèmes et des cadres d'action similaires dans les mythes et les légendes de différentes cultures, grâce à l'utilisation d'archétypes communs. Rappelons que le mythe est l'un des contextes les plus propices à la manifestation des archétypes.

Quant au type de critique littéraire qui les étudie, la mythocritique apparaît nettement dans la seconde moitié du 20^e siècle, grâce aux efforts de son précurseur

²⁸ Durand, L'imaginaire, p. 10

Gilbert Durand. Le terme est créé par Durand à partir du modèle de la « psychocritique » de Charles Mauron. De plus, les développements acquis dans les domaines de l'anthropologie et de la psychanalyse depuis la fin du 19^e siècle ont beaucoup influencé cette discipline. Par conséquent, de nombreux autres chercheurs se sont focalisés sur celle-ci, parmi lesquels se trouve Pierre Brunel qui l'a « reprise et infléchi dans une direction plus littéraire et plus comparatiste dans *Mythocritique, Théorie Et Parcours* (1992) ». Selon ce dernier, en étudiant les mythes littéraires, ce que Durand fait reste plutôt orienté vers une « archétypocritique ». D'un autre côté, on peut dire que la critique archétypale semble être la version américaine tandis que la mythocritique est la version européenne de la même approche, puisque dans les deux, les archétypes sont analysés avec diligence. Durand la décrit avec les mots suivants :

« La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentue tel ou tel mythe directeur en place. »²⁹

La mythocritique peut être définie comme une méthode de lecture et une approche critique visant à distinguer, éclairer et commenter les éléments mythiques présents dans les textes littéraires (à la différence de la mythanalyse, qui cherche les traces de ces éléments dans d'autres domaines de l'héritage culturel et d'autres formes d'art). Elle nous offre l'opportunité d'explorer non seulement les croyances et les rites les plus anciens de l'humanité, mais aussi les profondeurs psychiques et spirituelles de l'individu. Les traces mythiques dans un texte peuvent être explicites, ce qui permet de les remarquer sans trop de difficulté, ou latentes, nécessitant ainsi une recherche plus approfondie.

Pour identifier le mythe directeur d'un récit, une telle analyse tentera de déceler un lien entre les personnages, le thème, etc., et un mythe existant dans la mémoire culturelle d'un peuple ou dans une sphère plus large. Il est d'ailleurs fréquent que les mythes

²⁹ DURAND Gilbert, *Figures Mythiques Et Visages De L'œuvre : De La Mythocritique À La Mythanalyse*, Berg International, 1979, p. 313

constituant l'imaginaire d'une société aient des équivalents dans d'autres communautés. En somme, ces analyses se pencheront sur les mythèmes, qui sont les éléments constitutifs d'un mythe ou d'un récit mythique. Les mythèmes sont les plus petites unités distinctes qui méritent d'être considérées dans leurs interrelations, et ils nous permettent de ressentir la présence d'un certain mythe malgré les variations. Dans ce sens, ils nous rappellent la terminologie structuraliste (morphème, phonème, etc.). Ce n'est d'ailleurs pas surprenant, car c'est Claude Lévi-Strauss qui a proposé ce terme. Comme dans de nombreux domaines, le structuralisme a également influencé cette méthode d'analyse.

Lorsqu'ils intègrent des mythèmes dans leurs œuvres, que ce soit consciemment ou non, les auteurs font référence aux mythes, même s'ils en modifient parfois un grand nombre d'aspects, ce qui rend difficile leur reconnaissance lors d'une lecture superficielle. A.J. Greimas, le sémioticien, souligne que c'est cette qualité de redondance qui distingue les récits mythiques d'autres types de récits. Car, chaque écrivain peut sélectionner le même mytheme et l'incorporer à son récit, voire baser son récit sur lui, sous un aspect différent. Mais ici, il faut ajouter que dans notre travail, nous nous intéresserons davantage à la détection des archétypes plutôt qu'aux mythèmes.

Enfin, les critiques des mythes cherchent à découvrir les motivations qui sous-tendent certains comportements humains universels se répétant dans la plupart du monde. Dans ce sens, leurs objectifs coïncident en partie avec ceux de la psychocritique. De plus, ces derniers essaient de comprendre pourquoi et comment une œuvre particulière est appréciée mondialement et devient classique, tandis qu'une autre est reçue avec indifférence. Certes, de nombreux critiques rappellent qu'en pratiquant la mythocritique ou toute autre approche, il faut toujours garder à l'esprit qu'elle n'est qu'une méthode au service de l'art de la littérature. Par conséquent, il est nécessaire de veiller à ne pas la "déformer" en l'étendant trop aux autres disciplines, telles que la psychologie.

1.2.3. Les archétypes dans la littérature

On a dit que les archétypes, étant les éléments agissants sur la psyché humaine, sont considérés par certains comme la base de toute activité humaine, alors de la littérature aussi. En effet, surtout de la littérature puisque l'inconscient personnel et l'inconscient collectif trouvent ainsi une voie à se manifester via les images, symboles, motifs, thèmes. Quand ces derniers se reproduisent - selon un schème semblable - dans les légendes, les récits de plusieurs peuples habitant les différents côtés du monde, on les appelle des « archétypes » ou « images archétypaux ». Parmi les uns qu'on rencontre souvent, on peut compter les couleurs (ex : la relation entre le violet et la sagesse), le cycle des saisons, la lutte de la lumière (ou le bien) contre les ténèbres (ou le mal) etc. Selon Jung, pour qu'un artiste soit grand, il faut qu'il ou elle possède la « vision primordiale » ; c'est-à-dire, la capacité de percevoir et exprimer les archétypes. Il faut aussi noter ces paroles de Jung:

« Rien ne serait plus faux que de supposer qu'il puise, dans ces cas-là, dans une matière traditionnelle ; il puise bien plutôt directement dans l'expérience originelle, dont l'obscur nature nécessite les figures mythologiques ; c'est pourquoi elle les attire avec avidité pour s'exprimer grâce à elles. »³⁰

Dans cette partie, on voudrait donner un peu de place à la théorie de Northrop Frye aussi, qui a pris en main les archétypes exclusivement dans le cadre littéraire. On a déjà constaté que sa conception des archétypes littéraires était différente de celle de Durand, de Brunel et des autres théoriciens européens. À vrai dire, même aux États-Unis, la critique archétypale ne s'est pas développée dans la direction qu'il avait montrée. Frye ne s'intéressait pas aux origines des archétypes, à l'inconscient collectif ou à leurs motifs anthropologiques. Il défendait que ceux-ci devaient être considérés seulement au sein de la littérature et que la tâche du critique était de révéler leurs fonctions et leurs effets dans le texte littéraire. Selon sa théorie, les symboles, les images, les archétypes

³⁰ JUNG Carl Gustav, « Psychologie et Poésie », Problèmes De L'âme Moderne, Éditions Buchet / Chastek-Corrêa, 1960, p. 338

qui se manifestent dans une œuvre doivent être commentés selon le genre de celle-ci et ces genres correspondent au cycle des saisons et à la vie humaine. Ainsi, la comédie correspond au printemps, la romance à l'été, la tragédie à l'automne, et l'ironie et la satire à l'hiver. Selon lui, ces genres mêmes sont des archétypes. De plus, il les analyse selon trois types d'imagerie : apocalyptique, démoniaque et analogique, et sous cinq sphères : le monde divin, le monde humain, le monde animal, le monde végétal et le monde minéral. Par exemple, dans une œuvre appartenant à l'imagerie apocalyptique, les archétypes animaux se montreront sous l'image d'animaux dociles tels que les moutons. Au contraire, dans l'imagerie démoniaque, ils se manifesteront sauvages, comme les loups. On n'expliquera plus son système puisqu'il est assez détaillé et qu'on ne l'appliquera pas à nos romans. La raison pour laquelle on l'a cité ici est qu'il a une place importante dans la critique archétypale de l'École Américaine et qu'en commentant les archétypes, on va quand même en profiter à un certain degré.

Dernièrement, en terminant cette première partie où nous avons donné les définitions nécessaires et l'historique de nos concepts clés, nous souhaitons souligner que notre rapprochement de la psychologie dans ce travail découle du fait que la littérature est presque comme un laboratoire des sciences humaines, comme l'indiquent plusieurs chercheurs, et aussi de la vie, car nous y voyons les reflets de la psyché humaine. Ainsi, les archétypes, ces constituants des mythes, ont toujours trouvé leur place dans toute création artistique de l'être humain.

2. USAGE DES ARCHETYPES DANS LES ROMANS DU CORPUS

2.1. L'étude de la poétique

Dans cette partie, nous allons étudier la poétique, les éléments constituant la forme de nos romans du corpus et, tout en faisant le premier pas vers leur mythologie latente, révéler la façon dont l'écrivaine a intégré les archétypes. Dans le cadre de l'étude poétique, nous chercherons donc à voir comment, par quelles procédures, Colette a construit ses romans. Ici, nous utilisons le terme « poétique » dans le sens d'une « étude des procédés internes de l'œuvre littéraire », tel que le désigne Vincent Jouve dans son ouvrage intitulé *La poétique du roman*. Ainsi, nous pourrions voir les stratégies utilisées par l'autrice et leur impact sur la totalité de son ouvrage, ainsi que sur le lecteur. Une telle analyse formera l'un des piliers sur lesquels s'élèvera notre analyse mythocritique du cycle, puisque les éléments formels complètent tout effort de compréhension dirigé vers une certaine œuvre, et que l'interprétation des images archétypiques dépend également du milieu où elles se manifestent, comme le souligne Frye.

Avec cet objectif, dans cette partie, nous avons l'intention d'analyser le titre et la couverture, qui sont des éléments majeurs du paratexte. Dans cette démarche, nous nous appuierons surtout sur les travaux de Gérard Genette réalisés dans le domaine de la narratologie classique.

2.1.1. Examen des titres et des couvertures

Le titre n'est qu'une petite partie d'une œuvre ; cependant on peut dire que ces entités sont inséparables du texte et qu'elles sont d'une importance primordiale

en tant qu'élément paratextuel. C'est pourquoi plusieurs critiques littéraires, comme Genette, ont senti la nécessité de lui dévouer une partie de leurs travaux. Certes, c'est le titre qui attire le lecteur et qui lui désigne un « horizon de lecture ».³¹ Et il a souvent la fonction d'une clé, peut-être une bougie qui illumine le chemin du lecteur pendant son exploration du livre, même quand ils sont trompeurs exprès. Alors, ici, par un examen des titres, nous viserons à voir s'ils nous dirigent ou pas vers un certain mythe, vers un certain archétype. Nos trois romans du corpus ont des titres similaires, qui, d'une certaine manière, résument leurs contenus. Même avant de le lire, une personne qui voit le titre du premier tome du cycle, *Claudine à l'école*, déduirait qu'il s'agirait des aventures d'une jeune fille nommée Claudine. C'est le même cas pour le deuxième, *Claudine à Paris*, et le troisième, *Claudine en ménage*, également. Aujourd'hui ces livres n'ont plus besoin d'être évoqués avec le nom de leur écrivaine ; les *Claudine* ont depuis longtemps une certaine place dans la mémoire collective de la société française.

Pensons un instant qu'on rencontre ces livres dans une librairie et qu'on ne connaît ni leur contenu ni leur écrivaine. Quelles peuvent être nos impressions ? En tant que lecteur, dès qu'on lit le titre, nous pouvons avoir l'impression de témoigner à une aventure. Leur simplicité et clarté, le fait qu'ils fassent appel à l'héroïne du récit nous font penser aux contes, aux légendes. Selon la terminologie de Genette, ce type de titres, qui désignent le contenu du texte et renvoient au sujet central, sont appelés les titres thématiques littéraires.

Puisqu'ils ont la même structure (prénom + le contexte) et une continuité, on examinera les trois titres ensemble, tout en mentionnant des singularités de chacun. Donc, lorsque nous prenons en compte ces trois titres ensemble, nous sentons d'emblée qu'il s'agirait de la voie d'une jeune fille vers l'âge adulte. Car nous rencontrons l'héroïne à *l'école*, après elle passe à *Paris*, à la grande ville, vers la fin de son adolescence, et enfin, en se mariant, elle laisse ses jours de jeune fille derrière et nous assistons à la vie d'une femme *en ménage*. Ainsi, nous pouvons voir que ces titres nous

³¹ GRIVEL Charles, Production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 173

indiquent surtout le thème du voyage de l'enfant vers la maturité. Il s'agit d'un thème assez ancien, d'un voyage qui est au cœur de plusieurs récits et légendes, réalisé soit extérieurement, soit intérieurement. Dans notre cas, on peut comprendre des titres que ledit voyage serait à la fois extérieur (puisque le deuxième tome, *Claudine à Paris*, sous-entend un déplacement) et intérieur (puisque un changement, une transformation interne est inévitable en passant du statut d'écolière au statut de jeune femme mariée). Le voyage du héros (décrit surtout d'une façon détaillée par Joseph Campbell) est l'un des thèmes archétypaux fréquents dans la littérature orale et écrite. En jetant un coup d'œil aux titres de ces romans, on peut rapidement avoir l'impression qu'on est en face d'un tel récit. L'utilisation du prénom du personnage principal renforce cette opinion.

Une autre caractéristique qui peut attirer notre attention est la simplicité de leur structure. On peut dire qu'ils sont des titres parfaitement thématiques et, peut-être, enfantins. Certes, ayant lu les romans en question, on peut dire qu'ils traitent des sujets propres aux adultes ; de plus, on sait que les lecteurs de l'époque les ont trouvés assez scandaleux. Cependant, selon nous, cette caractéristique des titres fait allusion au style sensuel, à la sauvagerie et, en même temps, à la sagesse enfantine de la protagoniste. Bien que Claudine grandisse au long de la saga, elle ne rompt pas son lien avec le monde de l'enfance et garde sa malice enfantine. Ainsi, la simplicité, la clarté de la structure des titres peuvent être considérées comme une référence à ce fait.

Si on prend en main les titres chacun séparément ; *Claudine à l'école*, nous indique que le récit se passera dans un lieu d'apprentissage. Les écoles sont en général des lieux où on se développe, se transforme. Elle rappelle l'idée de la quête initiatique présente dans de nombreux mythes. Le fait que l'héroïne découvre des vérités sur elle-même et sur le monde qui l'entoure par diverses confrontations et aussi dans un espace sûr que lui fournit l'école comme un microcosme, l'aide à se forger en tant qu'individu. On pense que c'est cette valeur transformative qui est mise en accent dans le titre du premier tome. On peut dire que Claudine du début du livre, ou même du milieu du livre,

n'est pas la même que celle de la fin, celle qui est diplômée. À la fin, on trouve notre héroïne prête à confronter la vie, voire quitter son village pour se lancer dans la vie dans le chaos d'une grande ville comme Paris. Alors, dans ce sens, comme lecteur, on peut s'attendre que la fin de l'école soit donc un passage de l'enfance à l'âge adulte.

Passons maintenant au deuxième tome : *Claudine à Paris*. Donc maintenant nous sommes dans la grande ville. En plus, il ne s'agit pas seulement d'une grande ville quelconque, mais de Paris, la Ville Lumière.

« Paris devient alors 'la capitale du XIXe siècle' et en même temps la capitale d'une civilisation mondiale sous le signe de la modernité, qui invente à Paris ses formes de vie, ses formes de conscience et ses formes d'art. Jusqu'à aujourd'hui, le mythe de Paris est resté le mythe urbain par excellence, même si, depuis, maintes grandes villes dans le monde ont développé leur propre mythe. »³²

Tout d'abord, il faut noter que Paris est une ville emblématique, chargée d'histoire et de symboles. Elle est souvent associée aux notions de conflit, de passion, d'amour, d'élégance et, bien sûr, à l'art. On sait que le récit est situé dans la période appelée « La Belle époque » ; alors, en tant que lecteur, nous pouvons nous attendre à une représentation de Paris dont la valeur comme la capitale de la culture et de la vie mondaine est assez éminente. D'ailleurs, la période pendant laquelle le livre a été écrit est celle où Paris a commencé à acquérir son image actuelle puisqu'elle a acquis la plupart des connotations susmentionnées dans la seconde moitié du XIXe siècle.

³² STIERLE Karlheinz, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 563

Avec ses propres légendes, ses mythes et donc sa place dans l'imaginaire, elle est l'une des villes qui font rêver ceux qui la visitent. Dans son œuvre *Paris, capitale du XIXe siècle*, le critique littéraire allemand Walter Benjamin la décrit ainsi :

« Paris est, dans l'ordre social, ce qu'est le Vésuve dans l'ordre géographique. C'est un massif dangereux et grondant, un foyer de révolution toujours actif. Mais, de même que les pentes du Vésuve sont devenues des vergers paradisiaques grâce aux couches de lave qui les recouvre, l'art, la vie mondaine, la mode s'épanouissent comme nulle part ailleurs sur la lave des révolutions. »

Donc, à l'instar de toutes les grandes villes, Paris est liée, d'autre part, aux idées de chaos, de confusion, de disparition, de changement et d'expansion (autant qu'elle est associée aux arts.). Alors, en tant que lecteurs ne connaissant que le titre de l'ouvrage, on pourrait penser que ce sont des concepts qui poseront un défi à la protagoniste éponyme. On s'attend à suivre sa lutte pour trouver sa voie dans cette presque-Babylone.

Dernièrement, en ce qui concerne le deuxième tome, une autre notion significative que l'on peut mentionner est celle du déplacement, quitter son village pour s'installer dans une grande ville. C'est un motif archétypal présent dans de nombreux récits : le héros quitte son pays natal pour affronter l'inconnu, découvrant la vie et lui-même en chemin. Par conséquent, ce titre pourrait évoquer le thème du voyage initiatique. Il n'est pas anodin que ce déplacement ait lieu après la fin de l'école, car ce genre de voyages marque souvent la transition vers l'âge adulte. D'ailleurs, comme ledit passage constitue l'un des thèmes principaux de ce deuxième tome, nous en parlerons plus dans les prochaines parties.

Enfin, comme nous l'avons indiqué, le troisième livre du cycle s'intitule *Claudine en ménage*. Tout d'abord, l'expression « en ménage » attire l'attention. On peut dire que tous les trois titres sont un peu trompeurs. Car, si on prend en considération le premier tome, *Claudine à l'école*, on peut avoir l'impression qu'il s'agirait d'un ouvrage pour les

petits enfants, ce qui n'est évidemment pas le cas. Pour le deuxième livre du cycle, *Claudine à Paris*, comme lecteur et critique, on peut observer que le récit ne se focalise pas sur cette grande ville, mais a pour sujet les transformations internes ainsi que la découverte de soi-même d'une jeune fille. On aurait parfois tendance à considérer que Paris constitue l'arrière-plan du récit, comme un bruit blanc. Peut-être, c'est pour cette raison qu'il se passe en général à l'intérieur. Enfin, dans *Claudine en ménage*, on pourrait plutôt dire un ménage à trois. Selon la définition du *Cnrtl*, un ménage est la « *cohabitation d'un couple uni légitimement ou non.* » Donc, nous observons d'emblée qu'il s'agirait d'une autre étape importante de la vie de Claudine ; le mariage, se mettre en couple symbolisant souvent à l'époque (même aujourd'hui) – pour le sexe féminin – « devenir une vraie femme ».

Certes, lorsqu'il s'agit de notre protagoniste, nous nous attendons que le concept de « ménage » s'élargisse un peu et nous doutons du statut « légitime » de cette union-là. Ayant lu le roman, nous savons déjà que cela ne serait pas un mariage typique, d'où vient la qualité trompeuse du titre. Par conséquent, on peut dire que, celle ou celui qui a choisi les titres, avait du goût pour l'ironie.

Maintenant, passons à un autre élément important de l'étude du paratexte, qui est la couverture. Étant l'un des composants d'un livre, la couverture accompagne notre lecture, souvent en offrant au lecteur un indice sur le ton, le contenu ou parfois même la clé de l'œuvre en question. C'est un aspect plutôt matériel du paratexte et, selon Gérard Genette, elle appartient au péri-texte éditorial. Les décisions prises autour d'elle sont donc liées à l'éditeur mais « *en concertation éventuelle avec l'auteur* », comme le souligne Genette. Dans notre cas, ce qui nous intéresse le plus sont plutôt les réflexions et l'intervention de l'auteure sur ces décisions que celles de l'éditeur puisqu'elles peuvent relever d'un intérêt exclusivement commercial. Certes, la publicité tente également de réussir en faisant allusion aux archétypes de l'inconscient collectif, mais ce point reste un peu en dehors du cadre de ce travail. D'ailleurs, la majorité des

couvertures imprimées sont conçues au tour de la même image : celle de la jeune fille. Et c'est pour cette raison que nous n'allons étudier que la couverture de la première édition et celles qui utilisent la photo de l'autrice même.

Première couverture du premier tome

On commence par le premier tome, *Claudine à l'école*, paru en 1900 chez la Société d'Éditions Littéraires & Artistiques, Librairie Paul Ollendorff. La première de couverture de ce livre a été illustrée par Emilio della Sudda, un peintre français. On y voit le titre du livre imprimé d'une écriture asymétrique, le nom de Willy comme l'auteur, le dessin d'une jeune fille écrivant dans un cahier – probablement dans son journal intime - assise sur un pupitre dans une salle de classe et la signature de della Sudda.³³ La fille est habillée de vêtements ruraux, d'une robe rosâtre à manches longues, d'un tablier blanc, des collants rayés blanc et noir, des chaussures marronnes, simples. Elle a de longs cheveux ondulés, brun clair, ornés d'un nœud rouge. Tout ceci indique l'environnement où se passera le récit et en tant que lecteur, on s'attend à un milieu rural, aux personnages d'origine campagnarde. Mais ce qui attire notre attention le plus est sans doute la cape rouge de la fille. Puisque des tons pâles, des couleurs neutres dominent la première, ce rouge vif attire le regard immédiatement. Alors une jeune fille à la cape rouge... Qu'est-ce qui vient à l'esprit tout de suite en face d'une telle image ? Oui, le petit chaperon rouge. Et avant de commencer l'analyse de cette première couverture par ce point, ajoutons aussi que la couleur rouge n'a jamais été reliée à la douceur ou à la gentillesse, mais qu'elle est une couleur frappante, possédant une connotation rebelle, ce qui peut être compté parmi les caractéristiques de notre protagoniste.

On connaît tous, au moins globalement, l'histoire du *Petit chaperon rouge*. C'est un conte traditionnel dont on considère la plus ancienne version retranscrite est celle de

³³ Voir l'annexe B.1.

Charles Perrault. Bien qu'il existe plusieurs interprétations, le point commun de la plupart est qu'il s'agit d'une fille au chaperon rouge qui est envoyée par sa mère chez sa grand-mère, bien qu'elle doive traverser le bois habité par un « méchant » loup afin d'y arriver. On peut dire que chaque discipline a sa propre interprétation sur ce conte, et cela peut varier également d'une école à une autre. Mais, bien sûr, on optera pour une analyse qui se focalise sur le sens archétypique de ce fameux conte.

Certains analystes, comme Erich Fromm et Bruno Bettelheim, y attribuent une connotation plutôt sexuelle : le loup symbolisant l'homme qui cherche sa « proie » ; le Petit Chaperon Rouge, une jeune fille faisant son entrée dans l'adolescence ; le bois, le monde plein de loups prêts à dévorer les petites filles qui n'écoutent pas les paroles de leurs mères. Une telle analyse est bien applicable à notre cycle puisque la protagoniste quitte son pays natal – sa « mère » - et va dans la grande ville où elle rencontre « le loup » - Renaud – qui tente de l'assimiler, de « l'absorber » et de la « dévorer » en essayant de la faire ressembler à lui-même à côté de ses ambitions charnelles. Il faut noter ici que Renaud est un personnage qu'on peut surnommer comme « coureur de jupons ». En plus, ces événements sont parallèles à la vie de l'autrice qui a vécu à peu près la même chose (Certes, elle était beaucoup plus dévorée par Willy - jusqu'à ses romans - que ne l'était Claudine par Renaud.).

Un autre point à noter est que le bois que le petit chaperon rouge doit traverser est un autre motif commun avec notre livre où Claudine ressent une affection particulière pour le bois. Pour plusieurs critiques, le petit chaperon rouge est un récit initiatique, le bois symbolisant le voyage fait vers la maturité comme on l'a déjà mentionné en parlant du cycle *Claudine*. Enfin, on peut dire que la première couverture du premier tome souligne ce symbolisme archétypal. Peut-être, l'illustrateur, étant artiste lui-même, a ressenti l'archétype en question et l'a matérialisé par une de ses images.

Couvertures qui suivent

Dès sa première parution, *Claudine à l'école* a connu un énorme succès et nombreuses rééditions ont suivi, éditées soit par la même maison d'édition soit par d'autres (comme Albin Michel). Par conséquent, plusieurs couvertures ont été préparées et - sauf celles où ne figurent que le titre et le nom de l'autrice - comme point commun, elles présentent toutes une écolière au centre. C'est pourquoi qu'on ne ressent pas la nécessité d'examiner chacune séparément, et on va conclure notre examen de la couverture de ce tome en nous concentrant sur celles où apparaît l'autrice elle-même, déguisée en Claudine.

Ici, il convient de noter que, malgré le fait que Colette, devenue une écrivaine notable, ait choisi de mettre à distance ce cycle fondateur, avec le temps, elle s'en est réappropriée et a avoué se reconnaître dans le personnage de Claudine. L'utilisation de ses photos sur certaines couvertures, où elle est déguisée en Claudine, renforce le lien existant entre les deux. On va mettre en avant deux éditions qui sont sorties en 1978, l'une chez Hachette et l'autre chez Albin Michel. Les deux versions ont utilisé une photo de l'autrice sur leurs couvertures. La première a opté pour une photo en noir et blanc de Colette déguisée en écolière. Elle, avec un regard féroce, est assise devant un livre, habillée d'un uniforme, portant le fameux col Claudine. À cette époque-là, la série a connu un tel succès que l'image de sa protagoniste a commencé à représenter un certain type de femme et le col Claudine devient « *le costume de la jeune fille émancipée de la Belle Époque* »³⁴ grâce aux photos de Colette en guise de sa protagoniste portant celui-ci.

³⁴ SHALMANI Abnousse, « Colette ou l'émancipation », L'EXPRESS, https://www.lexpress.fr/culture/livre/il-etait-une-fois-les-femmes-avant-1968-colette-ou-l-emption_2130393.html.

Quant à l'édition parue chez Albin Michel, une photo d'enfance de Colette, avec ses longs cheveux avait été choisie. La similarité physique entre le personnage principal et l'autrice justifie bien ce choix.

La raison pour laquelle on a mentionné ces deux couvertures est surtout la continuité de cette pratique pour les deux livres qui viennent après : *Claudine à Paris et Claudine en ménage*. Certes, il se trouve d'autres images utilisées sur les premières de ces livres-là et la plupart d'entre elles (on parle des unes où il se trouve plus d'un titre et d'un nom) consistent en une illustration simple d'une jeune fille-femme aux cheveux courts, habillée à la façon « grande ville ». Sur ces couvertures, ce qui nous paraît notable est le changement de longueur des cheveux. Ce fait est l'un des éléments qu'on souhaite examiner de manière plus détaillée dans les parties à venir. Ici, nous voulons seulement constater que les cheveux ont toujours été dotés d'une valeur symbolique et les cheveux courts de la protagoniste dans le deuxième livre peuvent être considérés comme un signe de changement dans la vie de la protagoniste. On verra que comme le changement de vie en question, le changement des cheveux a été également imposé à notre protagoniste, en dehors de sa propre volonté. De plus, les cheveux symbolisent aussi « la force » dans les mythes et l'inconscient collectif ; donc, les cheveux coupés peuvent symboliser « perdre sa force », ce qui arrive à Claudine qui tombe gravement malade à Paris et se trouve éloignée de la source de sa force robuste (la nature) dans la grande ville. Ainsi, on peut dire que les couvertures illustrées du deuxième tome soulignent « le changement ». Cependant, les couvertures sur lesquelles on voit la continuité des photos de l'autrice renvoie plutôt au thème archétypal du voyage du héros et du passage à l'âge adulte pour l'autrice autant que pour la protagoniste. Les paroles de Genette sur l'utilisation des portraits de Marcel Proust sur certains tomes de la *Recherche* sont aussi valides dans notre cas : « ...Ces trois portraits évoquent donc pour lui à la fois le vieillissement de Proust et celui du héros-narrateur ce qui tire inévitablement la *Recherche* vers un statut autobiographique. ».³⁵ Alors en tant que

³⁵ GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 32

lecteurs et critiques, on peut arriver à la conclusion qu'il existerait un parallélisme entre les archétypes dirigeants de la vie de l'écrivaine et celle de l'héroïne-narratrice.

Quant au troisième tome, *Claudine en ménage*, sur la première de l'édition de Gallimard (1973), on rencontre encore une fois Colette, mais cette fois en compagnie de son mari Willy.³⁶ Sur cette photo, on voit Colette, agenouillée devant un chevalet, dessinant Willy – ou Renaud, le mari de Claudine. Il est habillé d'un costume et d'un haut-de-forme, d'une façon typiquement bourgeoise, et Colette/Claudine, encore, d'un habit d'écolière. Cet instantané nous inspire le sentiment d'admiration que la jeune fille ressentit envers l'homme qui est évidemment plus expérimenté sur la vie mondaine qu'elle ne l'est. L'image de la jeune fille villageoise arrivée en grande ville, qui tombe amoureuse d'un homme qui lui ouvre les portes de la vie mondaine est un thème qu'on rencontre assez souvent dans les récits ou les films. Ici on oppose le caractère farouche et inexpérimenté de la jeune femme au caractère sociable et averti de l'homme. Le fait d'être sur les genoux et de faire un portrait de l'homme peut indiquer que la protagoniste admire et idéalise Willy/Renaud – ce qui est le cas dans le récit.

Avant cette couverture, en 1957, Mercure de France, racheté par Gallimard en 1958, avait opté pour une couverture illustrée sur laquelle on voit Claudine habillée à la mode parisienne (d'une robe bleue, d'une cape noire et d'un chapeau à plumes).³⁷ Elle est au bras d'un homme – sans doute Renaud – à l'air mondain avec sa petite moustache, ses gants, son haut-de-forme, comme dans la photo utilisée pour l'édition de 1973. Ces habits symbolisent l'origine bourgeoise du personnage en question. Contrairement à Claudine, son visage n'est pas dessiné et sa silhouette est toute grise. Ainsi on peut déduire rapidement qu'il n'a pas de présence indépendante et que c'est plutôt son impact dans le voyage du héros qui compte. De plus, connaissant son caractère et sa place dans

³⁶ Voir annexe B.2.

³⁷ Voir annexe B.3.

le récit, on peut se demander si le choix de couleur pour ce personnage symbolise sa morale ambivalente qui reste un peu « grise ». Ceci peut nous pousser à considérer ce personnage comme un image de l'archétype du fripon – ou *trickster* – qui se montre dans les histoires comme un personnage qui se moque de l'autorité et abandonne les idées traditionnelles du bien et du mal. Dès *Claudine à Paris*, on décèle plusieurs éléments de la nature de ce monsieur mais c'est un point à développer dans les prochaines parties.

À la fin de notre étude, on arrive à la conclusion que, bien qu'ils ne se dépendent pas toujours du choix de l'autrice, le titre et la couverture sont des éléments paratextuels qui nous guident souvent dans notre processus de lecture.

2.2. Personnages féminins des livres du corpus

Nous avons déjà établi que les archétypes peuvent se manifester sous plusieurs formes, et « le personnage » est sans doute la plus remarquable, car il constitue l'un des éléments principaux du roman. C'est lui que l'on suit, qui nous inspire, résonne fortement en nous, et joue un rôle crucial dans notre imaginaire collectif. Comme le souligne Yves Reuter, les personnages « *ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages* »³⁸. Les personnages de Colette méritent une attention particulière, car l'auteure, à travers eux, remet en question les stéréotypes de genre et conteste le système patriarcal de la société de son époque. Les romans de Colette sont particulièrement riches en représentations diversifiées de la femme, et même les personnages secondaires sont décrits avec de nombreuses facettes. Notre objectif ici est d'analyser en détail la représentation des héroïnes dans ce cycle. Ainsi, dans cette partie, nous allons présenter les personnages féminins et tenter d'identifier

³⁸ REUTER Yves, Introduction à l'analyse du roman, Armand Colin, Paris, 2016, p. 64-65.

l'archétype (ou les archétypes) qui sert de fil directeur à leurs caractères. Ensuite, nous examinerons séparément un archétype essentiel : celui de la Mère, qui est fondamental pour le cycle et peut-être même pour l'ensemble de l'œuvre artistique de Colette.

Ces trois romans regorgent de personnages féminins, chacune pouvant servir d'objet d'étude en raison de la manière dont elles sont présentées ; néanmoins, par crainte de longueur et de répétition du même archétype, nous nous contenterons d'analyser quatre personnages féminins principaux du cycle : Claudine, Olympe Sergent, Aimée Lanthenay et Rézi Lambrook.

Décrivons très brièvement ces personnages. Claudine est le personnage principal et la narratrice des trois romans que nous considérons. Nous lisons son journal intime, ce qui implique une focalisation interne. Le temps de la narration est le présent, et le langage qu'elle utilise est d'une légèreté joyeuse, parsemé de mots familiers, d'argot et d'expressions locales.

Nous faisons la connaissance de Mademoiselle Olympe Sergent dans le premier livre, lorsqu'elle remplace l'ancienne institutrice à l'école élémentaire de Montigny. Elle est la directrice et l'enseignante de la dernière classe. Elle est absente dans le deuxième livre et réapparaît brièvement dans le troisième.

Mademoiselle Aimée Lanthenay, que nous rencontrons également dans le premier livre, est l'adjointe de Mlle Sergent. Bien qu'elle commence à enseigner dans la classe des petits, elle finit par donner des cours aux grandes élèves. Nous la voyons seulement dans le premier livre.

Enfin, Madame Rézi Lambrook entre dans la vie de notre protagoniste dans le troisième livre, en tant qu'épouse de M. Lambrook, un ami de Renaud, le mari de Claudine. Cette femme à moitié autrichienne devient une figure importante dans l'intrigue.

Nous avons choisi ces personnages pour leur impact dans le récit, particulièrement sur la protagoniste, et pour leur capacité à représenter certains archétypes. Avant de commencer notre analyse, nous pensons que la citation ci-dessous éclaire bien la nature des personnages colettien :

« Comme le souligne Ledwina, Colette a créé tout un éventail d'héroïnes : des filles naïves et conscientes de leur charme, des épouses soumises et obéissantes, des femmes libérées et audacieuses, jalouses, passionnées, certaines dominantes, d'autres maternantes, des femmes plus expérimentées que les hommes. Elles ne sont pas toutes du même acabit, elles sont différentes les unes les autres, ce qui montre la complexité de leur nature. L'écrivaine elle-même incarnait le modèle de la femme indépendante et consciente, à la fois sensible et ouverte d'esprit. »³⁹

Claudine, la protagoniste et la narratrice de sa propre histoire

« ...on ne peut pas contenter tout le monde et soi-même. J'aime mieux me contenter d'abord... »

Claudine fait partie de ces personnages qui ont réussi à devenir une référence commune, constituant « un type » dans la société française. Son indépendance, sa franchise, ses actions libres d'esprit, son langage incisif et le fait qu'elle se moque des conventions sociales ont choqué la société de son époque tout en l'inspirant. Selon nous,

³⁹ GOLDA Pawel / ROEMER Julia, « Collocations et représentation féminine dans les œuvres de Colette : Une analyse linguistique et littéraire », Academic Journal Of Modern Philology, 19, 2023 <https://hal.science/hal-04378762/document>

la citation ci-dessus révèle une grande partie de sa personnalité. Nous allons essayer de comprendre pourquoi ce personnage a tant résonné dans la société.

En tant que lecteurs, nous entrons dans la vie de Claudine, avec le premier tome *Claudine à l'école*, à la fin de son enfance :

« Quand, il y a deux mois, j'ai eu quinze ans sonnés, j'ai allongé mes jupes jusqu'aux chevilles, on a démoli la vieille école et on a changé l'institutrice. Les jupes longues, mes mollets les exigeaient, qui tiraient l'œil, et me donnaient déjà trop l'air d'une jeune fille »⁴⁰.

Elle est dans sa dernière année d'école élémentaire, c'est donc son année d'examen du brevet élémentaire. Elle habite à Montigny-en-Fresnois, son cher pays (village imaginaire), dans la maison où elle est née, avec son père atypique. Ce père, qui consacre sa vie à la science de la malacologie et aux limaces, bien qu'il aime beaucoup sa fille, est l'une des sources de la liberté sans limites de la protagoniste. Une autre source est l'absence de sa mère. Claudine n'a ni mère ni frères ; elle vit dans une quasi-solitude partagée avec sa bien-aimée chatte Fanchette, et elle s'en réjouit. Elle trouve la joie, l'amitié, l'intimité et la paix dans les bois fresnois, où elle se promène dans les profondeurs, extasiée, toute seule, sans peur. Ces bois occupent une place si importante dans la vie de notre protagoniste qu'ils envahissent les trois tomes du cycle et constituent un motif récurrent. On pourrait dire qu'ils sont un personnage à part entière.

« Et puis il y a mes préférés, les grands bois qui ont seize et vingt ans, ça me saigne le cœur d'en voir couper un ; pas broussailleux, ceux-là, des arbres comme des colonnes, des sentiers étroits, où il fait presque nuit à midi, où la voix et les pas sonnent d'une façon inquiétante. Dieu, que je les aime ! Je m'y sens tellement seule, les yeux perdus loin entre les arbres, dans

⁴⁰ COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Claudine à l'école*, Albin Michel, Paris, 2019, p.227.

le jour vert et mystérieux, à la fois délicieusement tranquille et un peu anxieuse, à cause de la solitude et de l'obscurité vague... Pas de petites bêtes, dans ces grands bois, ni de hautes herbes, un sol battu, tour à tour sec, sonore, ou mou à cause des sources ; des lapins à derrière blanc les traversent ; des chevreuils peureux dont on ne fait que deviner le passage, tant ils courent vite ; de grands faisans lourds, rouges, dorés, des sangliers (je n'en ai pas vu) ; des loups – j'en ai entendu un, au commencement de l'hiver, pendant que je ramassais des faînes, ces bonnes petites faînes huileuses qui grattent la gorge et font tousser. Quelquefois des pluies d'orage vous surprennent dans ces grands bois-là ; on se blottit sous un chêne plus épais que les autres, et, sans rien dire, on écoute la pluie crépiter là-haut comme sur un toit, bien à l'abri, pour ne sortir de ces profondeurs que tout éblouie et dépaysée, mal à l'aise au grand jour. »⁴¹

Tout au long du cycle, on rencontre souvent des passages similaires à celui ci-dessus qui décrivent de manière vivide et détaillée ces chers bois, soulignant le lien de Claudine à la nature et à la terre, car c'est principalement la forêt de son pays qui fait battre son cœur. Elle n'aime pas les grandes villes ni voyager. Et ce n'est pas seulement la forêt qui lui tient tant à cœur ; une autre image récurrente dans chacun des trois livres du corpus est celle du jardin de sa maison. Elle l'évoque souvent avec des adjectifs affectueux comme « enchanté, bienveillant, cher ». Dans ce jardin, se trouve notamment un gros noyer au sommet duquel notre héroïne aime passer du temps. Elle mentionne souvent ces moments de paix avec une certaine nostalgie. Notre protagoniste aime bien grimper aux arbres, ce qui n'est pas considéré comme convenable pour une jeune fille de l'époque. Ce besoin et ce goût de monter en hauteur sont des symboles ascensionnels selon Gilbert Durand et Gaston Bachelard. On peut dire qu'avec une vue d'ensemble vient l'impression de contrôler le monde, et sur les hauteurs, nous ressentons confort et tranquillité. Dans les récits littéraires, tout comme dans la vie, l'arbre, en tant que symbole de l'ascension verticale, incarne une image dynamique incitant les personnages à s'élever spirituellement ou moralement. D'ailleurs, notre protagoniste exprime souvent sa position plus élevée dans l'échelle sociale avec ses propres mots : « *Je n'ai jamais eu de camarades de mon espèce, car les rares familles bourgeoises de Montigny envoient, par genre, leurs enfants en pension au chef-lieu, de sorte que l'école ne compte guère*

⁴¹Ibid., pp. 6-7

*pour élèves que de filles d'épiciers, de cultivateurs, de gendarmes et d'ouvriers surtout ; tout ça assez mal lavé. »*⁴²

De plus, dans l'imaginaire de Colette, l'arbre symbolise la liberté humaine. Ces deux qualités sont des traits distinctifs de notre Claudine. Que ce soit dans son village ou dans la grande ville, Claudine se distingue par la liberté de ses actions et de ses paroles, par sa pensée libre et par son refus de compromettre sa liberté. Certes, les figures masculines de sa famille, d'abord son père, puis son époux Renaud, jouent un rôle important en soutenant cette indépendance, mais l'influence de sa nature innée ne peut être niée. Claudine est tellement amoureuse de sa liberté qu'elle en tombe malade si elle en est privée. Elle précise que la raison pour laquelle elle continue à fréquenter cette école « invraisemblable » où elle n'a aucun égal, et où sa mère, si elle était encore en vie, ne l'aurait jamais laissée aller ne serait-ce qu'un jour, ainsi que le fait qu'elle n'a jamais voulu aller en pension ni à l'école normale pour devenir enseignante, est qu'elle ne veut pas être enfermée. Elle illustre ce fait dans son journal par un souvenir d'enfance :

*« Et dire que ce soir je serai enfermée, enfermée ! Tout ce qui ressemble à un emprisonnement me rend enragée ; je perds la tête, sitôt qu'on m'enferme. (On n'a jamais pu me mettre en pension, gamine, parce que des pâmoisons de rage me prenaient à sentir qu'on me défendait de franchir la porte. On a essayé deux fois ; j'avais neuf ans ; les deux fois, dès le premier soir, j'ai couru aux fenêtres comme un oiseau stupide, j'ai crié, mordu, griffé, je suis tombée suffoquée. Il a fallu me remettre en liberté, et je n'ai pu « durer » que dans cette invraisemblable école de Montigny, parce que là, au moins, je ne me sentais pas « prise » et je couchais dans mon lit, chez nous.) »*⁴³

Quant à l'élévation spirituelle et morale, notre héroïne, « souris dans la bibliothèque de [son] papa », dépasse presque tout le monde dans la série par son niveau intellectuel et sa puissance de pensée. Ceux qui s'en approchent le plus seraient son père, dévoué à sa science (la malacologie), et Renaud. Pourtant, on peut dire que Claudine surpasse spirituellement les deux, n'ayant ni l'obsession unidimensionnelle ni la négligence de son père sur tout autre sujet, ni la coquetterie et la frivolité de Renaud.

⁴² Ibid., p. 8

⁴³ Ibid., pp. 146 – 147.

Elle est particulièrement connue pour sa compétence en littérature et en musique, domaines dans lesquels elle excelle. À Paris, on voit bien la différence entre l'élévation mentale de la foule mondaine qui remplit les salons de concert pour des plaisirs sociaux, et Claudine, qui y trouve la joie de la musique elle-même.

En parlant de la moralité, il est vrai que notre protagoniste n'est pas quelqu'un dont la vertu est louée par la société. Au contraire, ses gestes choquent son entourage, et elle-même se moque d'être mal élevée, en se comparant à Marcel, le fils de Renaud de sa défunte femme, qui a à peu près le même âge qu'elle. Cependant, il serait juste de dire qu'elle a sa propre éthique à laquelle elle est strictement attachée, sauf dans de rares cas. Selon ce code d'éthique, il n'y a pas de place pour les mensonges ni pour la lâcheté, et presque tout est permis s'il s'agit du plaisir réel et de la beauté. Ainsi, dans le deuxième livre, tandis qu'elle méprise et condamne Luce (camarade de classe dans le premier livre, avec laquelle Claudine avait une relation ambiguë) pour être devenue la maîtresse d'un homme âgé et riche en échange d'un logement, de beaux vêtements, de bonbons et pour le plaisir de se venger de sa famille cruelle, Claudine insiste auprès de Renaud pour qu'il ne l'épouse pas, mais l'accepte comme sa maîtresse, simplement pour éviter qu'on pense qu'elle est intéressée par son argent et pour pouvoir continuer à vivre chez elle. En outre, dans le troisième livre, elle explique ainsi ce qu'elle entend par le concept de vice à son époux :

« – Renaud, pensez-vous qu'elle [Rézi] soit vicieuse ?

– *Je t'ai dit, ma folle petite fille, que je ne connaissais point d'amants à Mme Lambrook. – Ce n'est point cela que je vous demande. Avoir des amants, ça ne veut pas dire qu'on est vicieuse.*

– *Non ? Alors, qu'entends-tu par vice ? l'uni-sexualité ?*

– *Oui et non, ça dépend comment on la pratique. Mais ce n'est pas encore ça, le vice.*

– *Je m'attends à une définition pas ordinaire !*

– *Je regrette de vous donner une déception. Car enfin, ça tombe sous le sens. Je prends un amant...*

– *Eh là !*

– *C'est une supposition.*

– *Une supposition qui va t'attirer une fessée !*

– *Je prends un amant, sans amour, simplement parce que je sais que c'est mal : voilà le vice. Je prends un amant...*

– *Ça fait deux.*

– *... un amant que j'aime, ou simplement que je désire – restez donc tranquille, Renaud ! – c'est la bonne foi naturelle et je me considère comme la plus honnête des créatures. Je résume : le vice, c'est le mal qu'on fait sans plaisir. »⁴⁴*

On y trouve une façon de penser hors du commun. En conséquence, nous pensons que l'un des archétypes directeurs importants du personnage de Claudine est l'arbre, en tant que symbole ascensionnel.

Il n'est pas inhabituel pour les personnes fortement attachées à la nature d'être quelque peu farouches, sauvages. De son « noble père à barbe tricolore » à son institutrice, de son époux Renaud qu'elle épousera dans le troisième tome à chaque personne qu'elle rencontre à Paris, tout le monde la définit par ces traits. Bien qu'elle conserve cette caractéristique tout au long des trois livres, sa faroucherie n'a pas le même ton dans les deuxième et troisième livres que dans le premier. La raison en est assez évidente : le premier roman se déroule à Montigny, ce village cher à notre protagoniste, dans sa maison d'enfance et son école « fantaisiste » ; tandis que les deux autres se passent pour la plupart à Paris, loin de son village natal. Par différence de ton, nous entendons que la sauvagerie du premier livre est heureuse, joyeuse, pleine d'espièglerie, comme une « bête des bois ».

⁴⁴ COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Claudine en ménage*, Mercure de France, Paris, 1957, p. 146

Cependant, Claudine elle-même avoue qu'à Paris elle se sent comme « *bête des bois condamnée à la ménagerie* ». ⁴⁵ Puisqu'elle n'aime pas les foules, méprise la vie urbaine et les mœurs mondaines, elle préfère mille fois sa solitude à ces distractions. Cette situation rend Paris pour elle une ville infernale, et elle n'éprouve aucun désir de sortir, de découvrir la ville ou de rencontrer de nouvelles personnes. Ce sentiment ne disparaît pas avec le temps. Même après s'être mariée et avoir passé près de deux ans dans la ville où toutes ses anciennes camarades d'école auraient aimé vivre, elle ne s'y adapte pas. Un exemple illustratif est le petit dialogue entre Claudine et Renaud dans *Claudine en ménage*, où son époux insiste pour qu'elle prenne un jour à recevoir du monde :

« Hier, mon mari me demande :

– Claudine, tu prendras un jour ?

– Pour quoi faire, grand Dieu !

– Pour bavarder, pour « faire patiatia », comme tu dis.

– Avec qui ?

– Avec des femmes du monde.

– Je n'aime pas beaucoup les femmes du monde.

– Avec des hommes aussi.

– Ne me tentez pas !... Non, je ne prendrai pas de jour. Pensez-vous que je sache recevoir ?

– J'en ai bien un, moi !

– Oh ! vous ?... Eh bien, gardez - le ; je viendrai vous voir à votre jour. Allez, c'est plus prudent. Sans quoi, je serais capable, au bout d'une heure, de dire à vos belles amies : « Allez-vous-en, je suis rebutée. Vous m'aralez ! » ⁴⁶

Ainsi, on peut dire que la sauvagerie joyeuse de la protagoniste se transforme en une faroucherie plus hostile et mélancolique. Enfin, elle « *s'humanisera* » quelque peu

⁴⁵ COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Claudine à Paris*, Albin Michel, Paris, 1956, 98

⁴⁶ Colette, *Claudine en ménage*, p. 72

pour Rézi Lambrook, l'épouse d'un ancien officier anglais, qui deviendra son amie. « *Pourquoi je vous aime ? ... parce que votre geste rude accompagne bien votre voix douce ; parce que votre sauvagerie s'humanise pour moi ; [...]* »⁴⁷. Cependant, ni son malheur ni l'ennui que les autres lui infligent ne disparaîtront, malgré son affection pour cette femme frivole. La seule différence sera que Claudine sortira de chez elle plus régulièrement, notamment pour rendre visite à son amie, et trouvera Paris un peu plus tolérable :

*« C'est sur ce court chemin, maintenant, que j'étudie la marche des saisons, moi qui guettais, attentive comme une bête, la première feuille pointue du bois, la première anémone sauvage, veilleuse blanche filetée de mauve, et les minons du saule, petites queues de fourrure à l'odeur miellée. Bête des forêts, à présent la cage te tient, et tu tiens à ta cage. »*⁴⁸

Un autre archétype qui guide Claudine est celui de « rebelle ». En tant que l'un des douze archétypes de personnages universels et mythiques définis par Jung, qui résident dans notre inconscient collectif, l'archétype du rebelle pousse l'individu à affirmer son individualité et à défier les conventions sociales restrictives. Comme tous les archétypes, il se manifeste de nombreuses façons – parfois constructives, parfois destructrices – et constitue une figure prépondérante de la littérature, apparaissant sous diverses formes à travers différents genres et époques.

Dans notre cas, il n'est pas surprenant de déceler l'archétype du rebelle chez une jeune fille dont la vie est suivie dès ses quinze ans, puisque la rébellion est souvent associée à l'adolescence. Cependant, le caractère rebelle de Claudine, d'une manière plus personnelle que sociétale, va au-delà de cette phase et s'insère au cœur de sa personnalité. Ni son père, ni l'école, ni aucun représentant d'une institution, ni même la

⁴⁷ Ibid., 107

⁴⁸ Ibid., p. 155

société ne sont acceptés comme figures d'autorité par elle. Elle se révolte contre les limitations imposées aux femmes et le mode de vie de son époque, même au risque d'être considérée comme « détraquée ». C'est un esprit libre qui ne reconnaît d'autre maître que son propre cœur et qui s'en vante. Lorsqu'elle défie une règle, elle ne le fait pas en cachette ; elle veut qu'on sache qu'elle n'y obéit point.

Illustrons ce point par un incident tiré du récit : Lorsqu'elles, les grandes de l'école et Mlle Sergent (l'institutrice), se rendent au chef-lieu pour les examens du brevet élémentaire, malgré l'ordre de Mlle Sergent de rester dans sa chambre, qui d'ailleurs ferme sa porte à clé, Claudine, refusant toute restriction de sa liberté, trouve un moyen de s'échapper et de rendre visite à des amis de la famille en secret. Néanmoins, à son retour, bien qu'elle puisse remonter dans sa chambre sans être remarquée, elle choisit délibérément d'aller auprès de son institutrice pour lui montrer son triomphe. Car Claudine ne veut pas que Mlle Sergent ou ses camarades pensent qu'elle a été dominée par la « mauvaise Rousse ». Sa renommée de rebelle « un peu folle » est connue dans les écoles des villages environnants et perdure même après son déménagement à Paris. Il convient de noter une exception : Claudine, qui n'a jamais obéi à personne, ressent l'envie (ou le besoin) d'être dominée par son époux. Elle exprimait ce souhait avant même de rencontrer son mari, lorsqu'elle décrivait son époux idéal, et éprouvait du chagrin de ne pas le trouver chez Renaud :

« J'ai souhaité ardemment que la volonté de Renaud courbât la mienne, que sa ténacité vînt assouplir mes sursauts indociles, qu'il eût, enfin, l'âme de ses regards, accoutumés à ordonner et séduire. La volonté, la ténacité de Renaud !... Il est plus souple qu'une flamme, brûlant et léger comme elle, et m'enveloppe sans me dominer. Hélas ! Claudine, dois-tu rester toujours maîtresse de toi-même ? »⁴⁹

⁴⁹ Ibid., pp. 15-16

Femme Sauvage

Enfin, nous souhaitons mentionner un dernier archétype, qui établit un isomorphisme avec ceux dont nous avons parlé précédemment : l'archétype de la femme sauvage. Cet archétype a été mis en avant par les travaux approfondis de Clarissa Pinkola Estés, psychanalyste jungienne. Dans son ouvrage *Femmes qui courent avec les loups – Histoires et Mythes de l'Archétype de la Femme Sauvage* (1992), Estés aborde l'archétype de la femme sauvage en termes de son apparition dans les personnages mythiques et les contes de fées, ainsi que de l'effet de se connecter avec cet archétype sur l'accomplissement personnel et le salut de l'individu ou du personnage.

Claudine est une jeune fille/jeune femme qui possède un lien fort avec la femme sauvage, qui montre la voie dans la lutte de l'individu pour constituer sa propre vie, en accord avec ses propres compétences et intérêts, tout en surmontant, quand nécessaire, toutes sortes de contraintes, les normes sociales, la socialisation de genre, la domination masculine et le mépris pour son psychisme. Claudine a su conserver ce lien parfaitement lorsqu'elle habitait à Montigny, dans sa maison natale, près des bois et des bêtes. Elle savait qui elle était et ce qu'elle voulait. D'un côté, instruite ; de l'autre, sensuelle, elle était « entière ».

Comme l'exprime l'un des examinateurs qui la voit en face de lui « *pétales de clématites mauves dans les cheveux, des feuilles à sa [ma] robe, une petite bête verte et une coccinelle sur l'épaule, et ses cheveux roulent en désordre* »⁵⁰, elle est *Le Printemps* de Boticelli, avec une attitude un peu féroce.

⁵⁰ Colette, Claudine à l'école, p. 159

« - Vous ne connaissez pas un tableau qui s'appelle Le Printemps, de Botticelli ?

Pan ! je l'attendais :

– Si, Monsieur, on me l'a déjà dit.

Je lui ai coupé le compliment sous le pied et il pince les lèvres, vexé ; il me revaudra ça. »⁵¹

Ensuite, commence « le voyage du héros » et le destin la sépare de ce pays des femmes pour la jeter à Paris, où elle se retrouve entourée d'hommes, de l'élément masculin. Nous venons d'appeler le village natal de la protagoniste « pays des femmes » pour deux raisons. Premièrement, Montigny symbolise dans l'inconscient personnel de Claudine « la mère », et les éléments que comprend ce village – la terre, la nature et la maison – sont des images archétypales de valeur féminine, souvent associées à l'archétype de la « mère » dans l'inconscient collectif. Deuxièmement, dans le premier livre, qui se déroule à Montigny, presque tous les personnages significatifs dont Claudine parle fréquemment dans son journal sont féminins. Dans les deux autres livres, qui se déroulent principalement à Paris, cette situation s'inverse et, en tant que lecteur, on commence à lire davantage sur les hommes ou sur les sentiments qu'ils provoquent chez la protagoniste. Même son père, qui occupait si peu de place dans le premier livre, devient plus concret et visible avec le déménagement à Paris.

Lorsque Claudine arrive à Paris, l'opposition entre la ville et la nature se fait vivement sentir. Dès le début du deuxième livre, on trouve une Claudine en état de convalescence après une maladie sévère, déclenchée par le bouleversement de quitter son village et de s'installer dans la grande ville. Son corps est trop amaigri, ses yeux sont enfoncés sous les sourcils, sa bouche est blême et, pire que tout, ses cheveux ont été coupés au niveau des oreilles. Ses longues boucles, dont elle était si fière et qui la faisaient adorée dans son village...

⁵¹ Ibid.

Les cheveux constituent un symbole important, dotés de diverses significations dans l'inconscient collectif. Dans les contes de fées et les mythes, ils apparaissent fréquemment sous des formes symboliques variées, telles que des cheveux longs, coupés, dorés, des quêtes pour obtenir trois mèches de cheveux, ou encore des rituels de coiffure. C'est pourquoi nous ressentons le besoin de nous attarder sur les cheveux coupés de Claudine et d'expliquer comment cela renvoie à l'archétype de la femme sauvage.

Les cheveux longs sont un symbole associé à la santé, à la puissance et à la liberté dans de nombreuses cultures. Certaines civilisations dictaient des coiffures spécifiques selon la classe sociale, comme le rasage de la tête des esclaves. De même, de nombreux rituels ont été élaborés autour des cheveux dans les tribus indigènes, tels que couper les cheveux à la suite de guerres perdues. Jusqu'à une époque récente, dans plusieurs sociétés, y compris les sociétés occidentales, les cheveux représentaient l'état civil d'une femme. (Cette situation peut encore persister selon la société et la différence entre les régions urbaines et rurales). Les jeunes filles non mariées laissaient souvent leurs cheveux pousser naturellement et les portaient lâchés ou en tresses, tandis que les femmes mariées préféraient généralement les attacher ou les faire couper plus courts. De plus, alors qu'une coupe de cheveux très courte peut faire allusion à la virilité et, de manière indirecte, à la femme moderne, les cheveux longs peuvent donner une image plus enfantine et « paysanne », plus attachée à la nature et à la terre.

En outre, dans certaines cultures, les cheveux sont considérés comme le siège de l'âme, représentant le psychisme et accumulant souvenirs, apprentissages et expériences. Ils servent également d'antennes pour communiquer spirituellement avec la nature et la terre. De longs et épais cheveux, comme ceux de Claudine, sont vus comme un signe de grande force spirituelle, et le fait de peigner les cheveux est comparé à l'organisation des pensées et de l'esprit.

Puisque la chevelure occupe une place si vaste dans notre imaginaire, les couper ou les faire couper est également d'une grande importance. Une de ses significations est que couper les cheveux est associé à la séparation de l'enfance et donc de la mère. Rappelons-nous le conte de Raiponce. Raiponce, avec ses longs cheveux, tire la sorcière qui l'a élevée comme une mère au sommet de la tour. Avec le temps, elle grandit et rencontre l'amour de sa vie, le prince. Mais la sorcière (archétype de la Mère Terrible), s'en apercevant, se met en colère et coupe ses cheveux avant de la jeter hors de la seule fenêtre de la tour. Ce conte semble évoquer la transition de la dépendance infantile à la mère vers l'autonomie et l'âge adulte, symbolisant la transformation de la relation mère-fille. Dans notre récit, Claudine n'est pas seulement séparée de son village, qui représente la mère ; sa relation avec l'école, qui représente l'enfance, est également rompue. Sa maladie et la coupe de ses cheveux symbolisent cette transformation, cette séparation de la mère et le passage de l'enfance à la féminité.

Ensuite, dans de nombreuses sociétés du passé, couper les cheveux de quelqu'un sans son consentement était une méthode utilisée pour l'humilier ou souligner sa défaite. Ainsi, la perte des cheveux représente la perte de tout ce qu'ils symbolisent : la santé, la puissance, la liberté. Dans notre cas, cet acte représente également une perte de pouvoir et de liberté. Claudine, arrachée contre sa volonté de son pays natal, ne retrouve plus son dynamisme d'antan. Avec la maladie, elle n'a pas seulement perdu sa force physique, mais aussi sa force intérieure.

« Hein, ma vieille, s'il te fallait à présent monter sur le gros noyer du jardin de Montigny ! Où est ta belle prestesse, où sont tes jambes agiles et tes mains de singe qui faisaient flac si net sur les branches, quand tu montais là-haut en dix secondes ? Tu as l'air d'une petite fille de quatorze ans qu'on aurait martyrisée. »⁵²

⁵² Colette, Claudine à Paris, p. 24

Ainsi, Claudine voit également son lien avec la femme sauvage, source de sa force jusqu'alors, se détériorer. L'héroïne, qui puisait sa force dans la nature et l'énergie féminine, voit sa sauvagerie joyeuse céder la place à une mélancolie introvertie. C'est pourquoi, selon nous, l'état de ses cheveux, ces antennes spirituelles, est un symbole renvoyant à son lien endommagé avec la femme sauvage et sa capacité à s'adapter.

La nouvelle ville où Claudine se trouve désormais, le nouvel environnement qu'elle découvre, et les nouvelles personnes qu'elle rencontre, représentent son entrée dans le monde, comme elle l'a indiqué dans son adieu à la fin du premier livre. Pour réussir cette transition, elle devra compléter son initiation, en acceptant de connaître ce nouveau monde et en retrouvant son lien avec la femme sauvage tout en passant à l'âge adulte. Heureusement, longtemps après s'être rétablie et après que ses cheveux ont commencé à repousser, elle décide de sortir de chez elle et rencontre la sœur de son père, sa Tante Cœur. Chez cette tante, qu'elle trouve aimable bien qu'un peu *bête*, elle fait la connaissance de deux personnages importants : Marcel, le petit-fils de sa tante, et son père Renaud. Tous deux joueront un rôle essentiel dans la vie parisienne de Claudine. En termes de photographie, on pourrait définir Marcel comme le négatif de notre protagoniste. La nature féminine, élégante et coquette de Marcel contraste avec le tempérament masculin, simple et sans raffinement de Claudine. Néanmoins, Marcel devient le seul ami de Claudine à Paris et l'aide beaucoup à s'y adapter et à se retrouver. Il joue un rôle de guide et de confident pour notre héroïne. Avec son expérience et ses connaissances du monde parisien, Marcel aide Claudine à naviguer dans ce nouvel environnement, lui offrant des conseils et un soutien moral, ce qui fait de lui un mentor selon la notion définie par Joseph Campbell.

Une autre figure de mentor pour Claudine est Renaud, qu'elle rencontre après Marcel. Journaliste charmant dans la quarantaine, cet homme impressionne Claudine dès leur première rencontre. Sa culture, son allégresse et son charisme, ainsi que leur esprit semblable, les rapprochent immédiatement. Renaud lui introduit de nouvelles

expériences, telles que son premier concert et son premier opéra, et la guide dans les aspects de la vie mondaine. Il lui présente des personnes influentes dans le milieu culturel et lui offre un soutien émotionnel et intellectuel, ce qui fait de lui un mentor, du moins au début de leur relation. Il joue également un rôle paternel, facilitant ainsi l'adaptation de Claudine à Paris. Leur relation évolue rapidement vers un amour réciproque, et malgré le souhait initial de Claudine de devenir sa maîtresse, ils décident de se marier. Ainsi, Renaud joue un rôle crucial dans le passage de Claudine de jeune fille à femme, facilitant sa libération des bras maternels de Montigny et contribuant à sa réalisation de soi.

Cependant, après leur mariage, Renaud évolue de mentor à une figure ambivalente, à la fois adjuvant et antagoniste. Dans le cadre du voyage du héros, les rôles des personnages peuvent changer en fonction des évolutions de l'histoire et de la croissance du héros. Peu après leur union, Claudine commence à ressentir un malaise croissant. La nature légère, sociable et coquette de Renaud commence à l'agacer, et Paris redevient une ville intolérable pour elle. Elle se sent contrainte de supporter le monde parisien en raison de son affection pour son mari.

Paris devient ainsi un piège, un obstacle à surmonter pour réussir son initiation. Claudine commence à perdre son individualité et à se transformer en « la petite femme de Renaud ». À mesure que son existence devient subordonnée à celle de son mari, son lien avec la femme sauvage s'affaiblit. Lorsqu'ils visitent Montigny après leur voyage de noces, Claudine retrouve sa joie d'antan. Là-bas, c'est Renaud qui est perçu comme « le mari de Claudine ». À Montigny, elle est dans son élément et Renaud lui-même semble percevoir ce changement, comme en témoignent ses propres mots : « *Tu n'es pas assez à moi dans ce pays. Tu me trahis avec tous les bruits, toutes les odeurs, tous les visages retrouvés ; chaque arbre te possède...* »⁵³

⁵³ Colette, Claudine en ménage, p. 47.

Mais quand ils retournent à Paris, Claudine ne ressent même pas l'appartement comme un lieu qu'elle pourrait appeler « maison ». Elle exprime son sentiment en disant : *« Je n'ai donc pas de demeure ? Non ! J'habite ici chez un monsieur, un monsieur que j'aime, soit, mais j'habite chez un monsieur ! Hélas ! Claudine, plante arrachée de sa terre, tes racines étaient donc si longues ? Que dira Renaud ? Rien. Il ne peut rien. Où rentrer ? En moi. Creuser dans ma peine, dans ma peine déraisonnable et indicible, et me coucher en rond dans ce trou. »*⁵⁴ La bête des bois est désormais confinée entre quatre murs, et la femme sauvage en elle en souffre.

Enfin, un jour, Claudine fait la connaissance de Rézi Lambrook, dont l'analyse sera approfondie dans la prochaine partie. Pour l'instant, il suffit de mentionner que la tentation suscitée par cette femme d'une beauté envoûtante place Claudine en conflit avec ses propres valeurs. Bien qu'elle considère que tromper son époux serait une vulgarité, Renaud soutient cette relation avec une passion évidente.

*« Depuis un an et demi, je sens progresser en moi l'agréable et lente corruption que je dois à Renaud. À les regarder avec lui, les grandes choses s'amoindrissent, le sérieux de la vie diminue ; les futilités inutiles, nuisibles surtout, assument une importance énorme. Mais comment me défendre contre l'incurable et séduisante frivolité qui l'emporte, et moi avec lui ? »*⁵⁵

Bien que cet éloignement de soi-même lui cause une grande souffrance, Claudine ne parvient pas à changer le cours des événements jusqu'à ce qu'un jour, malgré être contrainte de rester au lit en raison de sa maladie, elle décide de sortir. Il est même possible que cette maladie, en la tenant éloignée de la vie mondaine et de Rézi, lui permette de réentendre plus clairement la voix de la femme sauvage en elle. Sans comprendre exactement pourquoi, elle ne parvient pas à rester au lit. Dès qu'elle quitte

⁵⁴ Ibid., p. 67.

⁵⁵ Ibid., p. 57.

son appartement, ses pas la conduisent vers le logement que Renaud a loué pour permettre à Claudine et à Rézi de se rencontrer sans problème. Troublée par un léger mouvement du rideau de cet appartement, elle monte et surprend son mari en compagnie de son amie.

Cet événement dévastateur constitue un catalyseur crucial pour la maturation et la transformation de notre protagoniste, en l'obligeant à affronter des vérités inconfortables et à prendre une décision difficile : quitter Paris et son mari. À ce moment-là, consciente que si elle permettait à Renaud de parler, il pourrait la convaincre de rester, elle choisit d'écouter ses instincts et de retourner à son bien-aimé Montigny.

Cependant, elle n'est plus la même personne ; elle n'est plus la jeune fille insouciance. Devenue femme, elle a désormais expérimenté *le chagrin d'amour* et, plus important encore, elle a exploré les profondeurs de son âme. En retrouvant sa connexion avec la nature et la femme sauvage, elle se guérit. Elle est désormais prête à mener une vie plus équilibrée et heureuse, en accord avec ses propres compétences et intérêts. Dans le cadre de la théorie de Campbell, c'est le moment appelé *le retour du héros* dans notre récit. Claudine achève son processus d'initiation en ayant vécu parmi les foules de Paris ; elle a rétabli l'harmonie entre sa psyché et la nature libre et sauvage représentée par l'archétype de la femme sauvage. Sa récompense est une sagesse intérieure et une clarté sur ce qu'elle souhaite réellement dans la vie. Nous observons cet archétype émerger clairement dans ce passage vers la fin du troisième livre :

« Je rentre à midi et demi, plus défaite que si trois braconniers m'avaient troussée aux bois. Mais pendant que Mélie se lamente, je mire, avec un sourire inerte, mon visage las rayé d'une griffe rose près de la lèvre, mes cheveux feutrés de bardanes, ma jupe mouillée où le millet sauvage a brodé ses petites boules vertes et poilues. »⁵⁶

⁵⁶ Ibid., pp. 228-229

Incarnations de la femme fatale ou féminité valorisée négativement

Katherine Farrimond, dans son ouvrage *The Contemporary Femme Fatale*, souligne un problème similaire que nous avons rencontré dans notre tentative de définir clairement ce concept. Elle écrit :

« La femme fatale résiste à une définition claire. Le terme est lié à la sexualité, la féminité, le danger, la violence et la tromperie, mais ces connexions sont insaisissables, car bon nombre de personnages associés à ce terme ne suivent pas un schéma cohérent. Leur nature fatale se déplace souvent et se dissout de manière frustrante sous l'examen minutieux. »⁵⁷

Nous partageons ce constat, car nous avons observé que les définitions varient considérablement selon les domaines et leur lien avec la culture populaire. Cependant, nous nous appuyons encore une fois sur les travaux de Durand et de Jung pour définir la femme fatale comme une incarnation de la Mère, de l'Éternel féminin ou de la Grande Déesse. Ces archétypes, qui désignent en réalité le même concept sous différents noms, possèdent un symbolisme dual. Selon Durand, la Mère se divise en deux types : la Mère terrible et la Mère bienveillante. D'un côté, elle représente la nature nourricière et protectrice ; de l'autre, elle symbolise la mort et la destruction, évoquant les étendues sauvages, les catastrophes naturelles et les tempêtes. On peut affirmer que la Mère terrible est à l'origine de l'archétype de la femme fatale. Les premiers exemples de cette figure sont souvent dotés de pouvoirs surnaturels, tels que les sorcières, les sirènes, les déesses et les lamies. Avec le temps, la femme fatale s'humanise, perdant sa magie explicite au profit d'une magie plus discrète et implicite dans les œuvres artistiques de la fin-du-siècle. Bien que cette image soit abondamment exploitée dans la littérature du XIXe siècle souvent avec une perspective quelque peu misogyne, ce n'est pas le cas pour Colette : La femme fatale dans ses œuvres est une figure plus profonde et complexe.

⁵⁷ FARRIMOND Katherine, *The Contemporary Femme Fatale*, Routledge, New York, 2018, p. 2. Passage traduit de l'anglais pour ce travail.

Contrairement à la plupart des femmes fatales de la littérature, elles ne causent pas directement ou indirectement la mort d'hommes, puisque ce sont les artistes masculins de l'époque qui ont donné à la *féminité de valeur négative* une image de tueuse d'hommes et nous pensons que cette image est la manifestation d'un stéréotype plutôt que d'un archétype. De plus, les deux premières femmes fatales que nous allons examiner, Olympe Sergent et Aimée Lanthenay (dans *Claudine à l'école*), évoluent dans un environnement exclusivement féminin, une école pour filles, et ont peu de contacts avec le monde masculin. Bien qu'elles puissent choquer, effrayer ou blesser certains hommes, comme c'est souvent le cas dans les œuvres de Colette, elles ne provoquent pas de drame majeur.

La troisième femme fatale que nous analyserons est Rézi Lambrook (*Claudine en ménage*), une femme vivant à Paris avec un mari jaloux. Parmi ces trois figures, Rézi incarne le plus clairement la femme fatale au sens traditionnel du terme. Bien qu'elle ne soit pas la cause d'une fin fatale dans l'histoire, elle est un personnage qui pourrait facilement engendrer une telle issue si l'auteure avait été quelqu'un d'autre que Colette. Lorsqu'on ajoute le mari jaloux et quelque peu instable au triangle amoureux qui se forme, ce serait une fin sanglante que l'on attendrait dans de nombreuses autres œuvres de l'époque. Cependant, les éléments qui composent le triangle amoureux de Rézi sont des personnages comme Claudine et Renaud qui se détachent des normes sociales, et l'auteure de son destin est une écrivaine comme Colette qui glorifie la jouissance plutôt que la souffrance.

Commençons par Mademoiselle Olympe Sergent, surnommée « la Rousse » par Claudine. Elle est la maîtresse et la directrice de la petite école. Ce personnage complexe et nuancé apparaît pour la première fois dans *Claudine à l'école* et fait une brève apparition dans *Claudine en ménage*.

« Mademoiselle Sergent, elle, ne paraît rien moins que bonne, et j'augure mal de cette rousse bien faite, la taille et les hanches rondes, mais d'une

*laideur flagrante, la figure bouffie et toujours enflammée, le nez un peu camard, entre deux petits yeux noirs, enfoncés et soupçonneux. »*⁵⁸

Mademoiselle Sergent arrive à l'école en tant que protégée du délégué cantonal, le docteur Dutertre, provoquant ainsi le départ de l'ancienne maîtresse de Claudine. Ce changement forcé engendre déjà une antipathie chez notre protagoniste rebelle. Lorsque la personnalité sévère et dominante de Mademoiselle Sergent se combine avec sa « laideur flagrante » (Claudine ayant une admiration particulière pour la beauté), cette aversion s'intensifie. Bien que Claudine la reconnaisse comme une enseignante supérieure après quelques actes de défiance, elle ne parvient jamais à l'apprécier, surtout après que Mademoiselle Sergent lui « vole » Mademoiselle Aimée Lanthenay, son adjointe. Dès son arrivée, cette jeune femme jolie séduit Claudine par son bavardage de pensionnaire, sa nature câline et sa beauté douce. Elles deviennent rapidement proches, et Aimée commence même à donner des cours d'anglais privés à Claudine. Cependant, il apparaît que Mademoiselle Sergent, qui avait jusqu'alors réprimandé leur proximité, exprime finalement une nuit sa jalousie et son désir de devenir l'amie d'Aimée, suppliant cette dernière de mettre fin à sa relation avec « *cette Claudine sans cervelle, qui est sûrement un peu détraquée* ». En conséquence, Claudine ne pardonne jamais à Mademoiselle Sergent ce qu'elle considère comme un vol. Donc, on voit que notre écolière a bien des raisons pour cet antipathie.

Nous avons dit que Mademoiselle Sergent est un personnage complexe. Bien qu'elle se distingue par son pragmatisme et son ancrage dans la réalité, étant une enseignante nette, autoritaire, pieds sur terre — des qualités que Claudine approuve en elle —, une colère brûlante et aveugle la saisit rapidement. Sa fureur, lorsqu'elle se manifeste, rend Mademoiselle Sergent effrayante pour ses élèves. Sa nature impulsive et jalouse se trahit par ses yeux. Il est important de noter que la jalousie de Mademoiselle Sergent ne se limite pas à Aimée Lanthenay. Elle éprouve également une jalousie intense à l'égard du docteur Dutertre, qui visite fréquemment l'école et semble interagir

⁵⁸ Colette, *Claudine à l'école*, p. 10

de manière un peu trop intime avec les « grandes » de l'établissement : « *Que cette rousse passionnée soit amoureuse de lui, j'en suis sûre ! Elle tremble de rage jalouse quand elle le (Dutertre) voit nous frôler avec trop d'insistance.* »⁵⁹

En plus d'être une femme redoutable, passionnée et un peu tyrannique ; Mademoiselle Sergent possède un côté qu'on pourrait qualifier de « pervers ». Elle avoue qu'avant Aimée, elle avait même envisagé de se rapprocher de Claudine, attirée par sa beauté et son intelligence, mais avait compris que cette dernière était décidée de ne point l'aimer. Ensuite, c'est Mlle Sergent qui a encouragé les fiançailles d'Aimée avec l'un des nouveaux sous-maîtres, qui s'appelle Armand Duplessis, malgré sa propre relation avec elle, probablement pour la cacher. Et même, un jour, elle envoie Mademoiselle Lanthenay dans sa chambre, accompagnée du délégué cantonal, le docteur Dutertre, sous un faux prétexte. Cet incident, remarqué par le fiancé, déclenche une scène majeure qui conduit à la fermeture de l'école pendant une semaine :

*« Armand a traîné son collègue essoufflé jusque dans la classe où nos institutrices muettes se serrent l'une contre l'autre, il crie : « Traînées ! Je ne veux pas m'en aller sans vous le dire, ce que vous êtes, quand j'y perdrais ma place ! Espèce de petite rosse ! Ah ! tu vas te faire tripoter pour de l'argent par ce cochon de délégué cantonal ! Tu es pire qu'une fille de trottoir, mais celle-ci vaut encore moins que toi, cette sacrée rousse qui te rend pareille à elle. Deux rosses, deux rosses, vous êtes deux rosses, cette maison est... » »*⁶⁰

Avec le temps, la relation intime entre Mademoiselle Sergent et Mademoiselle Aimée évolue au point que les deux femmes ne se préoccupent plus d'être vues par les élèves, choquant ainsi tous ceux qui les observent par leur aisance et leurs gestes de tendresse en public. Pour en finir de parler de l'« immoralité » de ce personnage, on veut mentionner dernièrement le scandale qui éclate à la fin de l'année. Lors du bal organisé dans la cour des nouveaux bâtiments de l'école en l'honneur de l'arrivée d'un ministre, Mademoiselle Sergent, consumée par la jalousie après avoir vu sa bien-aimée danser et

⁵⁹ Ibid., p. 22

⁶⁰ Ibid., p. 99

flirter tout au long de la soirée, profite de l'état d'ivresse du docteur Dutertre pour le conduire dans sa chambre. Mais sa mère, employée à l'école en tant que femme de ménage, les surprend dans le lit et embarrasse sa fille devant tout le monde au bal par ses cris. D'après leur conversation, il semble que cette situation dure depuis un certain temps et que Mlle Sergent en profite pour faire ce qu'elle veut :

« – Ah ! garce de fille ! tu ne l'as pas volé ! Hein, j'y ai t'y cassé mon manche à balai sur le dos, à ton cochon de médecin ! Hein, je te l'ai t'y flanquée c'te fessée ! Ah ! il y avait longtemps que je flairais quelque chose ! Non, non, ma belle, je ne me tairai pas, je m'en fiche, moi, des gens du bal ! Qu'ils entendent donc, ils entendront quelque chose de propre !... Saleté, t'as profité de ce qu'il était saoul, hors d'état (sic) pour le mettre dans ton lit, ce fumellier là ! c'est donc ça que ton traitement avait raugmenté, chienne en folie ! »⁶¹

Enfin, on peut suggérer que Mlle Sergent incarne l'archétype de *femme fatale*, la féminité négativement valorisée. Durand y attache aussi l'image archétypal de la « Mère Terrible, ogresse que vient fortifier l'interdit sexuel ». Comme il l'explique, « *Mère Terrible est le modèle inconscient de toutes les sorcières, vieilles hideuses et borgnes, fées carabosses qui peuplent le folklore et l'iconographie.* »⁶² Certes, comme tous les archétypes, celui-ci peut se manifester sous des formes très diverses : d'une élégante dame de la haute société dans un roman réaliste à une vieille sorcière laide dans un conte de fées.

Dans ce cas, Mademoiselle Sergent est décrite comme ayant une « laideur flagrante ». Toutefois, c'est sa cruauté, souvent exprimée verbalement lorsqu'une élève lui déplaît, ainsi que sa perversité, qui nous conduisent à la considérer comme la femme fatale et la Mère Terrible.

⁶¹ Ibid., p. 253

⁶² DURAND Gilbert, *Les Structures Anthropologiques De L'Imaginaire*, éditions Dunod, 1992, p.113

De plus, en considérant la relation entre Mademoiselle Sergent et Aimée, deux animaux archétypaux importants viennent à l'esprit : l'araignée et la pieuvre. Ces deux créatures symbolisent la femme fatale par leur capacité à capturer et à lier. Mademoiselle Sergent, dans ses efforts pour éloigner Aimée de Claudine et l'attirer vers elle, agit comme une araignée qui piège sa proie dans sa toile. Elle enveloppe et enlace Aimée comme une pieuvre, tant au sens figuré qu'au sens propre, comme le montre le premier livre où elle est fréquemment décrite en train de serrer Aimée dans ses bras.

Durand souligne que l'archétype de la femme fatale, la Mère Terrible, représente une forme de féminité redoutable, associée à la lune maléfique. Il affirme, « *Rien n'est plus redoutable pour le paysan contemporain que la fameuse 'lune rouge' ou 'lune rousse'* ». ⁶³ Ceci nous fait penser aux cheveux roux de cette institutrice pas ordinaire, souvent mentionnés dans le premier livre, que Claudine surnomme comme « la Rousse » en y ajoutant des épithètes comme *terrible, coléreuse, aux yeux jaloux, horrible, mauvaise, rancunière*. Alors, on peut dire sans aller trop loin que la couleur des cheveux de cette femme accentue bien sa qualité « néfaste ». Parce que le rouge est souvent associé au sang et comme le dit Bachelard dans son *Eau et Rêves*, « *Le sang n'est jamais heureux.* »

Une autre incarnation de cet archétype populaire, surtout dans l'imaginaire français de la seconde moitié du XIXe siècle, est Aimée Lanthenay, *la mignonne* de Mademoiselle Sergent. Tout d'abord, il convient de préciser que la féminité néfaste chez Aimée est plus atténuée que celle de Mademoiselle Sergent. Au début du premier livre, Claudine la décrit de manière affectueuse, exprimant son désir de se rapprocher de cette jeune adjointe, qui a quatre ans de plus qu'elle.

« Pendant les récréations, comme le froid humide de ce vilain automne ne m'engage guère à jouer, je cause avec mademoiselle Aimée. Notre intimité progresse très vite. Nature de chatte caressante, délicate et frileuse, incroyablement câline, j'aime à regarder sa frimousse rose de blondinette, ses yeux dorés aux cils retroussés. Les beaux yeux qui ne demandent qu'à

⁶³ Ibid., p. 112

sourire ! Ils font retourner les gars quand elle sort. Souvent, pendant que nous causons sur le seuil de la petite classe empressée, mademoiselle Sergent passe devant nous pour regagner sa chambre, sans rien dire, fixant sur nous ses regards jaloux et fouilleurs. Dans son silence nous sentons, ma nouvelle amie et moi, qu'elle enrage de nous voir 'corder' si bien. »⁶⁴

Dans peu de temps, Claudine parvient à convaincre Aimée de lui donner des cours privés d'anglais chez elle. Il est clair que l'objectif de ces cours dépasse le cadre purement pédagogique pour Claudine. Elle est fascinée par la beauté et la douce volubilité de Mlle Lanthenay, et désire établir une relation plus intime avec elle. Cependant, la nature de cette proximité souhaitée demeure quelque peu ambiguë : s'agit-il d'une amitié profonde, d'une relation de sœur aînée à sœur cadette (à un moment donné, Claudine écrit dans son journal qu'elle commence à se percevoir comme la sœur aînée de Mlle Lanthenay), ou d'une relation d'un autre ordre ? La certitude nous échappe, mais on peut deviner qu'il y a quelque chose de plus spécial.

Cependant, l'intervention brutale de Mlle Sergent met fin aux cours d'anglais ainsi qu'à leur amitié. Constatant qu'il serait plus avantageux pour elle de se rapprocher de sa supérieure, Aimée devient l'amie de Mlle Sergent. Elle choisit ainsi de s'associer à celle qui peut lui offrir ce qu'elle désire, une caractéristique fréquemment observée chez les figures de femme fatale. Bien que Claudine soit profondément attristée par cette trahison, les paroles et le comportement ultérieurs de Mlle Lanthenay la convainquent qu'elle ne méritait de toute façon pas son amitié.

À mesure que sa relation avec Mlle Sergent se renforce, des changements notables surviennent dans le comportement de la « petite mademoiselle ». Elle devient de plus en plus cruelle et capricieuse, au point de commencer à manipuler Mlle Sergent. Non seulement elle cesse de payer ses propres dépenses, mais Mlle Sergent lui procure également une chambre luxueuse, unique parmi les enseignants, ainsi que des vêtements en soie.

⁶⁴ Colette, Claudine à l'école, p. 11.

En dépit de son intérêt initial pour elle, Claudine est de plus en plus consciente que Mlle Aimée n'a jamais eu une personnalité entièrement innocente et qu'elle devient de plus en plus méprisante à ses yeux : « ...ses yeux de chat brillent tout en or, malins, câlins, et je les admire, non sans me rendre compte qu'ils ne sont ni bons, ni francs, ni sûrs. »⁶⁵

Bien qu'elle soit encore jeune et apparemment douce au début, il y a des indices suggérant qu'Aimée est consciente de son pouvoir de séduction et de l'effet qu'elle exerce sur les autres. Cela nous amène à supposer qu'elle est l'une des incarnations de la femme fatale. Sa beauté et sa voix envoûtantes attirent tous les regards masculins. Bien que l'effet femme fatale d'Aimée soit principalement dirigé vers Mlle Sergent, n'oublions pas que sa relation perverse avec *la Rousse terrible* et docteur Dutertre a conduit Armand Duplessis, son fiancé qui l'adorait tant, à passer une nuit de souffrances dans la forêt, suivie d'une crise nerveuse en pleine cour de l'école, au cours de laquelle il a insulté Aimée et Mlle Sergent en hurlant.

« Le premier mot que j'entends distinctement, c'est « Garces ! » Armand a traîné son collègue essoufflé jusque dans la classe où nos institutrices muettes se serrent l'une contre l'autre, il crie : « Traînées ! Je ne veux pas m'en aller sans vous le dire, ce que vous êtes, quand j'y perdrais ma place ! Espèce de petite rosse ! Ah ! tu vas te faire tripoter pour de l'argent par ce cochon de délégué cantonal ! Tu es pire qu'une fille de trottoir, mais celle-ci vaut encore moins que toi, cette sacrée rousse qui te rend pareille à elle. Deux rosses, deux rosses, vous êtes deux rosses, cette maison est... » Je n'ai pas entendu quoi. Rabastens, qui doit avoir doubles muscles comme Tartarin, réussit à entraîner le malheureux qui s'étrangle d'injures. »⁶⁶

Après cet incident, lorsque l'école rouvre une semaine plus tard, les élèves apprennent qu'Armand a été déplacé ailleurs. Étant donné que Mlle Sergent la protégée

⁶⁵ Ibid., p. 18

⁶⁶ Ibid., p. 99

du délégué cantonal Dutertre, cet incident n'entraîne aucune sanction pour les deux enseignantes.

Enfin, rappelons-nous qu'à la fin du premier livre, lors du bal de l'école, malgré les yeux suppliants et les avertissements de Mlle Sergent, elle s'est trop rapprochée des garçons et a provoqué le scandale mentionné plus haut.

Dernièrement, nous allons nous pencher sur Rézi Lambrook, la figure de femme fatale la plus évidente du cycle. Ce personnage apparaît dans le troisième livre, *Claudine en ménage*. À ce stade de l'histoire, Claudine est mariée à Renaud depuis près de deux ans. Le couple, qui a voyagé pendant quinze mois après leur mariage, est de retour à Paris. Cependant, bien qu'ils soient mariés depuis peu et que Claudine soit profondément attachée à son mari, elle n'est pas heureuse et ressent une insatisfaction croissante dans son mariage.

En continuant à écrire dans son journal, Claudine en vient à la conclusion que cette dissonance émotionnelle provient de la différence de tempérament entre elle et Renaud. La sociabilité de Renaud, son goût pour les voyages et son attitude légère envers les gens et la vie ne conviennent pas à Claudine. Notre protagoniste qui n'a de nomade que l'esprit, se sent au pied, *un fil dont l'autre bout s'enroule et se noue au vieux noyer, dans le jardin de Montigny*. Notre héroïne, qui n'aime ni Paris ni les gens qui le peuplent, regrette sa ville natale et sa faroucherie s'intensifie.

Renaud, qui se comporte comme un père – s'appelant même "mari-papa" pour plaisanter – fait tout ce qui est en son pouvoir pour rendre Claudine confortable et heureuse, en satisfaisant tous ses désirs et en lui accordant une liberté totale. Mais ce que Claudine désire est une autre chose. Elle souhaite que Renaud veuille *apprivoiser ses excès, la dominer*. Elle désire un mari dont elle craint.

Son attitude de hérisson envers les gens qu'elle rencontre lors des soirées mondaines et des dîners où Renaud la conduit, et même envers les gens qui viennent chez elle le jour de réception de Renaud, et son refus des hommes qui tentent de lui faire la cour par politesse, contribuent à sa mauvaise réputation dans le grand monde parisien. De plus, les rumeurs commencent à circuler, suggérant qu'elle est « pour les femmes » :

« À cause de ma toison coupée et de ma froideur envers eux, les hommes se disent : ' Elle est pour femmes.' Car, cela frappe l'entendement, si je n'aime pas les hommes, je dois rechercher les femmes, ô simplicité de l'esprit masculin ! »⁶⁷

Se sentant enfermée dans le béton de Paris, luttant contre la nostalgie de Montigny, attristée davantage par le déménagement de son père qui a quitté la grande ville pour s'y installer avec sa chatte adorée Fanchette, Claudine est en proie à une profonde mélancolie. C'est lors d'une de ces journées de déception et d'ennui qu'elle rencontre Rézi.

Pendant l'un des jours de réception de Renaud, entrent dans leur appartement M. et Mme Lambrook. Claudine est frappée par elle dès le premier regard. En plus d'être d'une beauté exceptionnelle, selon Claudine la raison réelle de son charme réside dans ses mouvements circulaires. Ses gestes serpentins qui ont un effet hypnotisant sur la protagoniste est notre premier indice sur son caractère de femme fatale.

« Sa femme... on nous présente l'une à l'autre sans que je l'en tende très bien. 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. »⁶⁸

⁶⁷ Colette, Claudine en ménage, p. 113

⁶⁸ Ibid., p. 88

Ses mouvements circulaires, le dessin d'anneaux entrelacés... Avec la description ci-dessus de Rézi, faite par Claudine, l'image du serpent, en effet, apparaît devant nos yeux, comme on y lit le champ lexical du mouvement du serpent, « *sujet animal du verbe enlacer* » selon Bachelard.

Comme un animal féminin, car lunaire, le serpent est riche en significations et même des significations contradictoires. Dans notre cas, on s'intéresse à son association avec le chaos. Gilbert Durand dit que « *Le serpent, lorsqu'il n'est considéré que comme mouvement serpentant, c'est-à-dire comme fugace dynamisme, implique lui aussi une 'discursive' répugnante... Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos...* »⁶⁹

Le chaos est un concept associé à la féminité néfaste, donc à la femme fatale. La femme fatale apporte généralement le chaos avec elle. Bien sûr, ce chaos peut varier en fonction du genre et du ton de l'œuvre littéraire : parfois, il s'agit d'un désordre léger, tandis qu'à d'autres moments, il peut mener à la destruction de nombreuses vies. Nous examinerons le désordre engendré par le personnage de Rézi dans un instant.

La plupart des incarnations de la femme fatale sont dotées d'une grande beauté, et Mme Lambrook ne fait pas exception. Avec ses yeux, *à cils longs, d'un gris ambré et variable, ses cheveux d'or léger, ondés et verdissants*, sa taille mince et sa voix câline, elle fait une grande impression sur Claudine, qui est admiratrice de la beauté. En plus de son apparence, Rézi utilise ses talents de manipulation pour convaincre Claudine de dépasser les limites de leur amitié, malgré la résistance de cette dernière, qui ne veut pas tromper son mari. (Toutefois, Claudine reste honnête avec Renaud, autant que sa fierté le permet. De plus, Renaud soutient cette relation et en tire même joie.) Ainsi se

⁶⁹ DURAND Gilbert, *Les Structures Anthropologiques De L'Imaginaire*, éditions Dunod, 1992, p.77

manifeste une autre caractéristique de la femme fatale : sa nature manipulatrice. La femme fatale est une experte en manipulation grâce à son esprit aigu. À plusieurs reprises tout au long de l'histoire, nous voyons Rézi séduire Claudine et la manipuler pour satisfaire ses propres désirs. C'est précisément ainsi que débute la relation entre Claudine et Rézi. Pendant plusieurs mois, elles se rencontrent quotidiennement à la même heure. Rézi, s'habillant et se déshabillant devant Claudine, met en valeur sa beauté et tente de la séduire par chacun de ses gestes. Finalement, un soir, alors que son mari, qui se méfie de leur relation, est présent à la maison, Rézi embrasse soudainement Claudine sur les lèvres, profitant du moment où son mari ne les regarde pas. Ce geste inattendu bouleverse Claudine, d'autant plus qu'il y a peu de temps que Rézi l'avait assuré qu'elle ne ferait pas une telle chose. Le lendemain, Claudine ne se rend pas chez Rézi, suspectant les véritables intentions de cette dernière : aime-t-elle réellement Claudine, ou est-ce le danger qui l'attire, ou encore un simple désir ? Ces pensées tourmentent Claudine, qui tombe malade, tandis que Renaud, attristé, attribue la situation à la nostalgie de son pays. À ce moment-là, Rézi envoie une note à Claudine lui demandant de tout oublier. Elle déclare que ce qu'elle a fait n'était pas sérieux, mais simplement un désir de tromper son mari qui l'agaçait. En lisant cela, Claudine se met très en colère. Furieuse et un peu déçue, pensant qu'on se moque d'elle, elle se rend chez Rézi le lendemain pour obtenir une explication. Cependant, elle la trouve malade. Rézi lui explique que ce qu'elle a écrit était un mensonge, qu'elle avait écrit ces mots parce qu'elle avait peur de ne plus la revoir.

Pendant cette conversation, à la question de Claudine, Rézi avoue que cette dernière n'est pas sa première et qu'elle a eu des relations similaires avec d'autres auparavant. L'honnêteté de cette confession impressionne Claudine ; d'ailleurs, la raison pour laquelle Rézi dit la vérité est ce qu'elle devine que cela aurait un effet positif sur Claudine. Grâce à une série de paroles et de gestes d'intimité stratégiques, Rézi parvient à ses fins, et Claudine devient bientôt son amie, malgré elle.

Au fil du temps, lorsque les rencontres des deux femmes chez Rézi sont fréquemment interrompues par le mari de celle-ci, elles commencent à chercher une solution qui leur permettra de se retrouver plus à l'aise. Puisque Claudine ne supporte pas l'idée de se rencontrer chez elle, Rézi la force à demander de l'aide à Renaud. En effet, Renaud soutient tellement cette relation qu'il lui donne parfois un bouquet de roses noires et rouges (les fleurs préférées de Rézi) lorsqu'il l'envoie chez son amie. Finalement, Claudine se trouve à contrecœur obligée de satisfaire le souhait de Rézi, et Renaud, très enthousiaste à cette idée, leur loue un appartement et les accompagne pour s'assurer qu'elles ne suscitent pas d'attention. Il passe même un moment avec elles pour discuter. Ce comportement de Renaud dérange Claudine ; elle est perturbée par la possibilité que son mari puisse se rapprocher de Rézi. Et son intuition s'avère exacte. Un jour, Claudine tombe gravement malade et ne peut plus sortir du lit pendant un certain temps. Durant sa maladie, Rézi lui rend visite tous les jours. Un jour où elle se sent un peu mieux, elle dit à Renaud, qui s'apprête à sortir, qu'elle veut sortir avec lui. Cependant, Renaud lui explique qu'elle doit rester au lit encore deux jours selon les ordres du médecin. Rézi fait une nouvelle visite ce jour-là, mais part immédiatement après, prétextant qu'elle doit acheter un cadeau pour son mari en l'honneur de leur anniversaire. Restée seule dans la maison, Claudine n'en peut plus et sort, et pour une raison qu'elle ne comprend pas, elle se retrouve devant l'immeuble où elle est allée tant de fois avec Rézi. En levant les yeux, elle remarque un mouvement suspect dans le rideau de l'appartement et monte rapidement à l'étage.

« Ah ! le rideau a remué... Ce petit mouvement m'a clouée au trottoir, raide comme une poupée. Qui donc est « chez nous ? » C'est le vent entré par une fenêtre sur la cour, qui a soulevé cette tulle sans doute... Mais pendant que ma logique raisonne, la bête, en moi, mordue d'un soupçon, puis encolérée brusquement, a deviné avant que de comprendre. »⁷⁰

Renaud ouvre la porte sur laquelle Claudine frappait, le cœur serré. En entrant, elle découvre Renaud habillé, tandis que Rézi, nue comme lorsqu'elle était avec Claudine, tente de s'habiller en hâte. Alors que Renaud adopte une attitude calme face à

⁷⁰ Colette, Claudine en ménage, p. 208

la situation, Rézi, prise de panique, cherche à fuir, craignant la colère de Claudine qui souhaite se venger. Rézi parvient à échapper à Claudine, qui se prépare à l'affronter, et s'enfuit de l'appartement, laissant Claudine seule avec Renaud. Se rendant compte que Renaud pourrait la convaincre si elle le laisse parler, Claudine décide de partir immédiatement et se rend à la gare. Après avoir envoyé un mot à Renaud lui demandant de préparer ses affaires et de les lui envoyer, elle prend le premier train pour Montigny.

Voici l'ampleur de la destruction provoquée par Rézi en tant que femme fatale. La raison est le genre de notre livre et le style léger de l'écrivaine. Comme le souligne Frye, les archétypes agissent en fonction du genre de l'œuvre dans laquelle ils se trouvent. S'il s'agissait d'un drame plutôt que d'une comédie, les conséquences d'une femme trompant son mari jaloux, tout en tentant de séduire le mari de son amie, seraient, bien entendu, beaucoup plus graves.

Enfin, avant de laisser de côté l'archétype de la femme fatale, nous souhaiterions souligner une dernière chose à propos de Rézi. Cet archétype, dont les premiers exemples incluent les sorcières, les fées maléfiques et autres personnages mythologiques similaires, perd ses pouvoirs surnaturels et prend une forme humaine à partir du XIX^e siècle. Cependant, lorsqu'on examine ses représentations dans les œuvres littéraires, on rencontre encore des adjectifs qui renvoient à ses anciennes incarnations. Cela est également vrai pour Rézi, dont nous citerons ci-dessous quelques descriptions :

*« Et Rézi s'y vêt et dévêt par des procédés de **féerie**. Assise bien sage sur un fauteuil bas, je l'admire. »*⁷¹

*« Elle brosse ses cheveux de brume bondissante... Un **coup de baguette** : grâce à un peigne **magique**, voilà tout cet or rassemblé, poli et tordu, sur une nuque aux ondes assagies. Comment ça tient-il ? Les yeux grands ouverts, je suis prête à implorer : 'encore !' Rézi n'attend pas mon souhait. Un autre **coup de baguette** : et cette jolie femme en chemise se dresse, moulée dans une robe de drap sombre, en chapeau, prête à sortir. »*⁷²

⁷¹ Ibid., p. 101.

⁷² Ibid., p. 102.

*« Mais le contact prolongé de cette étoffe d'or que j'effiloche, qui s'attache, électrique, à ma robe et crépite sous le râteau d'écaille comme une fougère qui s'embrase, **la magie** de ces cheveux **enivrants** me pénètre et m'engourdit... »⁷³*

*« Que cette jeune **sorcière** [Rézi] se lave pour **le sabbat** de demain ! »⁷⁴*

*« – Rézi chère, n'essayez pas de m'apprendre votre prestesse ! Auprès de vos **mains fées**, j'aurai toujours l'air de m'habiller avec les pieds ! »⁷⁵*

*« – Rézi, **les elfes** ont battu leur linge dans l'eau de votre robe. »⁷⁶*

On voit bien que notre protagoniste ressent quelque chose de surnaturel chez cette femme et se sert souvent du champ lexical magique.

2.3. Représentation de l'archétype de la Mère dans les romans du corpus

« La mère » est un thème, un motif prépondérant dans l'écriture de Colette. Elle apparaît, sous une forme ou une autre, dans presque tous ses livres, tout comme dans sa propre vie. Sido, la mère adorée de Colette, dont elle porte le prénom, était une figure dominante dans la vie de l'écrivaine. C'est elle qui lui a appris le langage de la nature et lui a transmis son attachement à la terre ; on peut même affirmer qu'elle a exercé une influence majeure sur son écriture.

« La mère est associée à la terre, symbole de la fécondité, elle est une mère nourricière. Pour Colette la nature est la mère et la mère c'est Sido, enfin Sido est liée à la terre. Cette relation cyclique compose et recompose

⁷³ Ibid., p. 150.

⁷⁴ Ibid., p. 172.

⁷⁵ Ibid., p. 179.

⁷⁶ Ibid., p. 205.

l'univers de Colette. Ainsi pour Colette sa mère est l'incarnation de la Terre-mère. Déesse des 'hortensias', du 'frêne', de la pureté, ces trouvailles symbolisent un retour vers le paradis perdu de l'enfance. Sido, domine le pays de l'enfance de Colette. »⁷⁷

Dans le cycle, notre protagoniste n'a pas de mère, et la raison de cette absence n'est pas explicitement révélée. La mort est généralement peu évoquée dans les œuvres de Colette, ou si elle l'est, c'est de manière très brève. La mort n'est pas un sujet sur lequel Colette s'attarde longuement. Claudine nous révèle seulement que si elle avait une mère, celle-ci ne permettrait pas qu'elle continue à l'école de Montigny.

Cependant, malgré l'absence d'une mère biologique, le récit regorge d'incarnations de l'archétype de la Mère. Nous allons commencer par une définition courte de cet archétype et examiner ses manifestations dans les romans du corpus.

L'archétype de la Mère est l'une des figures essentielles de l'inconscient collectif et de l'imaginaire humain, représentant à la fois la création et la destruction, la protection et la menace. Selon Jung, elle est à la fois une source de nourrissement et de sécurité, mais aussi une figure ambivalente capable d'engloutir et de consumer. De manière similaire, Durand distingue ses manifestations positives, protectrices et nourricières, de ses aspects néfastes, terrifiants et destructeurs, incarnés par des figures mythiques variées. Comme tous les archétypes, la Mère se manifeste sous diverses formes : elle peut apparaître comme une mère, une grand-mère, une nourrice, une vieille femme, ou toute autre figure féminine avec laquelle nous avons une relation. Elle peut aussi se représenter à travers des images liées à la nature, telles que la terre, la mer, la lune, l'arbre, et même des espaces comme la grotte, le puits, le jardin, l'école, la forêt et le pays natal.

⁷⁷ ABASSI Ali / MOHSENA Hannaneh, « Maîtrise du temps chez Colette », Babel [En ligne], consulté sur <http://journals.openedition.org/babel/4081>

Dans l'imaginaire de Colette, la figure maternelle est toujours dotée d'une valeur positive : elle est perçue comme une protectrice et une nourricière. Cet attachement à la Mère se manifeste par la fréquence des images de la terre, de la maison, et de la nature. Nous allons maintenant explorer les images récurrentes de cet archétype dans les romans du corpus : le jardin et la maison, le gros noyer, la forêt et le pays natal (Montigny).

Les éléments que nous venons de citer constituent les centres affectifs de la vie de Claudine. Elle ne cesse de les évoquer tout au long des trois livres, à Montigny avec bonheur et à Paris avec nostalgie.

Commençons par le jardin et la maison, qui forment ensemble le premier espace de vie pour notre protagoniste. La maison où l'on vit est importante et inoubliable dans l'inconscient de chacun, dans toutes les cultures et dans les œuvres d'art qu'elles engendrent. Surtout s'il s'agit de la maison natale où l'on a passé notre enfance, elle devient une influence sur notre psyché, notre personnalité, comme un membre de la famille. Tout comme le système immunitaire de la mère protège l'enfant des maladies pendant les premiers mois de sa vie, c'est la demeure qui le protège des facteurs externes. Ainsi, Durand met en évidence le lien entre la ventre maternelle et la demeure fermée en constatant que « *L'ethnographie, vient une fois de plus confirmer la psychologie : la chaumière chinoise, comme la grotte préhistorique, où l'épouse règne en communication directe avec le sol familial, est une matrice, l'âtre même passe pour femelle où s'allume le feu, ce mâle* ». ⁷⁸ Il procède en donnant des exemples des langues indo-européennes afin de montrer comment cette féminisation de la maison, comme celle de la patrie, se manifeste dans le genre grammatical féminin. Une maison n'est jamais que quatre murs et un toit ; c'est le temple de la Mère. Gaston Bachelard, notamment dans *La Poétique de l'espace*, explore les espaces intérieurs et leur signification profonde. Pour Bachelard aussi, la maison natale représente souvent un refuge maternel, un lieu de sécurité et de souvenirs fondateurs. Et pour Claudine, cette

⁷⁸ Durand, *Les Structures...*, p. 276

image de l'intimité reposante se complète avec celle du jardin, formant son paradis d'enfance, son point d'ancrage, ses lieux de bonheur. On voit que dès qu'elle quitte ce lieu vital, pour le travail de son père, il devient son paradis perdu. Pendant les préparatifs du déménagement pour Paris, se sentant *frileuse et mauvaise comme un chat sous la pluie*, elle s'enfuit souvent dans la forêt, qui est d'ailleurs une autre image maternelle archétypique. Car s'éloigner de cette maison natale et du jardin signifie briser ce lien avec la mère dont Claudine tire son pouvoir, sa vivacité. À tel point que lorsqu'il demande à Claudine, silencieuse devant une vue magnifique lors de l'étape d'Heidelberg de leur voyage de noces, à quoi elle pensait, elle répond « au jardin de Montigny », au grand étonnement de Renaud. Elle en parle souvent avec des épithètes comme *enchanté, bienveillant, cher*. On peut donc dire que la maison et le jardin, refuge de Claudine, incarnent le ventre maternel (de la Mère et de sa mère absente), un lieu de sécurité, de protection et de confort.

Dans le jardin, il y a un grand noyer sur le sommet duquel Claudine a passé tant de temps lorsqu'elle habitait à Montigny, lisant et se reposant. L'arbre constitue l'une des images symboliques les plus riches et répandues. Selon le contexte, un arbre peut être un symbole phallique ou un symbole renvoyant à la mère, comme dans une version du conte de Cendrillon où c'est un arbre, représentant sa mère défunte, qui l'aide. Souvent, dans les contes et mythes, on rencontre ces arbres-mères. Dans notre récit aussi, le noyer, tout comme la maison, le jardin et toutes les choses auprès desquelles Claudine se réfugie et où elle se sent heureuse et en sécurité, est une incarnation de la Mère.

Nous avons déjà dit que l'arbre est un symbole de purification, de transcendance. Il est également un symbole de la vie. Dans le *Dictionnaire des Symboles* de Chevalier Jean et Alain Ghurberant, parmi de nombreuses connotations de celle-ci on lit « *c'est le pilier central qui soutient le temple ou la maison...* »⁷⁹, qui convient très bien à

⁷⁹ CHEVALIER Jean / GHURBERANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Bouquins, 2005, p. 63

notre commentaire sur la place du noyer dans la vie de Claudine puisque la maison et le temple sont deux espaces liés à la Mère, à la Grande Déesse, dans l'imaginaire collectif.

Dans l'imagination de Colette, l'arbre constitue aussi un symbole de protection. Son personnage principal exprime cette opinion avec les mots suivants : « *Le noyer énorme porte mille et mille noix pleines. Et rien qu'à respirer l'odeur funèbre et forte d'une de ses feuilles froissées, mes yeux se ferment. Je m'accote à lui, qui protège le jardin et le dévaste, car la froideur de son ombre tue les roses. Qu'importe ? rien n'est plus beau qu'un arbre, – que celui-là.* »⁸⁰ Elle le nomme comme « *Mon ancêtre le vieux noyer* ». Un pouvoir qui est protecteur et dévastateur en même temps ; comme les deux visages de l'éternel féminin, de la Mère. Et elle est tellement attachée à ce jardin et ce noyer qui le domine, qu'elle se sent « *au pied, un fil dont l'autre bout s'enroule et se noue au vieux noyer, dans le jardin de Montigny.* » Car elle est de la même famille que cet arbre-là et entend partout l'appel de sa famille végétale.

Ensuite, passons à une autre image de l'archétype en question : la forêt. Comme un espace fermé par les arbres, dans de nombreuses cultures, la forêt est dotée d'une valeur sacrée et spirituelle.

*« ... ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le 'bois sacré'. Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité fémininoïde. »*⁸¹

On trouve dans toute la série, en particulier dans le premier livre, des descriptions vivides et détaillées des bois de Montigny. Sous la plume de Colette, la

⁸⁰ Colette, Claudine en ménage, p. 218

⁸¹ Ibid., p. 281.

forêt devient humanoïde, prenant sa place dans le récit comme un personnage principal. Pour notre protagoniste, qui a passé une enfance marquée par la solitude, la forêt est un lieu où elle se réfugie, se console, s’amuse, et se repose. Le premier livre commence par la description de son affection pour les bois et le troisième se termine par l'effet guérissant de la forêt sur l'âme de Claudine. Ayant quitté Paris et son mari, souffrant beaucoup et ne sachant pas quoi faire, elle se retire à sa maison natale et s’abrite dans la forêt, qui l'embrasse avec l’affection d’une mère.

Durand explique encore dans son ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* que la forêt est une image archétypal associée aux notions de protection, de mystère, et de régénération, des caractéristiques fréquemment reliées à l'archétype de la mère. En plus, il l’identifie comme un lieu de refuge et de transformation, symbolisant l'utérus maternel. Ces éléments renforcent l'association entre la forêt et l'archétype maternel, incarnant la nature nourricière et protectrice. On peut trouver cette définition également dans le *Dictionnaire des symboles* : « Aussi est-elle encore un symbole maternel. Elle est la source d’une régénérescence. Elle Intervient souvent en ce sens dans les rêves, trahissant un désir de sécurité et de renouvellement. »⁸²

Lorsque Claudine commence à habiter un appartement à Paris, les bois du Fresnois lui manquent terriblement, à tel point qu’elle demande de leurs nouvelles dans ses lettres à ses amis.

Finalement, à la fin du troisième livre, quand Claudine, dévastée par les trahisons de Renaud et de Rézi, revient dans sa ville natale pour se ressourcer, ce sont les bois qui la consolent, mettent de l'ordre dans ses pensées et lui rappellent qui elle est et ce qu'elle veut. Elle trouve ainsi le pouvoir de pardonner à Renaud dans son cœur et un moyen de continuer leur mariage en invitant Renaud à habiter avec elle.

⁸² CHEVALIER / GHURBERANT, *Dictionnaire...*, p. 135

*« Je veux, comme lorsque j'étais petite fille, me lever avant le soleil, pour aller surprendre aux bois des Fredonnes le goût nocturne de la source froide, et les lambeaux de la nuit qui, devant les premiers rais, recule aux sous-bois et s'y enfonce... »*⁸³

Dernièrement, mentionnons brièvement le pays natal de la protagoniste dans le cadre de son association avec l'archétype de la Mère. Montigny comprend tous les éléments cités dans cette sous-partie et, comme eux, constitue également un espace fermé, donc un lieu sacré. Étant le lieu de naissance et d'enfance de Claudine, il peut être vu comme un espace de protection et de formation, un lieu où Claudine se construit et se régénère, symbolisant ainsi le giron maternel, nourricier.

Donc, Montigny, en tant que village natal, peut être interprété comme une extension de la symbolique de la maison, représentant un cocon protecteur pour notre protagoniste. Un autre aspect qui le lie à l'archétype maternel est la terre. Montigny est avant tout une pièce de terre, restée plus naturelle en comparaison avec les grandes villes. Ses champs, ses prés, ainsi que ses bois, possèdent une place majeure dans le cœur de Claudine, qui les évoque souvent avec affection et nostalgie durant ses voyages et sa vie à Paris.

En effet, à l'arrière-plan des trois livres, derrière tous les événements, ce qu'on lit est essentiellement un hymne au village natal, à la terre, donc à la Mère. Pensant à une jeune femme qui se trouve loin de sa mère adorée dans une ville qui ne lui plaît pas et qui est forcée à écrire des romans partant de ses souvenirs, ce n'est pas surprenant. Selon nous, comme Sido, ces livres sont dévoués à l'affection d'une jeune fille pour une figure maternelle absente (dans le cas de Claudine) et, d'une manière plus générale, à la Terre-Mère.

⁸³ Colette, *Claudine en ménage*, p. 226

L'archétype de la Terre-Mère, tant chez Gilbert Durand que chez Gaston Bachelard, est une figure universelle de fécondité, de protection, de régénération et de stabilité. Elle est associée à la nature et à des lieux intimes et sécurisants comme la maison, le jardin, ou bien les bois et les grottes. C'est un lieu de retour et de repos, un refuge où l'on peut se régénérer. On retrouve ces mêmes traits en parlant de la maison, du jardin et de la forêt ; tout cela est lié à la même source, tout cela constitue des incarnations variées du même archétype : celui de la Mère, plus précisément de la Mère nourricière. C'est pourquoi Claudine devait quitter ces lieux pour entamer son processus d'individuation et pour que le voyage du héros puisse se déclencher. Comme le souligne Clarissa Pinkola Estés dans *Femmes qui courent avec les loups*, une femme doit « tuer la bonne mère » pour se libérer des aspects trop protecteurs et limitants de la figure maternelle interne (qui peut symboliser la mère biologique mais aussi toutes les influences protectrices et attachantes) et pour atteindre une maturité émotionnelle et une autonomie complètes. Finissons cette partie par un passage de *Claudine à Paris*, où notre protagoniste, fuyant le désordre et la tristesse du déménagement, exprime la difficulté de quitter la Mère nourricière :

« Un jour, à la lisière du bois des Vallées, comme je regardais au-dessous de moi, et les bois, les bois qui sont ce que j'aime le plus au monde, et les prés jaunes, et les champs labourés, leur terre fraîche presque rose, et la tour sarrasine, au-dessus, qui baisse tous les ans, je vis nettement, si clairement la bêtise, le malheur de partir, que je faillis courir et dévaler jusqu'à la maison, pour supplier, pour ordonner qu'on déclouât les caisses de livres et qu'on désentortillât les pieds des fauteuils. »⁸⁴

⁸⁴ Colette, *Claudine à Paris*, p. 11

3. TROIS ARCHÉTYPES JUNGIENS DANS LA PSYCHÉ DE CLAUDINE

Dans la première partie de ce travail, nous avons évoqué le psychanalyste Carl Gustav Jung et la manière dont il a élaboré une théorie des archétypes applicable aux œuvres d'art. En analyse littéraire, l'application des théories psychanalytiques permet de révéler les dimensions profondes des personnages et des récits.

Afin d'éviter toute redondance, nous nous contenterons ici de rappeler qu'à la lumière des travaux de Jung sur l'inconscient, nous tenterons de mettre en lumière celui de notre protagoniste, Claudine, en explorant les manifestations des trois principaux archétypes jungiens : l'animus, la persona et l'ombre. Notons la distinction essentielle entre les archétypes analysés précédemment et ceux que nous nous apprêtons à examiner : jusqu'à présent, nous avons étudié des archétypes collectifs, ceux qui façonnent l'inconscient collectif de l'humanité. En revanche, les archétypes que nous allons aborder à présent sont de nature plus personnelle, relevant davantage de l'inconscient individuel. En examinant le personnage de Claudine à travers ces concepts, nous cherchons à mieux appréhender la complexité de son développement psychologique et de son identité. De plus, étant donné le lien étroit entre ce texte et son auteur, les archétypes que nous nous efforcerons de révéler chez Claudine nous conduiront également à explorer la psyché de Colette, au point de pouvoir envisager Claudine comme un alter ego de l'écrivaine.

Avant d'entamer cette analyse, il convient de rappeler que la véritable nature des forces agissant dans l'inconscient ne peut être appréhendée de manière définitive. Ce que nous essayerons de faire ici constitue avant tout une tentative d'observation, de description et de compréhension de ces manifestations dans un cadre littéraire, à la lumière des travaux théoriques de Jung et de ses disciples.

3.1. La Persona

Le terme persona faisait initialement référence aux masques que les acteurs de l'Antiquité portaient pour incarner les rôles qu'ils interprétaient. Dans le système jungien, ce terme conserve une signification similaire : il ne désigne pas ce que nous sommes réellement, mais plutôt ce que les autres perçoivent de nous. La *persona* est donc un masque que l'on adopte pour se conformer aux normes et attentes de la société et des institutions, afin d'être accepté socialement. Ainsi, Jung souligne que la persona représente un compromis entre l'individu et les attentes sociétales.

Mais quelle peut être la persona d'une rebelle comme Claudine, qui se moque des conventions sociales et ne suit d'autres règles que celles dictées par son propre cœur ? Commençons par souligner que la persona de notre protagoniste n'est pas si éloignée de sa nature véritable, ce qui contribue à l'équilibre de sa psyché. Néanmoins, comme tout individu sain évoluant au sein d'une société, elle a construit un masque, bien que celui-ci soit, comme le suggère Jung, d'une certaine flexibilité. Heureusement, nous avons le privilège d'accéder au journal intime de la jeune protagoniste, ce qui facilite la reconnaissance de l'archétype de la persona.

Claudine, que nous découvrons à l'âge de quinze ans, est une jeune fille émancipée, pleine de vie, spirituelle, *sauvage*, désobéissante, confidente et, selon ses camarades et enseignantes, quelque peu *détraquée*, défiant ouvertement les normes sociales. Du moins, c'est ainsi qu'elle apparaît d'un point de vue extérieur, c'est-à-dire à travers sa persona. Toutefois, grâce à son journal, où elle se livre de manière plus intime, Claudine laisse transparaître ses doutes, ses peurs, et sa quête de sens. Bien qu'elle affiche une attitude désinvolte et insolente, cette apparente insouciance est parfois trompeuse, car elle demeure influencée par le regard des autres et les attentes de son entourage, même si sa fierté l'empêche de l'admettre ouvertement.

Jusqu'à son départ de Montigny, Claudine est principalement une enfant vivant dans la solitude, dont la seule véritable compagne est sa chatte bien-aimée, Fanchette. Elle ne trouve aucun égal parmi les habitants du village, et son unique parent, son père, est tellement absorbé par ses recherches qu'il en devient indifférent à sa fille. Claudine préfère donc passer son temps dans les bois, trouvant plus de réconfort dans la compagnie des arbres ou des livres que dans celle de ses camarades, qu'elle juge souvent insupportables. Cependant, cette situation engendre en elle une certaine mélancolie qu'elle s'efforce de dissimuler aux yeux de tous. Son attitude moqueuse, parfois violente, envers ses pairs et ses enseignants lui permet d'occuper une position dominante dans ses interactions. Par exemple, lorsqu'elle se moque de Mademoiselle Sergent, elle le fait avec une finesse et une assurance telles qu'elle parvient à maintenir une forme de pouvoir au sein de la classe. Toutefois, la motivation derrière ces comportements ne réside pas seulement dans une expression de sa supériorité intellectuelle ou de sa nature rebelle ; c'est aussi une manière pour elle de masquer son propre malaise dans un environnement qu'elle perçoit souvent comme absurde et contraignant. Claudine fréquente l'école principalement pour se divertir et passer le temps, plutôt que par conviction de la nécessité d'un enseignement institutionnel. Si elle y excelle, c'est grâce à son intelligence et à son amour de la lecture sur divers sujets. Même le cours de composition française, dans lequel elle se distingue, ne suscite guère son intérêt, comme le montre le passage suivant :

« Ces compositions françaises, je les ai en horreur ! Des sujets stupides et abominables : ' Imaginez les pensées et les actions d'une jeune fille aveugle. ' (Pourquoi pas sourde et muette en même temps ?) Ou encore : ' Écrivez, pour faire votre portrait physique et moral, à un frère que vous n'avez pas vu depuis dix ans. ' (Je n'ai pas la corde fraternelle, je suis fille unique.) Non, ce qu'il faut que je me retienne pour ne pas écrire des blagues et des conseils subversifs, on n'en saura jamais rien ! »⁸⁵

Lorsqu'il s'agit d'obtenir le brevet élémentaire, les actions de Claudine diffèrent encore davantage de ses véritables sentiments. Contrairement à ses camarades, elle n'a aucune intention d'utiliser ce diplôme pour entrer dans une école normale. Néanmoins,

⁸⁵ Colette, Claudine à l'école, p. 24

elle passe les examens malgré tout, simplement parce que c'est ce que font les autres et
« [son] papa se figure qu'il y tient, et qu'Anaïs serait trop contente si [elle] ne passais pas l'examen... ».

Il y a aussi la question de sa fierté. On peut avancer que la fierté est l'un des éléments constitutifs de sa persona. Claudine ne veut jamais que les autres pensent qu'ils peuvent avoir une quelconque influence sur elle, qu'ils pourraient l'affecter ou la blesser. Ainsi, sa persona devient un moyen de protection, une armure. Elle affiche une assurance en elle-même qui masque ses doutes et ses vulnérabilités profondes. Prenons, par exemple, sa relation avec Aimée Lanthenay. Claudine avait vu en elle une personne avec qui elle pourrait partager sa solitude. Au début, elle la traite avec plus d'affection et de douceur qu'elle n'en montre à quiconque ; elle l'invite chez elle, espérant trouver en cette jeune institutrice une confidente. C'est pourquoi, lorsque Aimée déclare qu'elle réalisera le souhait de Mlle Sergent et s'éloignera de Claudine, notre protagoniste en souffre profondément et reste attristée pendant longtemps. Après avoir reçu ce premier coup dans la bibliothèque de sa maison, un espace d'intimité où sa véritable nature est plus perceptible, Claudine tente en vain de la faire changer d'avis. Lorsqu'elle échoue, elle dissimule l'enfant solitaire au cœur brisé derrière sa persona moqueuse et insouciant, s'efforçant de ne laisser percevoir sa douleur ni à Mlle Lanthenay ni à Mlle Sergent. Le lendemain de la révélation de Mlle Lanthenay, en lui parlant, Claudine pense ainsi : *« ...je n'oserais pas aujourd'hui lui montrer le chagrin bruyant que j'ai laissé voir hier au soir. Allons ! Il faut la faire rire un peu »*⁸⁶.

Nous pouvons également se pencher sur sa relation avec Luce Lanthenay, la petite sœur d'Aimée. Luce arrive à l'école après sa sœur aînée, en tant que pensionnaire. Contrairement à Aimée, elle est assez timide et craintive. Cependant, comme elle, Luce est belle, un peu égoïste et malicieuse, d'une nature peu honorable, et avec le temps, elle

⁸⁶ Colette, Claudine à l'école, p. 47

devient presque prête à tout pour assurer son propre bien-être. Issue d'une famille assez pauvre qui ne s'occupe guère de ses enfants, et maltraitée par sa sœur, Luce suscite la pitié de Claudine, qui commence à la protéger de la cruauté des institutrices (Mlle Aimée et Mlle Sergent) et des autres élèves. Luce, désireuse d'imiter la relation entre sa sœur et la directrice, cherche à se rapprocher de cette protectrice puissante. Toutefois, malgré son attirance pour elle, Claudine ne le laisse jamais transparaître et répond aux gestes d'affection de Luce par des gifles, des morsures ou des pincements. Ici encore, son comportement découle de sa persona plutôt que de sa véritable personnalité. Bien qu'elle éprouve des sentiments pour Luce, Claudine, blessée par les actions de l'aînée, ne souhaite plus risquer sa fierté. Même si elle sait qu'un peu d'affection pourrait rendre Luce très heureuse, elle la traite mal et la rabaisse constamment. Luce ne correspond pas à sa persona intelligente, infaillible, *je-sais-tout*, insouciant et assurée. Cependant, elle ne parvient pas à l'oublier et, plus tard, confie tout ce qui concerne Luce à Marcel et Renaud en toute honnêteté.

Claudine accorde une grande importance à sa *persona* et à l'image qu'elle renvoie aux autres. Comme nous l'avons déjà mentionné, elle ne supporte pas l'idée que les autres puissent penser qu'ils exercent un quelconque pouvoir sur elle. Cela est illustré par de nombreux exemples dans les romans, comme ses efforts pour ne pas rougir ni détourner le regard lorsque le docteur Dutertre, qui se jouit d'interagir d'une façon intime avec les jeunes filles qui le plaisent s'approche d'elle. Malgré le malaise qu'elle éprouve lorsqu'il vient près d'elle, elle refuse de compromettre son image effrontée, même quand un jour il l'a embrassé dans le couloir par la force. De retour en classe, elle parvient à dissimuler son trouble et répond avec audace aux plaisanteries du docteur.

La description de Claudine par Renaud, avant qu'il ne devienne son mari, dans le deuxième livre, confirme nos propos :

« Maintenant, pourquoi je vous raconte tout ça, c'est une autre affaire. Je crois que vous cachez, sous l'ambition folle de sembler une grande personne

à qui on n'en remontre pas, une âme enthousiaste et violente de fillette solitaire. »⁸⁷

En outre, on peut dire qu'à Montigny, où elle vit encore comme un enfant et accepté en tant que tel, sa persona est plus proche de son véritable soi. Cependant, après son déménagement à Paris, elle commence à dissimuler davantage son côté violent. Claudine possède une brutalité subtile qui la pousse à réagir violemment même envers ceux qu'elle aime. Il n'est pas rare qu'elle gifle, morde ou donne des coups de pied à ses camarades, parfois pour un rien ou simplement pour s'amuser. Elle aime particulièrement battre Luce, qui recherche son affection. Cependant, à Paris, elle abandonne ce comportement inacceptable dans la société. Les deux incidents où elle recourt à la force brutale sont alors perçus comme des réponses justifiées à des offenses.

Enfin, il convient d'examiner l'évolution de la persona de Claudine suite à son mariage. Cette union avec Renaud marque un tournant crucial dans son développement, en particulier en ce qui concerne sa persona. Le mariage lui impose de nouvelles dynamiques sociales et personnelles qui influencent la manière dont elle se perçoit et se présente au monde. Avant son mariage, notre protagoniste est principalement définie par son indépendance, son esprit libre et son rejet des conventions sociales. Elle se construit une persona rebelle, insolente, et souvent ironique, ce qui lui permet de naviguer dans un monde qu'elle considère comme hypocrite. Cependant, le mariage avec Renaud, un homme plus âgé et expérimenté, modifie un peu cette situation. Claudine se retrouve confrontée à de nouvelles attentes sociales en tant qu'épouse, un rôle qu'elle n'avait ni anticipé ni pleinement accepté. D'abord, elle doit participer à une cérémonie de mariage qu'elle trouve incompréhensible, ridicule et ennuyeuse. Par la suite, ce passage de jeune fille à épouse entraîne des changements significatifs dans sa persona.

⁸⁷ Colette, *Claudine à Paris*, p. 123

Tout d'abord, Claudine s'efforce de s'adapter au programme social chargé de son mari. Renaud, étant un homme sociable et populaire, l'entraîne à toutes sortes d'évènements où elle se sent mal à l'aise et essaie de ne pas paraître trop farouche. Elle avoue qu'en raison de l'orgueil que son époux semble ressentir en la présentant au monde, elle *rentre ses piquants*. Ainsi, elle cherche à être moins provocatrice dans ses interactions sociales.

Ainsi, la *persona* de Claudine, ce masque social qu'elle adopte, sert à la fois de moyen de protection et de forme de rébellion silencieuse contre les normes de son époque. Elle se montre hardie, effrontée, arrogante et comme rien ne peut la bouleverser. Cependant, au fond, on sait qu'elle reste une fille solitaire, qui a peur d'être blessée dans sa recherche d'affection. Bien qu'elle apparaisse forte, elle désire une forme de protection, comme en témoigne son souhait d'avoir un mari capable de la dominer et de l'apprivoiser, un mari redoutable. Ne pouvant pas le trouver chez Renaud, elle se plaint de rester toujours la maîtresse d'elle-même.

Elle est consciente de l'image qu'elle projette et de l'impact que cela a sur son entourage ; sa persona devient une arme à double tranchant, lui permettant de s'affirmer tout en risquant l'isolement et le malentendu. Heureusement, sa *persona* est flexible et s'adapte aux nouvelles situations, et Claudine ne la confond pas avec son moi véritable. Au moins, lorsqu'elle doute de ce moi, les bois lui offrent toujours refuge et lui permettent de renouer avec sa vérité. En analysant la signification des bois dans la partie précédente, nous n'avons pas souligné — mais il est pertinent de le faire ici — que, dans l'imaginaire, les bois symbolisent également l'inconscient. C'est pourquoi, quand elle y plonge, elle plonge en même temps dans son inconscient où elle trouve la chance de régler les questions en suspens.

3.2. L'ombre

L'ombre d'un individu représente les aspects de sa personnalité qu'il refuse de reconnaître ou qu'il rejette. Ces aspects peuvent inclure des désirs, des émotions, ou des traits de caractère que la personne juge inacceptables selon les normes sociales ou morales. Ainsi, l'ombre peut être considérée comme le contraire de la persona. Alors qu'on essaie de faire voir à notre entourage cette dernière, on essaie de cacher notre ombre, même de nous-mêmes. Nous allons analyser l'archétype de l'ombre dans les romans du corpus en deux étapes. Premièrement, nous l'examinerons dans le cadre de la psyché de Claudine, et deuxièmement, nous aborderons ses projections sur les autres personnages.

Frieda Fordham, une analyste jungienne, affirme que plus la société dans laquelle nous vivons est étroite et restrictive, plus notre ombre sera grande. Ainsi, on peut dire que l'ombre de Claudine n'est pas particulièrement vaste ou menaçante, car elle ne se sent pas excessivement contrainte par sa famille (son père) ni par la société. L'ombre est notre côté animale, primitive, sauvage et Claudine a déjà un lien conscient avec sa nature animalière, elle la connaît.

En tant qu'un des aspects qu'elle essaie de refouler on peut citer son manque d'assurance. Bien que cela puisse sembler paradoxal pour une personne qui apparaît si audacieuse, nous pensons que cette situation résulte d'une surcompensation. Claudine possède un ego presque vulnérable ; elle craint d'être abandonnée, trompée et de ne pas être aimée. C'est pourquoi, comme elle l'avoue plus tard, après les événements avec Aimée, elle a toujours refusé à Luce une amitié plus intime, malgré l'affection qu'elle lui porte, comme le révèle son journal. Ne pouvant accepter ces sentiments qu'elle juge indignes, elle adopte une attitude indifférente et violente envers Luce.

De l'autre côté, on peut voir dans son aveu ci-dessous provoqué par le sentiment de tristesse qu'évoque en elle la nouvelle de mariage de Claire, sa sœur de lait et ancienne camarade d'école, qu'elle a peur d'être seule mais en même temps refoule cette peur comme ceci ne convient pas à sa personnalité idéale :

« Honte sur toi, Claudine ! Est-ce que ça va finir, cette obsession, cette angoisse de la solitude ? Toute seule, toute seule ! Claire se marie, je reste toute seule. Eh ! ma chère, c'est toi qui l'as voulu. Reste donc seule – avec tout ton honneur. »⁸⁸

De plus, l'ombre de Claudine semble dissimuler une forme de méfiance, voire d'hostilité, envers les étrangers, issue de son insécurité profonde. Cette peur des autres pourrait bien expliquer son aversion pour les interactions sociales. Ce phénomène est particulièrement perceptible à Paris ; à Montigny, son lieu d'origine, elle se sent en sécurité, ce qui est naturel. Mais lorsqu'elle se trouve en dehors de son milieu familial, ses réactions sont dictées par son inconscient. Dans un environnement plus vaste et inconnu comme Paris, ses insécurités refoulées émergent sous forme d'hostilité ou de distance. Ainsi, la farouche indépendance qu'elle affiche face à la société parisienne pourrait en réalité révéler une crainte sous-jacente des autres. Pour cette raison, lors des réunions sociales, elle répond souvent de manière impolie à ceux qui tentent d'engager la conversation avec elle.

Ensuite, Claudine refoule certains de ses désirs, en particulier ceux liés à sa sexualité, qu'elle perçoit comme étant incompatibles avec l'image qu'elle souhaite projeter. Ce fait est manifeste dans ses interactions avec Aimée, Luce, et, dans le troisième livre, avec Rézi. Concernant les deux premières, Claudine a longtemps eu du mal à comprendre les sentiments qu'elle éprouvait. À travers son journal, on la voit à maintes reprises se mentir à elle-même, incapable de s'avouer la vérité. Elle ne parvenait

⁸⁸ Ibid., p. 183

pas à définir ses sentiments envers Mlle Lanthenay et Luce. Au début de leur relation, elle se percevait même comme une sœur aînée pour Aimée. Elle éprouvait le désir de l'embrasser, de la serrer dans ses bras, sans pour autant comprendre l'origine de ces émotions. Après le rejet traumatisant de Mlle Lanthenay, Claudine a inconsciemment refoulé encore plus profondément ce type de sentiments, et s'est montrée cruelle envers Luce. Elle pensait ne pas l'aimer, comme elle l'affirme dans le premier livre. Ce n'est qu'avec sa maturation et grâce aux remarques de Marcel qu'elle commence à mieux identifier ses sentiments à l'égard de Luce.

Accepter son ombre exige un effort moral considérable et implique souvent l'abandon d'idéaux qui nous sont chers. Cependant cet acte est nécessaire pour le bien-être mentale et physique. On peut dire que c'est avec Rézi que Claudine a commencé à épouser cette partie de sa psyché. Mais il ne faut pas sous-estimer la contribution de son progrès dans son voyage intérieur et le rôle de Renaud en tant que *le mentor*. Au début, Claudine niait l'attirance qu'elle ressentait pour Rézi. Elle a été assez contrariée lorsque Renaud lui a demandé si elle retrouvait en Rézi quelque chose de Luce. Mais Claudine trouvait cela indigne d'elle, et elle en souffrait : « *Ce qui ne varie pas, c'est, à cinq heures, visite à Rézi ou visite de Rézi ; elle s'attache à moi, de plus en plus, sans le cacher. Et moi je m'attache à elle, mon Dieu, en le cachant...* »⁸⁹

Enfin, l'insistance et les manipulations de Mme Lambrook ont fini par confronter Claudine à son ombre. Et une fois qu'elle l'a accepté, Claudine a accompli un grand pas dans son *voyage du héros*.

Avant de passer à un autre archétype jungien, examinons comment l'ombre de Claudine se manifeste à travers divers personnages du livre. Jusqu'ici, nous avons exploré l'aspect psychologique de notre protagoniste, mais il n'est pas rare dans les

⁸⁹ Colette, *Claudine en ménage*, p. 112

œuvres littéraires de rencontrer des incarnations concrètes de l'ombre. Dans les rêves et les récits, la figure de l'ombre est du même sexe que celui de la personne à qui elle appartient. Chez Claudine, deux personnages féminins se distinguent comme les miroirs de son ombre : Luce Lanthenay et Rézi Lambrook.

Luce peut être perçue comme une projection des aspects de l'ombre de Claudine. Avec son innocence apparente et sa fragilité, elle incarne ce que Claudine redoute ou rejette en elle-même : la vulnérabilité, l'attachement émotionnel, et une forme de naïveté perverse. La description que Willy fait de Claudine ci-dessous pourrait bien s'appliquer à Luce, à l'exception de la partie concernant la nature : « *Cette petite Claudine qui est presque l'enfant de la Nature — ô Rousseau! — m'apparaît, ma foi, quasi innocente en sa perversité ingénue.* »⁹⁰

La raison de la violence apparemment injustifiée de Claudine envers Luce réside dans le fait qu'elle perçoit inconsciemment son ombre en cette dernière. Le comportement de Claudine envers Luce peut être interprété comme l'opposition de la conscience face à un archétype appartenant à l'inconscient. Pourtant, Luce la suit comme « son ombre », même lorsque Claudine l'insulte ou la frappe, car nous entretenons un lien intime avec nos ombres. Elle la suit même jusqu'à Paris, où elles se rencontrent par hasard dans un parc. Après cette coïncidence, Claudine la suit jusqu'à l'appartement où elle vit désormais. Rapidement, un sentiment de violence s'éveille en Claudine, et elle ressent l'envie de la griffer, mais elle se retient à cause des vêtements coûteux de son ancienne camarade pauvre. En effet, le mode de vie de Luce avait bien changé, mais son essence demeurerait la même ; elle était peut-être même devenue plus diabolique, comme le remarque Claudine. Elle cherche désormais à faire souffrir sa famille à cause des mauvais traitements qu'elle a subis, est devenue la maîtresse d'un homme d'une

⁹⁰ LEPPER Ellamae, « Repercussions of Laughter in the Claudine Novels: Butler, Bergson, and Colette/Willy », *French Studies*, Volume 78, Numéro 1, Janvier 2024, pp. 56–71

soixantaine d'années pour l'argent, et le trompe et manipule. Il est intéressant de noter ici que le diable et les traits diaboliques sont souvent associés à l'archétype de l'ombre.

À un certain moment, Luce tente de séduire Claudine. Cependant, cette dernière réagit de manière violente :

« La frôleuse parle encore, que je l'ai poussée par les épaules, si brutalement qu'elle s'en va trébucher contre la belle armoire à trois portes et s'y cogne la tête. Elle se frotte le crâne et me regarde, pour savoir s'il faut pleurer. Alors, je me rapproche et je lui allonge une calotte. »⁹¹

Elle quitte rapidement l'appartement ahurie, bouleversée. Enfin, la trouble de Claudine, qui n'a jamais eu de conception conventionnelle de la vertu et qui a souvent plaisanté sur de telles relations, est due au fait que son ombre, projetée sur Luce, exige d'être connu et accepté. Bien qu'elle ne soit pas encore prête pour cette confrontation, en se questionnant continuellement sur Luce et sur son comportement envers elle, Claudine commence progressivement à se préparer à affronter son ombre, maintenant qu'elle en a eu un aperçu.

La réconciliation avec cet archétype se produira plus tard, dans le troisième livre, avec l'arrivée de Rézi Lambrook. Comme mentionné précédemment, l'ombre apporte une force contrastante au héros, incarnant les aspects les plus sombres auxquels celui-ci doit faire face en lui-même. Elle remet en question la morale du héros et le pousse à évoluer, établissant souvent une relation antagoniste entre les deux. Ce lien résume parfaitement la relation entre Claudine et Rézi. Claudine ressent à la fois une attraction et une méfiance envers Rézi, et cette dualité peut être interprétée comme une projection de son ombre, révélant des qualités et des désirs qu'elle refoule en elle-même. Un des premiers indices de cette projection se trouve dans un commentaire de Renaud, fait en réponse à une question de sa femme concernant Mme Lambrook : « – Claudine,

⁹¹ Colette, *Claudine à Paris*, p. 173

*interrompt Renaud avec un sérieux taquin, ne trouves-tu pas que Rézi a quelque chose de Luce, dans... dans la peau ? »*⁹²

Ainsi, par ses paroles, Renaud suggère une connexion profonde et une certaine similitude entre l'ancienne camarade de Claudine et la femme qu'elle vient de rencontrer. Claudine réagit mal à cette remarque car elle se trouve de nouveau face à son ombre, mais cette fois sous un aspect lié à sa sexualité.

Une fois de plus, en résistant aux avances et aux gestes intimes de Rézi pendant un certain temps, Claudine rejette les aspects d'elle-même qu'elle ne veut pas reconnaître. Cependant, cette fois-ci, la figure de l'ombre se manifeste avec une force accrue : *« Rézi s'est faite mon ombre... Je m'inquiète, je sens en elle une volonté plus égale, plus têtue que la mienne qui va par bonds, et s'engourdit après. »*⁹³

À mesure qu'elle passe du temps avec Rézi et apprend à la connaître, la perspective de Claudine commence à évoluer. Un jour, lorsque Rézi l'attaque d'une façon plus directe, leur relation vient au point de se rompre, Claudine, bouleversée, se mettant très en colère. Mais enfin, avec son mentor de mari et son processus de maturation, elle finit par confronter et accepter cet aspect de son ombre. Cette réconciliation avec une partie de sa psyché marque un tournant significatif dans son processus d'individuation, dans son voyage intérieur pour devenir pleinement elle-même. Malgré la trahison, Rézi accomplit ainsi sa mission en contribuant de manière essentielle au développement du personnage de Claudine.

⁹² Colette, *Claudine en ménage*, p. 96

⁹³ *Ibid.*, p. 124

Au final, Claudine oscille entre l'acceptation et le rejet des aspects sombres d'elle-même. Parfois, elle semble embrasser ces aspects, comme dans ses relations passionnelles ou son besoin de domination et de contrôle ; d'autres fois, elle les rejette, préférant se réfugier derrière sa persona de femme forte et indépendante. Elle est constamment tiraillée entre son désir de liberté et son besoin d'appartenance, entre sa quête de contrôle et sa peur de l'abandon. Ainsi, en tant que personnage littéraire, elle incarne les luttes universelles entre les forces conscientes et inconscientes qui façonnent la psyché humaine. On peut affirmer que le processus d'intégration de l'ombre est un chemin sans fin. Cependant, il arrive parfois que nous parvenions à reconnaître et à nous engager avec nos parties bannies, qu'elles soient redoutées ou encore sous-développées, même si cet engagement n'est pas toujours durable.

3.3. L'Animus

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, l'archétype de l'animus représente les aspects masculins de la psyché féminine. Il peut être décrit essentiellement comme l'archétype du masculin. Il s'agit de la représentation collective de l'homme que la femme hérite, en plus de ses expériences individuelles. Comme l'indique Emma Jung dans son essai *Animus et Anima*, le caractère de l'animus est façonné par les caractéristiques latentes de la masculinité, les expériences personnelles de la femme avec des hommes, et l'image collective de l'homme que porte la femme. Il incarne la force, la rationalité, et l'autorité intérieure, mais peut aussi se manifester sous des formes plus négatives, telles que l'arrogance, la rigidité, ou une tendance à la domination. Au long des trois romans du corpus, cet archétype se révèle à travers les interactions de Claudine avec les figures masculines et féminines de son entourage, ainsi que dans sa propre psyché.

La personnalité et les actions de notre protagoniste sont souvent en décalage avec les normes de genre de son époque. Claudine se distingue par son indépendance, son audace, et son influence considérable sur son entourage, des traits qui sont traditionnellement associés à l'animus.

On peut considérer son attitude généralement autoritaire envers ses amis, comme Luce, et même envers des figures d'autorité comme Mlle Sergent, comme une projection de cet archétype. Claudine défie les conventions, affirmant une identité qui mêle des traits masculins et féminins, reflétant un animus puissant qui guide ses actions, en nous faisant penser aux paroles ci-dessous d'Emma Jung :

« Les images de l'Animus représentant les étapes du pouvoir et de l'action sont projetées sur une figure héroïque. Mais il y a aussi des femmes chez qui cet aspect de la masculinité est déjà harmonieusement coordonné avec le principe féminin, lui apportant ainsi une aide efficace. Ce sont les femmes actives, énergiques, courageuses et déterminées. »⁹⁴

Notre protagoniste est en effet une femme énergique, courageuse et puissante : Elle se promène seule dans les profondeurs des bois ; elle grimpe aux arbres, vite comme un chat ; elle rit ; elle hurle ; elle défie la société, l'autorité et soi-même ; elle fait souvent ce que son cœur lui dicte.

Nous pouvons observer son animus à travers ses relations avec les femmes aussi. Avec Mlle Aimée, sa sœur Luce et Rézi, Claudine assume souvent un rôle dominant. Il est important de noter que cette dominance ne se limite pas à une question de pouvoir, mais constitue une expression de sa quête personnelle d'identité. Ainsi, comme pour les

⁹⁴ JUNG Emma, *Animus and Anima*, Spring Publications, 1957, p. 4. La version anglaise traduite en français pour ce travail : *“Animus images representing the stages of power and deed are projected upon a hero figure. But there are also women in whom this aspect of masculinity is already harmoniously coordinated with the feminine principle and lending it effective aid. These are the active, energetic, brave, and forceful women. »*

autres archétypes de la psyché que nous avons examinés, l'animus de Claudine joue un rôle crucial dans son voyage intérieur et sa recherche de soi. Alors, on peut dire que, dans ces relations, c'est elle qui agit d'une manière qu'on associe à la partie masculine d'un couple dans l'inconscient collectif ; c'est elle qui est violente, sévère, forte et moins coquette. Elle aspire à intégrer cet animus pour atteindre une forme de plénitude psychique.

Quant à ses relations avec les hommes, comme la plupart des femmes, la première influence masculine dans sa vie est celle de son père. Souvent, la fille projette l'animus sur son père. C'est également le cas de Claudine et on peut dire que son image d'animus correspond jusqu'à un certain point avec celui sur lequel elle le projette. Son père, homme intellectuel et souvent distant, représente une forme de masculinité intellectuelle que Claudine admire mais dont elle cherche aussi à s'affranchir comme on peut voir dans ses commentaires sur l'obsession scientifique de son père. Certes, son père a une grande importance dans la formation de sa personnalité. Grandir dans une maison possédant une grande bibliothèque avec maintes livres sur de très divers sujets, sous la responsabilité de quelqu'un d'esprit libre qui ne limite point la liberté de sa fille unique a eu de grands effets sur la composition de son animus. Certes, l'image de l'animus varie selon le degré de développement personnel de la femme ou en fonction de ses dispositions naturelles, donc c'est une image qui évolue. Pour Claudine, cette projection de l'animus se retrouve également dans son mari, Renaud. Tout comme son père Claude, Renaud est un homme cultivé, d'âge mûr, libre d'esprit, et loin des figures masculines traditionnelles. Il est journaliste, écrivant sur la politique extérieure ; il s'y connaît bien en théâtre, en musique et en lettres. Cette intellectualité est l'une des choses essentielles qui attirent notre protagoniste et ceci nous dit encore quelque chose sur son animus. Emma Jung dit :

« Un homme qui règne sur le 'mot' ou sur le 'sens' représente une tendance essentiellement intellectuelle, car le mot et le sens correspondent par excellence aux capacités mentales. Un tel homme illustre l'animus au sens

étroit, compris comme étant un guide spirituel et comme représentant les dons intellectuels de la femme. »⁹⁵

Les dons intellectuels de Claudine étant incontestables, ce qu'elle trouve chez Renaud est en effet un guide spirituel dans le monde culturel de la Belle Époque. Alors, par l'attraction de voir la projection de son animus, la jeune fille est à la fois fascinée et intriguée par lui dès le début. Nous pouvons prétendre que c'est le type de l'homme avec lequel elle cherche à s'identifier. En s'associant avec lui, elle est en quête d'une sorte de complétude, et lorsqu'elle voit des écarts entre sa figure d'animus idéalisé et le caractère de Renaud, cette réalité la dérange, créant un conflit chez elle. Malgré son amour pour lui, Claudine souhaiterait qu'il soit plus dominant, plus sérieux, et moins sociable et coquet. Il est possible qu'elle cherche également à retrouver chez lui une autorité paternelle, que son propre père n'a pu lui inspirer.

Pour conclure cette section, nous voudrions constater que, selon Frieda Fordham, l'analyse de l'animus ou de l'anima est souvent plus complexe que celle de l'ombre ou de la persona. Fordham souligne la nature trompeuse de cet archétype, qui peut rendre son étude particulièrement dure. Alors, nous espérons avoir réussi à saisir l'essence de l'animus en tant que force dynamique dans la psyché de notre protagoniste. À travers l'analyse de ces trois archétypes – la persona, l'ombre et l'animus – nous avons cherché à éclairer un aspect fondamental de la complexité de Claudine et à révéler comment ces archétypes influencent non seulement ses relations, mais aussi sa propre identité et son voyage intérieur.

⁹⁵ Ibid., p. 3 – 4. La version anglaise traduite pour ce travail : “ *A man who rules over the ‘word’ or over ‘meaning’ represents an essentially intellectual tendency, because Word and meaning correspond par excellence to mental capacities. Such a man exemplifies the animus in the narrower sense, understood as being a spiritual guide and as representing the intellectual gifts of the woman.* ”

CONCLUSION

En analysant les archétypes féminins dans les romans de notre corpus, nous avons découvert un monde fascinant, un inventaire mystérieux abritant les versions originelles des choses dont nous ne percevons que des images variées. Ces images changent de couleur et de forme en fonction de leur contexte de manifestation, qu'il s'agisse de l'époque, de la géographie ou du médium. Au cours de cette étude, nous avons souvent songé à l'allégorie de la caverne de Platon, essayant de tourner nos regards vers les idées primordiales malgré les chaînes qui nous entravent. Pour ce faire, nous avons puisé dans diverses disciplines telles que la philosophie, l'anthropologie, et plus particulièrement la psychologie. La mythocritique, méthode que nous avons adoptée, nous a guidés sur le chemin à suivre pour atteindre notre objectif. Ainsi, nous avons tenté de découvrir ce que notre incipit énonçait, ces dix mille ans de littérature qui se cachent derrière chaque conte que l'on écrit, comme le dit Gabriel García Márquez. Toutefois, selon Pierre Brunel, cela s'applique non seulement à chaque conte, mais à chaque texte. Avec ces considérations en tête, nous avons commencé par une analyse paratextuelle afin de rechercher des indices susceptibles d'éclairer notre démarche. En examinant le titre et la couverture, nous nous sommes préparés à explorer le passage de l'enfance à l'âge adulte d'une jeune fille. Après, nous avons entrepris d'examiner les occurrences archétypales chez les personnages féminins des trois premiers romans du cycle *Claudine* de Colette. Par la suite, nous avons recherché ces archétypes dans les images et les thèmes récurrents, tels que les bois, la maison ou la terre. À la fin de notre analyse, nous pouvons affirmer que c'est la figure maternelle, le thème de la mère, qui occupe une place privilégiée dans les œuvres étudiées.

Pour mieux comprendre la fonction de ces archétypes, nous nous sommes également concentrés sur le voyage intérieur de Claudine, en nous appuyant sur la théorie de Joseph Campbell. Nous nous sommes ensuite interrogés sur la flexibilité de ces entités. Nous avons constaté qu'un élément mythique ou archétypal peut se transformer selon le contexte tout en préservant son essence fondamentale. Dans le cadre des romans que nous avons étudiés, l'un des exemples les plus clairs de cette transformation au sein du cycle est l'image de *la femme fatale*.

Enfin, nous avons observé le caractère irradiant des mythes et des archétypes, en particulier à travers l'utilisation et la réutilisation des mêmes motifs au cours de l'histoire littéraire et culturelle. Cette irradiation est particulièrement évidente dans notre travail dans le lien symbolique entre les cheveux de Claudine et ceux de Raiponce.

Dans la troisième partie, nous avons ressenti le besoin de mentionner trois archétypes prépondérants dans l'analyse jungienne afin de mieux comprendre la motivation et les dynamiques qui dirigent la protagoniste féminine. Pour atteindre cet objectif, nous avons analysé la persona, l'ombre, et l'animus de Claudine, en appliquant la théorie des archétypes de Jung. Nous avons ainsi découvert que, en tant que personnage littéraire, Claudine possède plusieurs facettes, ce qui lui confère son charme, sa puissance et sa pérennité dans l'histoire littéraire. Nous avons observé que Claudine, qui se présente comme trop confiante et violente, dissimule sa véritable nature, presque innocente et vulnérable, sous cette persona. Nous avons aussi constaté que, malgré sa lutte initiale contre son ombre, elle possède la sagesse nécessaire pour l'intégrer, et qu'elle est en harmonie avec la partie masculine (animus) de sa psyché, projetant cette dimension sur les autres personnages.

Après avoir examiné l'utilisation des archétypes par notre autrice dans les romans du corpus, nous souhaitons, dans cette conclusion, nous pencher sur une

question qui émerge progressivement à l'horizon : celle du lien existant entre l'artiste et son œuvre. Est-il possible de considérer une œuvre d'art, et dans notre cas un texte littéraire, indépendamment de son créateur ou créatrice ?

Nous savons que l'école de critique littéraire qui adopte le structuralisme exclut le facteur humain au profit du texte, considéré, selon ses principes, comme un système clos de signes. Ainsi, le rôle du critique se réduit à expliquer le fonctionnement interne de ce système. Cette approche minimise l'intention de l'auteur, la reléguant à une idée fausse, dépourvue de pertinence pour l'analyse du texte.

Comme nous l'avons mentionné, l'approche critique que nous avons adoptée est la mythocritique, dont le lien avec le structuralisme demeure quelque peu controversé. En effet, bien que Gilbert Durand ne reconnaisse pas nécessairement un rapport direct entre les deux, la mythocritique est souvent associée à la « nouvelle critique », un mouvement formaliste. Les archétypes sont la propriété de l'inconscient collectif, appartenant ainsi à l'ensemble du genre humain, indépendamment de la nation, de la culture ou de l'époque. Chaque individu y puise, et c'est également de cette source que les artistes tirent leur inspiration. Par conséquent, il est possible de chercher le sens d'une œuvre au-delà de l'intention de son auteur, car, selon cette approche, un auteur peut très bien utiliser un motif sans être conscient de sa signification au sein de l'imaginaire collectif. Par exemple, dans notre étude, Colette a-t-elle envisagé le lien que nous avons tenté de former entre les bois, la maison et la maternité ? Avant de commencer à écrire, a-t-elle étudié les images récurrentes dans les mythes et les contes ? Nous ne pouvons certes pas répondre de manière définitive à ces questions, mais il nous semble raisonnable de supposer que la réponse est négative. En effet, nous savons que Colette a été encouragée (ou plutôt forcée) par son époux, Willy, à écrire des récits inspirés de ses souvenirs d'enfance passés à la campagne. De plus, nous savons aussi que les ouvrages de

référence sur lesquels nous nous sommes appuyés pour analyser les archétypes n'existaient pas à l'époque où Colette a publié le cycle *Claudine*.

Ainsi, nous pouvons envisager que, grâce aux archétypes et à l'imaginaire collectif de l'humanité, les œuvres d'art, qu'elles soient littéraires ou d'un autre genre, possèdent une certaine autonomie. De plus, étant donné que les archétypes sont des entités en constante évolution, leur pouvoir expressif se transforme parallèlement. Par exemple, l'archétype de la féminité néfaste ne suscite pas les mêmes impressions ni les mêmes sentiments dans la littérature médiévale qu'au XIX^e siècle. Cet archétype n'a pas non plus le même impact à l'époque de Colette qu'aujourd'hui, malgré le laps de temps relativement court. Lors de l'analyse des romans de notre corpus, nous avons mentionné la femme fatale comme l'image archétypale de la féminité terrible. Toutefois, ses manifestations varient chez des personnages comme Aimée Lanthenay, Olympe Sergent ou Rézi Lambrook. Ces figures, qui à l'époque avaient scandalisé la société, suscitent aujourd'hui des types de sentiments différents chez le lecteur contemporain. Cela s'explique par le fait que la femme fatale est aujourd'hui associée à d'autres types de connotations. Ainsi, même si l'intention de notre autrice était de choquer le lecteur, elle y parviendrait rarement de nos jours, particulièrement dans les sociétés occidentales. En somme, pour ces raisons, nous pouvons conclure que les archétypes confèrent à l'œuvre artistique une certaine indépendance, pouvant mener à une relative indifférence envers son auteur. À ce propos, il est pertinent de citer les paroles de Marie-Louise von Franz : « *Nous avons une tradition écrite depuis trois mille ans, et le plus frappant est que les motifs de base n'ont pas beaucoup changé.* »⁹⁶

⁹⁶ VON FRANZ Marie-Louise, *Masalları Yorumlamak*, Pinhan, 2022, p. 19. Traduit de la version turque pour ce travail : “ *Üç bindir yıldır yazılı geleneğe sahibiz ve en çarpıcı olan ise söz konusu temel motiflerin pek de büyük bir değişim göstermemiş olmasıdır.*”

Comme l'a observé l'analyste jungienne, les motifs, thèmes, images, ou personnages utilisés par les artistes n'appartiennent pas exclusivement à ces derniers, mais sont en réalité employés depuis des siècles par des peuples de pays et de civilisations variés.

D'un autre côté, on peut soutenir que la raison pour laquelle un artiste recourt à un motif particulier peut trouver ses racines dans sa propre vie. Dans le cadre de notre travail, nous pouvons affirmer que connaître la relation intime entre Colette et sa mère bien-aimée a grandement contribué à notre analyse. Cela nous a permis de percevoir plus facilement, et en quelque sorte de justifier, la présence des thèmes maternels dans son œuvre. Par conséquent, parmi les nombreuses significations de l'image des bois ou de la maison, nous avons pu identifier l'archétype de la mère avec davantage de confiance.

Cette observation est également valable pour sa relation avec la nature. Sous l'influence de Sido, sa mère, Colette a été introduite aux secrets de la nature dès l'enfance, et depuis lors, son amour pour celle-ci, ainsi que pour la terre et les animaux, n'a cessé de croître. On peut prétendre que ces éléments constituent ses sources d'inspiration essentielles. Elle transmet ces sentiments dans ses œuvres. Par exemple, la chatte adorée de Claudine porte le nom de l'un des chats que Colette avait dans son foyer d'enfance, Fanchette. Nous pouvons la considérer comme l'un des personnages du livre, traitée comme la meilleure amie et confidente de la protagoniste. De manière similaire, Claudine partage le mépris de Colette pour la grande ville et son sentiment d'appartenance à la campagne.

En outre, l'aspiration à l'indépendance de Claudine trouve un écho chez son autrice. Lors de notre analyse des symboles ascensionnels, tels que l'arbre, nous avons

noté que le sens moral et la philosophie de vie de Claudine diffèrent de ceux de son entourage. Il est évident que Colette s'est inspirée d'elle-même pour créer ce personnage. Bien qu'elle ait nié tout lien autobiographique avec Claudine, il est clair pour nous qu'il existe de nombreux parallèles entre sa propre vie et celle de son personnage. Par conséquent, il a été particulièrement instructif de connaître la vie de notre autrice, notamment en ce qui concerne les archétypes que nous avons examinés dans la troisième partie de notre étude, car ils sont étroitement liés à l'inconscient personnel. Les forces agissantes dans la psyché de Colette influencent son activité artistique et jouent un rôle significatif dans la création de ses personnages.

Finalement, nous pouvons affirmer que les archétypes, qu'ils soient utilisés consciemment ou inconsciemment, contribuent à la pérennité et à la puissance de l'œuvre artistique. Une analyse centrée sur ces entités offre des significations inattendues tant pour le lecteur que pour le critique, des significations qui peuvent parfois échapper même à l'intention de l'auteur. À ce sujet, il est pertinent de se poser la question du rapport entre l'œuvre et son créateur. Dans le processus de création, où s'arrête l'intervention de l'inconscient collectif pour laisser place à celle de l'inconscient personnel ? Le travail de l'artiste consiste-t-il uniquement à choisir les mots, les couleurs ou les notes appropriés pour explorer un thème qui s'est manifesté maintes fois sous diverses formes ? Ces questions peuvent servir à un élargissement de ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

ABASSI Ali / MOHSENA Hannaneh, « Maîtrise du temps chez Colette », Babel [En ligne], consulté sur <http://journals.openedition.org/babel/4081>

Archétype, <http://www.cnrtl.fr/definition/arch%C3%A9type> (Consulté le 04.01.2019)

Archétype, <https://www.littre.org/definition/arch%C3%A9type> (Consulté le 14.04.2019)

BACHELARD Gaston, La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

BACHELARD Gaston, L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, José Corti, Paris, 1994

BRUNEL Pierre, Mythocritique: Théorie et Parcours, PUF, 1992

CHAUVIN Danièle / SIGANOS André / WALTER Philippe, Questions de Mythocritique : Dictionnaire, Imago, Paris, 2005

CHEVALIER Jean / GHURBERANT Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Bouquins, 2005

COLETTE Sidonie-Gabrielle, Claudine à l'école, Albin Michel, Paris, 2019

COLETTE Sidonie-Gabrielle, Claudine à Paris, Albin Michel, Paris, 1956

COLETTE Sidonie-Gabrielle, Claudine en ménage, Mercure de France, Paris, 1957

DURAND Gilbert, Figures Mythiques Et Visages De L'Oeuvre: De La Mythocritique À La Mythanalyse, Berg International, 1979

DURAND Gilbert, L'imaginaire, Hatier, 1994

DURAND Gilbert, Les Structures Anthropologiques De L'Imaginaire, éditions Dunod, 1992

ÉDOUARD Dhorme, BAUDOIN Charles, « L'œuvre de Jung », Revue de l'histoire des religions, tome 166, n°2, 1964, pp. 215-218

Encyclopédie Larousse (Consulté en ligne)

ESTÉS Clarissa Pinkola, Kurtlarla Koşan Kadınlar, (traduit par Hakan Atalay) Ayrıntı, 2020

FARRIMOND Katherine, The Contemporary Femme Fatale, Routledge, New York, 2018

FRYE Northrop, Anatomie de la Critique, (traduit de l'anglais par Guy Durand), éditions Gallimard

FRYE Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957

GENETTE Gérard, Seuil, Seuil, 1987

GOLDA Pawel / ROEMER Julia, « Collocations et représentation féminine dans les œuvres de Colette : Une analyse linguistique et littéraire », *Academic Journal Of Modern Philology*, 19, 2023 <https://hal.science/hal-04378762/document>

GRIVEL Charles, Production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973

GUERIN Wilfred L. / LABOR Earle / MORGAN Lee / REESEMAN Jeanne C. / WILLINGHAM John R., *A Handbook Of Critical Approaches To Litterature*, 5ème édition, New York, Oxford University Press, 2005

<https://doi.org/10.3406/rht.1978.1166>

IRIGOIN Jean, "Quelques réflexions sur le concept d'archétype", *Revue d'histoire des textes*, bulletin n°7 (1977), 1978. pp. 235-245

JASIONOWICZ Stanislaw, « Archétype », sous la direction de CHAUVIN Danièle / SIGANOS André / WALTER Philippe, *Questions de Mythocritique : Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005, pp. 27-40

JUNG Carl Gustav, "Archetypes and the Collective Unconscious", *Archetypes and the Collective Unconscious*, Tome 9, Partie 1, édité et traduit par Gerhard Adler & R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1981

JUNG Carl Gustav, « La Psychologie Analytique Dans Ses Rapports Avec L'Œuvre Poétique », *Problèmes de L'Ame Moderne*, (traduit par Yves Le Lay), éditions Buchet/Chastel, 1960

JUNG Carl Gustav, « Psychologie et Poésie », *Problèmes De L'âme Moderne*, Éditions Buchet/Chastek-Corrêa, 1960

JUNG Carl Gustav, *Correspondance 1906-1940*, Tome 1, (traduit par Josette Rigal / Françoise Périgaut), Albin Michel, Paris, 1992

JUNG Carl Gustav, *L'Homme Et Ses Symboles*, éd. Robert Laffont, Paris, 1990

JUNG Carl Gustav, *Ma Vie: Souvenirs, Rêves Et Pensées*, recueillis et publiées par Aniéla Jaffé, Gallimard, 1970

JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Le Livre de Poche, 1996

JUNG Emma, *Animus and Anima*, Spring Publications, 1957

LEPPER Ellamae, « Repercussions of Laughter in the Claudine Novels: Butler, Bergson, and Colette/Willy », *French Studies*, Volume 78, Numéro 1, Janvier 2024

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 1999

PÉREZ Claude Pierre, « L'imaginaire: Naissance, Diffusion Et Métamorphoses D'un Concept Critique », *Littérature*, no. 173, 2014, pp. 102–116. <http://www.jstor.org/stable/24397415>

PLATON, Timée, (traduit par A. Rivaud), maison d'édition Les Belles Lettres, 2002, pp. 51-52

REUTER Yves, Introduction à l'analyse du roman, Armand Colin, Paris, 2016

SHALMANI Abnousse, « Colette ou l'émancipation », L'EXPRESS.
https://www.lexpress.fr/culture/livre/il-etait-une-fois-les-femmes-avant-1968-colette-ou-l-emanicipation_2130393.html

STIERLE Karlheinz, La Capitale des signes : Paris et son discours, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2001

VON FRANZ Marie-Louise, Masalları Yorumlamak, Pinhan, 2022

WUNENBURGER Jean-Jacques, L'Imaginaire, Que sais-je?, Puf, Paris, 2003

ANNEXES

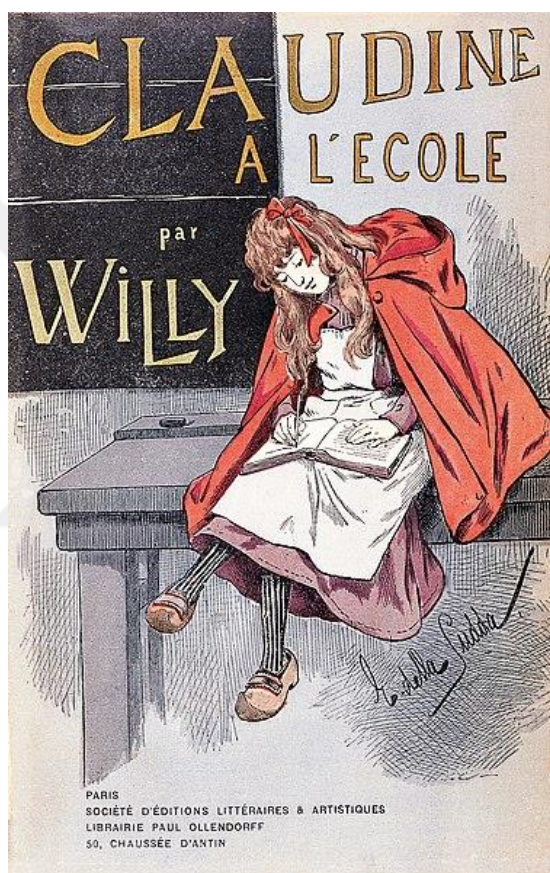


Image B.1, La première couverture de *Claudine à l'école*

Willy et Colette

Claudine en ménage



Image B.2, La couverture de *Claudine en ménage*, Gallimard, 1973



Image B.3. La couverture de *Claudine en ménage*, Mercure de France, 1957

CURRICULUM VITAE

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite :T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ

Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Hazırlayanın Adı Soyadı : Özlem ALTUN

Tez Başlığı : Archétypes Féminins Dans L'œuvre De Sidonie-Gabrielle Colette

Savunma Tarihi : 12 / 09 / 2024

Danışman : Doç. Dr. Engin BEZCİ

JÜRİ ÜYELERİ:

Prof. Dr. Arzu M. KUNT

Doç. Dr. Engin BEZCİ

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZKAN

Enstitü Müdürü