



**Le roman de formation au féminin chez Colette et
Carson McCullers : Claudine à l'école, Claudine à Paris,
The Heart Is a Lonely Hunter, The Member of the
Wedding**

Victoria Briand

► **To cite this version:**

Victoria Briand. Le roman de formation au féminin chez Colette et Carson McCullers : Claudine à l'école, Claudine à Paris, The Heart Is a Lonely Hunter, The Member of the Wedding. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03516133

HAL Id: dumas-03516133

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03516133>

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Le roman de formation au féminin chez Colette et Carson McCullers

*(Claudine à l'école, Claudine à Paris, The Heart Is a Lonely
Hunter, The Member of the Wedding)*

Mémoire de Master 1 en Littérature comparée

Master de Lettres (Littératures, Correspondances, Éditions)

Rédigé par Victoria Briand

Sous la direction de Véronique Léonard-Roques,
Professeure des universités en Littérature générale et comparée

Université de Bretagne Occidentale
Faculté des Lettres et Sciences Humaines Victor Segalen

Année universitaire : 2020-2021

Remerciements

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à Madame Léonard-Roques, qui n'a cessé de me témoigner sa confiance et sa bienveillance tout au long de cette année universitaire. Nos échanges, toujours stimulants, m'ont permis d'approfondir ma réflexion, d'améliorer mon style et d'envisager, à l'occasion, de nouvelles pistes de travail. Je retiens aussi ses nombreux encouragements, indispensables à la réalisation de ce travail.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Mochiri, qui a accepté d'être membre de mon jury, et dont j'ai apprécié suivre les enseignements (toujours structurés, riches et pointus) au cours des derniers mois. Ses conseils et son écoute ont été très précieux pour l'ensemble de mes camarades et moi-même.

Enfin, je remercie chaleureusement ma mère pour sa présence et son formidable soutien, depuis toujours.

Introduction

Le *Bildungsroman* est un sous-genre romanesque qui voit le jour en Allemagne, à la fin du XVIII^e siècle, avec la publication des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*¹, un roman de Goethe, « conçu comme modèle générique et modèle générateur du genre »². Le terme, employé pour la première fois en 1774³, est par la suite popularisé par Wilhelm Dilthey, qui l'applique un siècle plus tard aux *Années d'apprentissage*⁴. En 1906, W. Dilthey précise le contenu de ce sous-genre : le *Bildungsroman* campe « un jeune homme » qui

entre dans la vie, se met en quête d'âmes proches de la sienne, fait l'expérience de l'amitié et l'amour, mais est aussi confronté aux dures réalités de la vie, mûrissant ainsi au gré de diverses expériences pour parvenir à se trouver et à s'assurer du rôle qu'il doit tenir dans le monde.⁵

Cette définition du *Bildungsroman*, aussi éclairante soit-elle, met aussi en lumière l'une des caractéristiques de ce sous-genre : celui-ci a d'abord été pensé pour un protagoniste masculin. Si le *Bildungsroman* fleurit en France et plus largement en Europe dans la première moitié du XIX^e siècle, rares sont en effet les récits qui ambitionnent alors de retracer la formation d'un personnage féminin. Ce n'est qu'au XX^e siècle, parallèlement à l'inscription progressive des femmes dans le paysage littéraire, que le *Bildungsroman* au féminin connaît un essor véritable. Deux autrices occidentales, Colette et Carson McCullers, ont à ce titre retenu notre attention ; au cœur de leurs expérimentations romanesques se trouve en effet le personnage de la jeune fille en quête de repères, confrontée aux bouleversements d'une société elle-même fracturée, en proie à une véritable crise des valeurs.

Le personnage de Claudine voit le jour sous la plume de Colette⁶ en 1894, alors que son mari, Willy, lui conseille de « jeter sur le papier des souvenirs d'école primaire »⁷. S'inspirant de son enfance à l'école laïque de Saint-Sauveur, la jeune Sidonie-Gabrielle brosse le portrait d'une

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister : Les années d'apprentissage* [*Wilhelm Meister Lehrjahre*, 1775-1796], trad. Blaise Briod, in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

² Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », in Philippe Chardin (dir.), avec la collaboration d'Alison Boulanger, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, p. 39.

³ On doit la première définition du *Bildungsroman* à Friedrich von Blanckenburg, qui développe cette notion dans son *Versuch über den Roman*, en 1774. Voir *ibid.*, p. 41.

⁴ Le destin de Wilhelm Meister fait en réalité l'objet de trois romans. Entre 1775 et 1780, Goethe élabore un premier manuscrit, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, dans lequel il retrace l'échec du jeune Wilhelm à embrasser une carrière de comédien. Le manuscrit est par la suite remanié ; en 1796, Goethe achève ainsi la rédaction du *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [*Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*], un roman dans lequel le théâtre occupe une place moindre dans l'éducation du jeune homme. Vingt ans plus tard, Goethe consacre un dernier ouvrage à ce personnage, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [*Les années de voyage de Wilhelm Meister*], roman dans lequel Wilhelm entreprend cette fois de faire l'éducation de son fils, Félix.

⁵ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, Teubner, 1906, p. 327, cité par Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 42.

⁶ Née en 1873 à Saint-Sauveur-en-Puisaye, morte en 1954 à Paris.

⁷ Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 994.

écolière rebelle et excentrique, qui « brille par sa vivacité d'esprit, ses facilités à l'école, sa joliesse et son charme »⁸. Le premier volume de la série, *Claudine à l'école*⁹, paraît en 1900 sous le seul nom de Willy. Le succès de ce roman est tel qu'un second volume, *Claudine à Paris*¹⁰, paraît l'année suivante. Trois autres tomes viendront par la suite s'ajouter à la série, achevée en 1907¹¹. D'emblée, l'impertinence et la hardiesse de la jeune Claudine en surprennent plus d'un, à commencer par les critiques littéraires de l'époque. Rachilde, dans *Le Mercure de France* de mai 1900, souligne la modernité de ce personnage féminin, délibérément ancré dans son temps :

Oui, c'est une très petite personne de quinze ans, les cheveux sur le dos, les poings aux hanches, et c'est toute la femme hurlant, en pleine puberté, ses instincts, ses désirs, ses volontés... et ses *crimes* ! [...] Claudine parle et se sert de la langue patoise de son pays ; elle est moderne, elle est voyou, elle est antique et elle est sortie de l'éternel.¹²

En clair, le personnage de Claudine est un être tout à fait singulier, d'une audace absolument stupéfiante ; pour autant, Willy se défend bien d'avoir mis sur pied un être vicié :

hélas ! notre langue française, si riche, ne comporte point de vocable qui convienne au cas spécial de Claudine – puisque, précisément, je tiens qu'on ne trouve nul vice réfléchi en cette fillette moins immorale que, si l'on peut dire, « a-morale ».¹³

« Ingénue narquoise »¹⁴, le personnage de Claudine porte aussi un regard lucide et ironique sur la société et les mœurs de son temps. Précisons brièvement l'atmosphère de cette époque ; la France, à la fin du XIX^e siècle, est une société en perte de repères qui, depuis l'instauration de la Troisième République, tente de redéfinir ses contours. Le pays connaît de profonds bouleversements – la mise en place d'une démocratie parlementaire, des transformations économiques majeures, « l'affaiblissement de l'Eglise et la perte de son rôle tutélaire sur la société »¹⁵ – qui suscitent des craintes de plus en plus vives. « Le socle des certitudes sur lequel était fixé la bonne santé de la société » semble, pour un certain nombre de Français, sur le point de

⁸ Alice Pfister, « Claudine et la série des Claudine », in Guy Ducrey et Jacques Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 230.

⁹ Colette & Willy, *Claudine à l'école* [1900], in Colette, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

¹⁰ Colette & Willy, *Claudine à Paris* [1901], in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*

¹¹ Dans le cadre restreint de cette étude consacrée au roman de formation au féminin, nous avons fait le choix de nous pencher principalement sur les deux premiers volumes de la série : *Claudine à l'école* et *Claudine à Paris*. Le deuxième tome de la série s'achève en effet sur les fiançailles de la jeune Claudine avec Renaud, le veuf d'une cousine germaine qu'elle n'a jamais vue. Dans le troisième tome, *Claudine en ménage*, le personnage de Claudine est désormais présenté comme une femme mariée, une adulte à part entière. Nous avons donc considéré que la formation de la jeune fille s'achevait à l'issue du deuxième tome. A l'occasion toutefois, nous serons amenée à évoquer, dans le cadre de notre étude, les volumes suivants.

¹² Rachilde, *Le Mercure de France*, mai 1900, cité par Claude Pichois, « Préface », in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. LXXII.

¹³ Willy, « Préface », in *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁴ *L'Ermitage*, avril 1900, cité dans Claude Pichois, *op. cit.*, p. LXXIII.

¹⁵ Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « L'esprit de la cité », 2017, p. 10.

« s'effondrer »¹⁶. Sur quelles valeurs fonder la société de demain ? Cette question anime les esprits, mais demeure en suspens. En cette fin de siècle, c'est aussi le rôle de la femme qui est interrogé. Pour les plus conservateurs, « son accès, encore limité mais néanmoins dénoncé, à l'enseignement supérieur, à des professions réservées jusque-là aux hommes, constitue une menace pour l'ordre traditionnel de la famille »¹⁷. Pour d'autres, un horizon nouveau s'ouvre à la femme française du XX^e siècle ; celle-ci se fait d'ailleurs une place de choix sur le Champ-de-Mars, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1900 : nombreux seront les visiteurs qui viendront arpenter les salles du Palais de la Femme¹⁸, véritable mise en scène des talents et aptitudes de celle que l'on considère encore comme le « sexe faible ». Nul ne manque de remarquer cette mutation, lente mais profonde, de la condition féminine à l'orée du XX^e siècle. Le succès de l'expression d'« Ève nouvelle »¹⁹ est à ce titre significatif : pour beaucoup : « Ève se meurt, Ève est morte », et « à sa place surgit une créature d'un genre nouveau, différente, inconnue »²⁰. Cette incertitude, le *Bildungsroman* s'en saisit : le personnage de Claudine incarne une jeune fille moderne, éminemment frondeuse, qui ose interroger les normes culturelles et sociales de son temps. En cela, l'histoire de cette adolescente se fait l'écho d'une société elle-même tourmentée, s'efforçant de concilier tradition et modernité, monde ancien et nouveau.

Cette question relative au devenir de la jeune fille traverse également l'œuvre de Carson McCullers²¹, jeune autrice américaine, qui publie son premier roman en 1940. Si *The Heart Is a Lonely Hunter*²² s'articule principalement autour de John Singer, un sourd-muet mystérieux, ciseleur dans une bijouterie de la ville, le récit explore aussi la psyché d'une adolescente de treize ans, Mick Kelly, qui deviendra bientôt l'archétype du personnage principal chez McCullers. Emblème du *tomboy* (du garçon manqué), Mick est une adolescente un peu maladroite, à l'allure dégingandée, « partout en porte-à-faux et toujours incomprise »²³. Le mot « queer » (étrange, bizarre), qui traverse l'ensemble de l'œuvre, laisse entendre le malaise latent qui envahit le personnage de Mick, à mesure que les mois passent. Enfermée dans un corps de jeune fille qu'elle méprise, confrontée aux exigences de féminité qui lui sont données en modèle, l'adolescente

¹⁶ *Ibid.*, p. 11

¹⁷ *Ibid.*, p. 10

¹⁸ Voir Claude Pichois, *op. cit.*, p. X.

¹⁹ Cette expression sert d'ailleurs de titre à un roman de Jules Bois, publié en 1896.

²⁰ Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam : identités sexuelles en crise », in Georges Duby, Michelle Perrot et Geneviève Fraisse (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 528.

²¹ Née en 1917 à Columbus (Géorgie), morte en 1967 à Nyack (État de New York).

²² Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter* [1940], Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2000. / *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Frédérique Nathan, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2017.

²³ Georges-Claude Guilbert, *Carson McCullers : amours décalées*, Paris, Belin, 1999, p. 16.

apparaît comme un personnage en perdition, contraint de se réfugier dans son « inside room »²⁴, son intériorité, pour échapper à l'angoisse du réel. La musique, véritable planche de salut, nourrit les rêves de la jeune fille : « ses pensées et ses désirs s'envolent vers le soleil brûlant comme des notes échappées d'une partition à jamais inutile »²⁵. Rêvant d'un avenir plus radieux en France, en Suisse ou en Norvège, la jeune Mick tente, confusément, de donner un sens à sa propre existence, tout en essayant de se protéger du marasme ambiant. Ce sentiment de malaise, propre au personnage de Mick mais partagé par tous les individus qu'elle côtoie, caractérise le courant littéraire du « Southern Gothic », un mouvement états-unien né dans la première moitié du XX^e siècle, dans un contexte de déchéance économique et morale²⁶. Terre d'abondance avant la Guerre de Sécession, le Sud des Etats-Unis est ressorti considérablement meurtri de ce conflit majeur, qui aboutit à l'abolition de l'esclavage en 1865 ; pour les habitants de ces régions agricoles, fermement attachés au système esclavagiste, cet épisode fut vécu comme un véritable traumatisme. Plongé dans un état de misère indescriptible, le Sud entreprit, malgré tout, de se reconstruire ; c'est dans ce contexte que se développa une culture de la nostalgie pour un passé mythifié, celui du *Old South*, considéré comme une époque de prospérité et d'ordre social à jamais révolue. Citons à ce titre le roman de Margaret Mitchell, *Gone with the Wind* ²⁷, un ouvrage publié en 1936 et récompensé par le prix Pulitzer en 1937 : les premiers chapitres dépeignent un univers fantasmé, foncièrement aristocratique et paternaliste, ravagé dans les chapitres suivants par les troupes nordistes. Cet élan de nostalgie connut un nouvel essor dans les années 1930, après l'effondrement boursier de 1929 qui « révéla le caractère illusoire de l'optimisme des années 1920 »²⁸ : des dizaines de milliers de travailleurs perdirent leur emploi et un nombre conséquent d'Américains basculèrent dans la misère. « Vers 1935, la crise était devenue un mode d'existence qui allait marquer toute une génération »²⁹ ; cette dernière est celle de Mick, personnage emblématique d'une jeunesse désenchantée qui tente, vainement, d'échapper au sombre destin qui lui est imposé. En 1946, Carson McCullers entreprend une nouvelle fois d'explorer cette thématique de l'adolescence dans *The Member of the Wedding*³⁰, un roman

²⁴ *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 163. / « l'espace du dedans » : *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 191.

²⁵ Georges-Claude Guilbert, op. cit., p. 17-18.

²⁶ Voir Marc Chénétier et al., « Etats-Unis d'Amérique (Arts et culture) : La littérature », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Adresse URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-arts-et-culture-la-litterature/#i_1934 (Site consulté le 5 février 2021).

²⁷ Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent* [*Gone with the Wind*, 1936], trad. Pierre-François Caillé, Paris, Gallimard, 2003.

²⁸ Sara. M. Evans, *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis*, trad. Delorme, Brigitte, Paris, Belin, 1991, p. 341.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Carson McCullers, *The Member of the Wedding* [1946], Boston, Houghton Mifflin Company, 2004. / *Frankie Addams*, trad. Jacques Tournier, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2017.

entièrement consacré au personnage de Frankie Addams, une jeune fille de douze ans aux allures de garçon manqué, comparée par le narrateur à « un phénomène de foire, avec ses jambes trop longues, ses épaules trop maigres »³¹. Comme Mick, Frankie rêve d'un ailleurs lointain : les paysages enneigés la fascinent, de même que l'Amérique du Sud, New York ou encore Hollywood. Plus que tout, elle souhaite fuir la ville sinistre et étouffante qui l'a vue grandir, cette ville où elle ne trouve « aucun miroir, aucun écho complice »³² ; ce besoin d'appartenance, McCullers le qualifiera même d'« universel » dans l'un de ses essais³³. En outre, cette quête désespérée de sens menée par la jeune Frankie fait écho à celle de l'Amérique tout entière, contrainte de prendre position sur l'échiquier mondial depuis l'attaque japonaise contre Pearl Harbor, le 7 décembre 1941³⁴.

Claudine, Mick et Frankie ont ceci de commun qu'elles traversent une période de crise existentielle, dans un monde lui-même ébranlé, fracturé. Toutes trois, à leur mesure, réinvestissent l'espace romanesque et s'imposent comme des héroïnes à part entière, bien décidées à interroger les normes qui régissent leur société respective. En donnant naissance à ce nouveau type de personnage, Colette et Carson McCullers revisitent par là même le genre du *Bildungsroman*, autrefois réservé aux protagonistes masculins. Dès lors, il convient de s'interroger sur les caractéristiques de ce roman de formation au féminin, qui reflète en un sens les doutes, les désirs et les aspirations d'une nouvelle génération de femmes et de jeunes filles, peu enclines à suivre l'exemple de leurs aînées.

Notre réflexion portera d'abord sur la dimension potentiellement autobiographique de ces différentes représentations de jeunes filles en formation. Devons-nous lire *Claudine à l'école* et *Claudine à Paris* comme de véritables « miroirs d'encre »³⁵, des projections romanesques de Colette ? De même, l'ambition inavouée de McCullers ne serait-elle pas la peinture du « moi », au travers de personnages tels que Mick ou Frankie ? Au cours de cette première partie, il conviendra

³¹ *Frankie Addams*, op. cit., p. 25. / « she was almost a big freak, and her shoulders were narrow, her legs too long » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 4.

³² Arnaud Cathrine, « Préface », in *Frankie Addams*, op. cit., p. 14.

³³ « Ce besoin universel, une charmante fillette de douze ans l'exprime, l'héroïne de mon roman *Frankie Addams* : « Mon problème, c'est que pendant longtemps je n'ai été que moi. Tout le monde appartient à un nous, sauf moi. On se sent trop seul quand on n'appartient pas à un nous » : Carson McCullers, « La solitude... une maladie américaine » (*This Week*, 19 décembre 1949), trad. Françoise Adelstain, in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 455 / « In *The Member of the Wedding* the lovely 12-year-old girl, Frankie Addams, articulates this universal need: "The trouble with me is that for along time I have just been an I person. All people belong to a We except me. Not to belong to a We makes you too lonesome." » : « Loneliness... an American Malady », in *The Mortgaged Heart* [1972], Harmondsworth, Penguin Books, 1975, p. 265.

³⁴ Si aucune date précise ne figure dans le roman, certains éléments nous permettent d'en déduire que l'action se déroule au cours de l'été 1944. Bérénice mentionne par exemple la libération de Paris, qui eut lieu en août 1944 : « À propos, ce matin, à la radio, ils ont dit que les Français, ils avaient chassé les Allemands de Paris. » : *Frankie Addams*, op. cit., p. 45. / « By the way, I heard this morning on the radio that the French people are chasing the Germans out of Paris », *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 17.

³⁵ Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

d'envisager les liens étroits qui unissent le genre du *Bildungsroman* à la forme du « roman autobiographique » (Ière partie). Par la suite, nous nous pencherons plus précisément sur cette poétique de la « formation » développée par Colette et McCullers. Il s'agira de voir en quoi les deux autrices, en privilégiant des figures féminines, se sont approprié le genre du *Bildungsroman* pour mieux le réinventer. Pour ce faire, il nous faudra revenir sur certains éléments emblématiques du roman de formation, comme les « grandes espérances » de la jeune fille rêveuse et les figures tutélaires qui la guident dans son parcours (Ile partie). Dans un troisième temps, nous aborderons ce qui distingue plus particulièrement encore ces trois romans de formation : la mise en place de poétiques de la marge et de l'entre-deux. Il sera ainsi question du parcours erratique de la jeune fille, oscillant entre enfance et âge adulte, enthousiasme et désenchantement. Claudine, Mick et Frankie se distinguent aussi par leurs difficultés à appréhender la distinction entre le féminin et le masculin ; notons à ce titre la puissance d'intuition de Colette et de McCullers, qui anticipent avec plusieurs décennies d'avance les questions qui traverseront les *genders studies*. Il conviendra enfin, dans cette ultime partie, de voir en quoi Colette et McCullers s'inscrivent elles-mêmes dans un « entre-deux » littéraire, un espace de liberté leur permettant d'envisager la formation d'un nouveau type de personnage féminin (IIIe partie).

Première partie. Le *Bildungsroman* selon Colette et McCullers : un roman du « moi » ?

L'écriture du *Bildungsroman* nécessite, traditionnellement, la création d'un univers fictif : les personnages ne sont, par conséquent, que des « êtres de papier », de pures constructions textuelles. Or, comme le remarque Elisabeth Ravoux-Rallo³⁶, le XX^e siècle célèbre les noces de l'autobiographie et du roman ; de cette union naît le « roman autobiographique »³⁷, qui connaît un succès grandissant au début du siècle. Cette évolution du roman transparaît dans les œuvres de Colette et de Carson McCullers, qui semblent toutes deux insuffler une part d'elles-mêmes dans les récits de formation qu'elles élaborent. Pour autant, il conviendra d'éviter les jugements hâtifs : si McCullers n'a jamais revendiqué le caractère autobiographique de son œuvre, Colette l'a quant à elle maintes fois récusé.

Aussi, est-il pertinent d'envisager le *Bildungsroman* moderne comme une peinture fidèle du « moi » ? Claudine, Mick et Frankie disent-elles, en un sens, une certaine vérité sur leurs créatrices, Colette et McCullers ? Ces questions guideront notre réflexion dans le cadre de cette première partie.

A) *Claudine à l'école*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding* : romans, autobiographies ou « romans autobiographiques » ?

Traditionnellement, l'auteur d'un *Bildungsroman* se donne pour ambition d'explorer la psyché d'un personnage fictif. Or, les romans de formation qui composent notre corpus se distinguent en ce qu'ils semblent davantage raconter l'histoire d'un être réel, qui n'est autre que l'auteur lui-même. A l'image de Charles Dickens³⁸, Gottfried Keller³⁹ et Jules Vallès⁴⁰ au

³⁶ Elisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 35.

³⁷ Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 25.

³⁸ Plusieurs critiques s'accordent aujourd'hui pour considérer *David Copperfield* comme un roman autobiographique (Charles Dickens, *Souvenirs intimes de David Copperfield* [*The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger*, 1849-1850], trad. Madeleine Rossel, André Parreaux et Lucien Guitard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966). Voir Paul Davis, *Charles Dickens A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Checkmark Books, 1999, p. 90. Voir aussi Graham Storey, *David Copperfield: Interweaving Truth and Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991, p. 8-11.

³⁹ G. Keller est l'auteur d'un roman intitulé *Henri le Vert*, une œuvre aujourd'hui considérée comme partiellement autobiographique (Gottfried Keller, *Henri le Vert* [*Der grüne Heinrich*, 1855], trad. Georges La Flize, Paris, Aubier Montaigne, 1981). Voir Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, tome III : Le voyage initiatique 2*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 67.

⁴⁰ Dans *Mémoires d'un révolté*, une trilogie composée de *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé* [1886], Jules Vallès fait le récit des expériences de jeunesse de Jacques Vingtras, son double romanesque (Jules Vallès, *L'Enfant* [1878-1879], *Le Bachelier* [1881] et *L'Insurgé* [1886], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990). Voir par exemple Philippe Gasparini, « Jules Vallès : stratégie de

XIX^e siècle, Colette et McCullers mêlent deux genres tout à fait distincts dans leurs *Bildungsromane* : le roman et l'autobiographie. Ce « tissage très complexe de vérité et de fiction »⁴¹ constitue un véritable défi pour la critique littéraire, habituée aux catégories génériques nettement délimitées. En nous appuyant sur les travaux menés par Philippe Lejeune, Gérard Genette et Philippe Gasparini, nous tenterons de cerner les spécificités génériques et formelles des *Bildungsromane* sur lesquels porte notre étude. Nous débuterons cette enquête par un rappel des éléments sur lesquels se fonde la distinction entre roman et autobiographie. Puis, nous aborderons la question du « roman autobiographique », expression *a priori* oxymorique au regard de la distinction établie plus tôt.

1. L'autobiographie et le roman : deux genres à part entière

Poser les critères définitoires de l'autobiographie, telle était l'ambition de Philippe Lejeune au début des années 1970, lorsqu'il entreprit la rédaction de son essai intitulé *Le pacte autobiographique*. Le critique y propose une définition de l'autobiographie, genre initié par Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions* ; il s'agit d'un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴². Plus loin, Ph. Lejeune détaille le protocole propre à l'autobiographie ; celui-ci se fonde sur l'identité onomastique « de l'auteur, du narrateur, et du personnage »⁴³. Prenons pour exemple l'ouvrage de Rousseau, *Les Confessions*, archétype du genre autobiographique : le philosophe est présenté comme l'auteur de l'ouvrage, puisque son nom figure sur la couverture du livre. C'est également celui qui raconte l'histoire (le narrateur), et le personnage principal de celle-ci. *Les Confessions* de Rousseau se dotent par ailleurs d'un préambule pour le moins explicite, qui ne laisse guère de doute quant aux intentions autobiographiques de l'auteur⁴⁴.

l'insurgé », in *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pul.32197> (Site consulté le 22 mai 2021).

⁴¹ « a very complicated interweaving of truth and fiction » : Charles Dickens, Lettre à John Forster, 10 juillet 1849, in *The Selected Letters of Charles Dickens*, éd. par Jenny Hartley, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 197, [notre traduction]. Cette expression est employée par C. Dickens pour décrire son huitième roman, *David Copperfield*.

⁴² Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ On retient notamment la célèbre formule énoncée par Rousseau dans le second préambule des *Confessions* : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. » : Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 5.

Dans son essai, Ph. Lejeune ajoute une précision non sans importance : l'autobiographie serait, au fond, « un mode de lecture autant qu'un type d'écriture »⁴⁵. L'autobiographie est un « type d'écriture », puisqu'elle suppose que l'auteur ait scellé un « pacte » référentiel avec son lecteur ; l'autobiographe s'engage dès lors à faire preuve de sincérité, en livrant à son lecteur un récit véridique. Mais l'autobiographie est aussi un « mode de lecture », puisqu'elle invite le lecteur à accorder créance aux propos tenus par l'autobiographe. C'est bien ce « pacte de véridicité » qui, par opposition à l'entreprise romanesque, définit l'autobiographie. Dans son ouvrage intitulé sobrement *L'autobiographie*, Georges May formule en d'autres termes cette idée :

Ce qui distingue donc notre attitude lorsque nous lisons une autobiographie et lorsque nous lisons un roman, ce n'est pas que l'une est véridique et l'autre imaginaire, c'est que l'une se donne pour véridique et l'autre pour imaginaire.⁴⁶

Cette distinction proposée par G. May nous invite à aborder, dès à présent, les spécificités du genre romanesque. Pour reprendre les mots du critique, celui-ci « se donne [...] pour imaginaire » ; autrement dit, le roman se distingue de l'autobiographie en ce qu'il appartient au domaine de la fiction. Dans son essai intitulé *Est-il je ?*, Philippe Gasparini définit le « fictionnel » selon deux critères, établis quelques années auparavant par ses prédécesseurs. En premier lieu, « la fictionnalité s'oppose à la référentialité »⁴⁷. Alors que « le discours référentiel, [qui] requiert nécessairement la créance du destinataire, [...] s'engage, par une sorte de contrat, à rendre scrupuleusement compte de la réalité qu'il a observée »⁴⁸, le discours fictionnel, lui, ne souscrit à aucun contrat de référentialité. C'est en cela que le genre romanesque, qui « se donne [...] pour imaginaire », se distingue du genre autobiographique, qui « se donne pour véridique ». Un second élément définitoire de la fiction est énoncé par Ph. Gasparini : « la disjonction de l'auteur et du narrateur ». En effet, « contrairement au discours référentiel, qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif »⁴⁹. C'est cette « dissociation » entre l'auteur et le narrateur qui, selon G. Genette, « définit la fiction, c'est-à-dire un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité »⁵⁰.

En clair, l'œuvre autobiographique est présentée comme un texte référentiel ; elle suppose par ailleurs une identité commune entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. A l'inverse, l'œuvre romanesque appartient au domaine de la fiction ; le narrateur, en ce qu'il se distingue de l'instance auctoriale, jouit alors d'une autonomie certaine.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 180.

⁴⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 80.

Au regard de ces éléments d'ordre générique, nous pouvons à présent considérer les œuvres de notre corpus. Sommes-nous en présence d'un « pacte autobiographique », tel que l'a défini Ph. Lejeune dans les années 1970 ? Penchons-nous tout d'abord sur la série des *Claudine* ; dans le premier tome, l'héroïne décline d'emblée son identité : « Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas. »⁵¹ Rappelons que Sidonie-Gabrielle Colette est née en 1873, à Saint-Sauveur-en-Puisaye. C'est dans cette commune, située dans le département de l'Yonne, qu'elle grandit, entourée de sa famille. Ces quelques éléments relatifs à l'existence de Colette nous permettent de récuser l'existence d'un quelconque « pacte autobiographique ». L'œuvre se présente tout d'abord sous la forme d'un journal intime non-daté, dans lequel l'héroïne consigne ses diverses aventures ; autrement dit, il ne s'agit guère d'un « récit rétrospectif »⁵². En outre, une séparation nette se dresse entre l'instance auctoriale et le personnage de Claudine ; Colette ne raconte pas son adolescence à Saint-Sauveur-en-Puisaye, à la fin des années 1880, mais bien celle de Claudine, un personnage fictif scolarisé à Montigny, en 1899. *Claudine à l'école*, au même titre que les autres volumes de la série, appartient donc bien au genre romanesque, en ce qu'il se présente comme un texte narratif et fictionnel.

Abordons à présent le cas de *The Heart Is a Lonely Hunter*, le premier roman de McCullers. Le dispositif narratologique qui s'y déploie s'avère particulièrement original ; l'œuvre s'apparente en effet à ce qu'Aurore Touya appelle un « roman choral », le terme renvoyant à

un agencement d'histoires séparées, juxtaposées les unes aux autres, mais régies par un même type de narration extérieure, et prises en charge par un narrateur hétérodiégétique qui épouse successivement les perspectives des différents personnages représentés [...].⁵³

Dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, le narrateur se focalise sur le destin de cinq personnages, parmi lesquels la jeune Mick Kelly. Celle-ci réside dans une ville située « au cœur du Sud profond »⁵⁴ ; elle est âgée de treize ans⁵⁵ lorsque débute le récit, qui s'ouvre sur l'année 1938. Ces quelques éléments nous permettent de récuser, d'emblée, l'existence d'un éventuel « pacte autobiographique ». Le narrateur, tout d'abord, n'a aucun lien avec l'autrice de l'œuvre, McCullers ; il est absolument autonome. Par ailleurs, le personnage de Mick ne peut être assimilé à l'autrice de *The Heart Is a Lonely Hunter*, notamment en raison de son âge ; rappelons en effet

⁵¹ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 7.

⁵² Philippe Lejeune, op. cit., p. 14.

⁵³ Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2015, p. 38-39.

⁵⁴ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 22. / « The town was in the middle of the deep South » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 6.

⁵⁵ Le lecteur apprend pour la première fois l'âge de Mick lorsque celle-ci organise une fête, à la fin de l'été 1938 : « Des filles croyaient que c'était son anniversaire, et elle les avait remerciées en ouvrant ses cadeaux, sans leur dire qu'elle n'aurait quatorze ans que dans huit mois. », *ibid.*, p. 133. / « A couple of girls thought it was her birthday, and she had thanked them and unwrapped the presents without telling them she wouldn't be fourteen for eight more months. » : *ibid.*, p. 108.

que McCullers fêtait ses vingt-et-un ans en 1938. L'auteur, le narrateur et le personnage principal de l'histoire ne partagent donc la même identité. Nous pouvons dès lors en conclure au caractère fictionnel de cette œuvre qui, pour reprendre les mots de G. May, « se donne [...] pour imaginaire ».

Dans le troisième roman de McCullers intitulé *The Member of the Wedding*, la narration, prise en charge par un narrateur hétérodiégétique, est cette fois exclusivement focalisée sur le personnage de Frankie Addams. L'âge de la jeune fille est révélé par le narrateur dès les premières lignes du roman : « C'est arrivé au cours de cet été si vert qu'on en devenait fou. Frankie avait douze ans. »⁵⁶ Pour rappel, les événements que rapporte l'ouvrage se déroulent au cours de l'été 1944. A cette même date, McCullers était âgée de vingt-sept ans. Autrement dit, l'autrice de *The Member of the Wedding* ne peut être assimilée au personnage de Frankie. En outre, aucun élément ne nous permet d'associer le narrateur à l'instance auctoriale. En définitive, *The Member of the Wedding* se donne à lire comme une œuvre de fiction, nullement soumise à un quelconque « pacte autobiographique ».

La présente analyse nous a permis d'établir une frontière générique entre le roman et l'autobiographie. Nous pouvons, à ce titre, apposer l'étiquette « romans » à l'ensemble des œuvres de notre corpus, aucune ne souscrivant en effet au « pacte autobiographique » défini par Ph. Lejeune en 1975.

2. Le « roman autobiographique » : une forme hybride

Si le roman ne peut être confondu avec l'autobiographie, et inversement, comment expliquer qu'un grand nombre de lecteurs de Colette et de McCullers ait pu assimiler ces dernières aux personnages de Claudine, Mick et Frankie ? En réalité, Ph. Lejeune n'exclut pas totalement l'existence d'une forme hybride, celle du « roman autobiographique ». Lisons à ce titre un passage éclairant du *Pacte autobiographique* :

J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu⁵⁷.

⁵⁶ *Frankie Addams*, op. cit., p. 23. / « It happened that green and crazy summer when Frankie was twelve years old. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 3.

⁵⁷ Philippe Lejeune, op. cit., p. 25.

Comme le sous-entend ici Ph. Lejeune, la notion de « roman autobiographique » plonge le lecteur dans ce que nous pourrions appeler « l'ère du soupçon »⁵⁸, celui-ci étant en effet amené à supposer « qu'il y a identité de l'auteur et du personnage », malgré l'absence de « pacte autobiographique ». Poursuivant son analyse, Ph. Lejeune compare le « roman autobiographique » à l'autobiographie :

A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La « ressemblance » supposée par le lecteur peut aller d'un « air de famille » flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui « tout craché » [...] L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien⁵⁹.

Les propos tenus par Ph. Lejeune nous permettent d'envisager l'existence d'une forme hybride, à la frontière du roman et de l'autobiographie. Selon le critique, chaque texte pouvant être qualifié de « roman autobiographique » se positionne différemment sur l'axe fiction/référence. La définition que délivre Ph. Lejeune de cette forme hybride s'avère toutefois lapidaire : celle-ci apparaît à la page vingt-cinq, puis s'efface derrière celle de « pacte autobiographique ». Nulle trace de ses origines, de son histoire. Nulle théorisation de cette forme, dont les exemples ne manquent pourtant pas. Ph. Gasparini, dans son essai intitulé *Est-il je ?*, en dresse une liste succincte : « *David Copperfield*, *Henri le Vert*, *Jacques Vingtras*, *Martin Eden*, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, les œuvres de Colette, de Céline, de Knut Hamsun, de Henry Miller »⁶⁰.

Aux yeux de la critique, la forme du « roman autobiographique » cumule les défauts. Ph. Gasparini en recense principalement deux. Le premier n'est autre que sa « bâtardise »⁶¹, jugée incongrue, voire proprement monstrueuse :

[Les romans autobiographiques] mélangent deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle. Méconnaissant la plus élémentaire théorie des genres, ils échappent aux critères de jugement applicables aux genres établis. C'est pourquoi de nombreux critiques les ont purement et simplement passés sous silence, tandis que d'autres réduisaient leur dualité de façon à pouvoir les classer dans une catégorie déterminée⁶².

Le second défaut de cette forme apparaît comme le corollaire du premier :

[...] le roman autobiographique, sans doute honteux de sa bâtardise, avance masqué, sans s'annoncer. Son statut générique ne peut être établi qu'*a posteriori*, à l'issue d'un processus aléatoire de lecture et d'interprétation⁶³.

⁵⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* [1956], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

⁵⁹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

Si la notion de « roman autobiographique » a pu resurgir aux XIX^e et XX^e siècles dans des commentaires monographiques, Ph. Gasparini regrette qu'un trop grand nombre d'éditeurs, de critiques de presse et d'enseignants se soient arrêtés « au constat de cette mixité considérée comme une monstruosité originale et indescriptible »⁶⁴. Ph. Gasparini ambitionne pour sa part de réhabiliter le « roman autobiographique »⁶⁵, une entreprise dont il saisit pleinement la complexité. C'est une forme qui, en effet, ne cesse d'osciller entre deux genres, entraînant ainsi le lecteur dans un éternel jeu de piste :

En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait coexister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque.⁶⁶

Ph. Gasparini s'interroge : la notion de « pacte autobiographique » ayant permis à Ph. Lejeune de distinguer le roman de l'autobiographie, est-il possible de « trouver un critère distinctif aussi opératoire entre le roman autobiographique et le roman ? »⁶⁷. La réponse est sans appel : « Malheureusement non. On ne peut que répertorier, de façon pragmatique, les procédés par lesquels un auteur suggère que son roman a une valeur autobiographique »⁶⁸.

Nous avons jugé pertinent d'effectuer un tel relevé dans le cadre de notre étude. Les œuvres qui composent notre corpus s'apparentent en effet aux « romans autobiographiques » évoqués par Ph. Gasparini. S'inspirant de leur passé de jeune fille, Colette et McCullers insufflent une part d'elles-mêmes dans les personnages féminins qu'elles élaborent. Elles leur donnent aussi, par la même occasion, une certaine épaisseur psychologique ; pétries de contradictions, Claudine, Mick et Frankie apparaissent comme des êtres éminemment complexes, tiraillés par des aspirations contraires. Ces doutes, ces incertitudes, font en réalité écho aux parcours de Colette et de McCullers, dont la quête d'émancipation, le désir de bouleverser les normes, se lit en creux dans l'histoire de leurs héroïnes⁶⁹. Aussi, sous la plume de ces deux autrices, le roman de formation devient un roman du « moi » par personnage interposé, une « autobiographie masquée »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ Dans son essai, Ph. Gasparini marque sa préférence pour le terme anglo-saxon de « roman autobiographique ». D'autres appellations ont pu voir le jour au cours des dernières décennies ; parmi elles, le terme d'« autofiction », dont la définition actuelle (qui diffère sensiblement de celle proposée par Serge Doubrovsky en 1977) tend à recouper celle du « roman autobiographique ». Voir *ibid.*, p. 12.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Cette idée s'inscrit dans la continuité des travaux menés par Béatrice Didier, qui remarque que « le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique » : Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, p. 19.

pour reprendre les termes de Danielle Deltel⁷⁰. On peut même voir dans cette imbrication du roman de formation et du roman autobiographique l'avènement d'une conception nouvelle du *Bildungsroman*, plus personnelle et intimiste.

B) Le *Bildungsroman* selon Colette et McCullers : une peinture du « moi » en filigrane

La crise que traversent les personnages de Claudine, Mick et Frankie n'est pas sans rappeler celle qu'ont connue leurs créatrices, Colette et McCullers. En nous appuyant sur les travaux de Ph. Gasparini et de D. Deltel, nous tâcherons de relever les éléments permettant de supposer une identité commune entre autrices et personnages.

1. Éléments d'identification dans le texte

a) Identification onomastique

Ph. Gasparini suggère d'aborder en premier lieu le critère onomastique. Penchons-nous tout d'abord sur le cas de Claudine. Certes, Colette choisit de donner à son personnage un nom différent du sien. Toutefois, on remarque que le prénom du personnage – Claudine – et le nom de sa créatrice – Colette – « ont en communs les sons *k*, *o*, *l*, *e*, et une dentale, *d* ou *t* »⁷¹. Pour rappel, les quatre premiers volumes de la série ont d'abord été publiés sous le nom de « Willy » ; si Colette introduit cette allitération, ce n'est donc pas pour suggérer à son lecteur une quelconque identité entre elle et son personnage. Selon Ph. Gasparini, cette allitération doit être considérée davantage « comme un stimulant, un moteur de l'écriture »⁷². Autrement dit, l'expérience personnelle de l'autrice, son passé de jeune fille en *crise*, serait à l'origine même de sa puissance créatrice. Ce recours aux souvenirs s'explique peut-être aussi par l'absence de modèles romanesques, les romans de formation mettant en scène une adolescente aussi provocante que Claudine étant, avant 1900, d'une rareté absolue.

On retrouve également des correspondances entre le nom de plume de Carson McCullers et celui de ses héroïnes. « McCullers », le nom que l'autrice adopte en épousant Reeves McCullers à l'âge de vingt ans, fait en effet curieusement écho au nom de son personnage, Mick Kelly (les deux noms ont en commun les sons *m*, *k*, et *l*). En outre, tout comme le personnage de Frankie Addams, McCullers manifeste très tôt le souhait d'affirmer son identité par un changement de nom ; elle choisit en effet de récuser, dès l'âge de treize ans, l'usage très sudiste

⁷⁰ Danielle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », in *Revue des Sciences Humaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 192, 1983-4.

⁷¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 36.

⁷² *Ibid.*

du double prénom. Cette anecdote est d'ailleurs rapportée par Josyane Savigneau dans la biographie qu'elle lui consacre ; au sujet de l'autrice, elle écrit :

C'est ce « garçon manqué » qui part en juillet chez son oncle Elam Waters à Cincinnati (Ohio) et qui, en revenant de ce séjour, décide qu'on l'appellera désormais seulement « Carson », et non plus « Lula Carson ». Volonté de s'affirmer et de se distinguer ? Certainement – comme Frances Jasmine Addams, qui ne veut plus qu'on l'appelle « Frankie », mais « F. Jasmine », puis seulement « Frances ». Désir d'exhiber une ambiguïté, avec ce prénom qui ne permet pas à coup sûr d'identifier le sexe de qui le porte ? Peut-être [...].⁷³

Comme le souligne J. Savigneau, « Carson » est un prénom épïcène, tout comme « Frankie », prénom hypocoristique de Frank mais aussi de Frances. McCullers transfère donc sur le personnage de Frankie l'ambiguïté de genre qui la caractérisait plus jeune.

b) Identification biographique

Dans un second temps, Ph. Gasparini nous invite à « étudier comment le romancier autobiographe suggère une analogie entre la construction de sa propre identité et celle de son héros »⁷⁴. Dans le cadre de notre étude, il s'agira de comparer la « trajectoire personnelle »⁷⁵ des personnages de Claudine, Mick et Frankie, avec celle de leur créatrice. Abordons tout d'abord le parcours psychologique et affectif de Claudine. Dans le premier volume de la série, la jeune fille réside encore à Montigny, dans une « jolie petite ville de 1950 habitants »⁷⁶ ; la commune, fictive, n'est pas sans rappeler Saint-Sauveur-en-Puisaye, comme le signalent Élisabeth Charleux-Leroux⁷⁷ et Paul d'Hollander⁷⁸ dans leurs travaux respectifs. Évoluant dans un cadre bucolique, presque hors du temps, la jeune fille ne peut se résoudre à quitter ce lieu qui l'a vue grandir ; « Comment me passer de la campagne, avec cette faim de verdure qui ne me quitte guère ? »⁷⁹, s'interroge Claudine, à la fin du premier volume. Il faudra pourtant y songer. Dans le volume suivant, la jeune fille n'a en effet d'autre choix que de suivre son père, spécialiste en malacologie, à Paris. Dans cette ville qu'elle exècre, Claudine tombe gravement malade. L'adolescente finit par

⁷³ Josyane Savigneau, *Carson McCullers : un cœur de jeune fille*, Paris, Stock, 1995, p. 45.

⁷⁴ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 7.

⁷⁷ Voir Élisabeth Charleux-Leroux, « Réalité et fiction dans *Claudine à l'école* », in *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, t. CXIII, 1981. Voir également Marguerite Boivin et Élisabeth Charleux-Leroux, *Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, Société des amis de Colette, 1995. L'ouvrage se présente sous la forme d'un répertoire, dans lequel figurent plus de deux-cents noms. M. Boivin et E. Charleux-Leroux y répertorient les habitants de Saint-Sauveur-en-Puisaye représentés dans l'œuvre de Colette (leur patronyme ayant été le plus souvent conservé ou légèrement modifié).

⁷⁸ Voir Paul d'Hollander, « Aperçu topographique », in Colette, *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 1641-1654.

⁷⁹ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 192.

se remettre, mais son cœur ne cesse de « souffrir[ir] de nostalgie »⁸⁰. C'est finalement dans les bras de son cousin Renaud, de quinze ans son aîné, que Claudine connaît ses premiers émois. La jeune fille, désormais plus mûre, épouse à la fin du deuxième volume celui qu'elle considère comme « un père, un ami, un maître, un amoureux ! »⁸¹. Son apprentissage n'est toutefois pas terminé : dans le volume suivant, Renaud jette son épouse dans les bras de Rézi, une jeune autrichienne mondaine, avant de la tromper avec cette dernière. Ouvert et progressiste en apparence, Renaud se révèle un mari manipulateur et volage, que Claudine ne parvient pourtant pas à quitter. L'histoire n'est pas sans rappeler celle de Colette, qui s'installera dans la capitale pour suivre quant à elle son mari, Willy. Elle aussi regrette les douceurs que lui offrait la nature luxuriante de son pays natal ; dans *Mes apprentissages*, elle confesse son « aversion » à l'égard « de la ville qui [l]'entourait »⁸². Le parcours affectif de Claudine rappelle également celui de sa créatrice : jeune fille, Colette tombe sous le charme de Willy, séducteur invétéré de quinze ans son aîné⁸³, qui lui jure protection et fidélité. Leur mariage réjouit la jeune Colette, qui embrasse avec fierté son nouveau rôle d'épouse. Pourtant, le couple connaît rapidement ses premiers déboires : au début de l'année 1901, l'Américaine Georgie Raoul-Duval séduit tour à tour l'épouse et l'époux⁸⁴. Si Colette pardonne à son mari ses infidélités, sa conception de l'amour en restera profondément ternie. De manière générale, la formation de Colette semble placée sous le signe du désenchantement. Le regard qu'elle porte sur le monde après son mariage se veut plus sombre, et contamine naturellement l'esprit de son héroïne, la jeune Claudine. L'autrice tend même à accentuer cette noirceur en jetant le blâme sur l'ensemble des adultes rencontrés par l'adolescente. Gangrené par le vice, l'univers de la série des Claudine se révèle plus inquiétant encore que la réalité, principale source d'inspiration de l'autrice.

Intéressons-nous à présent au personnage de Mick, dont la « trajectoire personnelle »⁸⁵ rappelle à certains égards celle de sa créatrice. Mick et McCullers ont un commun d'être passionnées de musique ; elles partagent d'ailleurs le même rêve : celui de devenir musicienne. L'autobiographie inachevée que rédige l'autrice en 1967⁸⁶ nous apprend que celle-ci a pu

⁸⁰ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 331.

⁸¹ *Ibid.*, p. 371.

⁸² Colette, *Mes apprentissages*, op. cit., p. 1005.

⁸³ Paul d'Hollander note que « Renaud, comme Willy, [...] vit [...] de sa plume de journaliste ; il fréquente théâtres et concerts en homme connu ; tous deux portent les mêmes moustaches et fument les mêmes cigarettes » : Paul d'Hollander, « Note sur le texte de *Claudine à Paris* », in Colette, *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 1305.

⁸⁴ Selon Willy, la joie de Georgie Raoul-Duval était « de [leur] fixer un rendez-vous, à Colette et à [lui], successivement, dans la même chambre, à une heure d'intervalle ». Voir Paul d'Hollander, « Note sur le texte de *Claudine en ménage* », in Colette, *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 1327.

⁸⁵ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 45.

⁸⁶ Carson McCullers, *Illuminations et nuits blanches* [*Illumination and Night Glare*, 1999], trad. Jacques Tournier, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2001.

s'adonner très tôt à sa passion : soutenue par sa mère, qui possédait une large collection de disques classiques, la jeune Carson prend des cours de piano auprès de professeures réputées. Chaque jour, la jeune fille travaille son clavier quatre ou cinq heures, rêvant en secret d'étudier son instrument en Europe, aux côtés du pianiste et compositeur hongrois Ernst von Dohnányi. L'adolescente est toutefois contrainte de renoncer à son rêve :

Je ne rêvais que d'une chose : fuir Columbus et conquérir le monde. J'ai voulu d'abord être pianiste de concert et Mrs Tucker m'y encourageait vivement, mais en réfléchissant, je me suis rendue compte que mon père ne pourrait pas m'offrir une grande école, comme la Juilliard School, par exemple, et qu'il en souffrirait. Comme je l'aimais beaucoup, j'ai fait une croix sur ce rêve et je lui ai annoncé que j'avais basculé d'une profession à l'autre et que je serais écrivain [...].⁸⁷

Une maladie mal diagnostiquée (il s'agissait en réalité d'une crise de rhumatisme articulaire) contraint également la jeune fille à délaisser le piano pour l'écriture. L'adolescence de McCullers, placée sous le signe du renoncement, devient naturellement l'une de ses principales sources d'inspiration pour l'écriture de ses romans. Comme Colette, l'autrice tend à noircir le tableau : Mick devra se contenter des leçons délivrées par son amie, Dolores Brown, qui lui enseignera les premiers rudiments du piano. Embauchée dans un drugstore à la fin du roman, Mick voit finalement ses rêves s'envoler à mesure que les journées de travail se succèdent.

Adolescente, McCullers fait aussi l'expérience de l'abandon. Fascinée par sa professeure de piano, Mary Tucker, la jeune Carson trouve auprès d'elle et de son époux un soutien indéfectible. L'annonce de leur départ (le colonel Tucker ayant été nommé à Fort Howard, dans le Maryland) brise le cœur de Carson ; Virginia Spencer Carr évoque cet épisode dans l'autobiographie qu'elle consacre à l'écrivaine :

Toute la famille Tucker s'apprêtait à partir et [Carson] allait perdre le précieux soutien de ceux qui comptaient le plus pour elle, à l'exception de sa mère. [...] La famille Tucker avait été pour elle son *nous à moi* [...] et elle était à présent un être isolé.⁸⁸

L'expression à laquelle recourt V. S. Carr, « *her we of me* », est une allusion directe au traumatisme subi par le personnage de Frankie Addams, au cours de l'été 1944 ; désireuse de suivre, après leur mariage, le couple formé par son frère et sa fiancée, Frankie devra pourtant accepter leur départ pour l'Alaska, une fois le mariage célébré. Ce sentiment d'abandon fait écho

⁸⁷ *Illuminations et nuits blanches*, op. cit., p. 37. / « I yearned for one particular thing; to get away from Columbus and to make my mark in the world. At first I wanted to be a concert pianist, and Mrs. Tucker encouraged me in this. Then I realized that Daddy would not be able to send me to [Juilliard] or any other [great] school of music to study. I know my Daddy was embarrassed about this, and loving him as I did, I quietly put away all thoughts of a music career, and told him I had switched "Professions" [...]. » : *Illumination and Night Glare*, éd. par Carlos L. Dews, Madison, University of Wisconsin Press, 1999, p. 14.

⁸⁸ « The entire Tucker family would be leaving and she would lose her precious rapport with those who meant more to her than anyone except her mother. [...] The Tuckers had been her *we of me* [...] and now she was a disjoined person. » : Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter: a Biography of Carson McCullers*, Doubleday, Garden City, 1975, p. 35-36, [notre traduction].

à celui que McCullers, plus jeune, expérimenta également ; l'autrice tend même à accentuer le pathétisme de la scène :

[Frankie] vit s'éloigner la voiture qui les emportait tous les deux loin d'elle, et se jeta dans la poussière brûlante en criant pour la dernière fois : « Emmenez-moi ! Emmenez-moi ! » – du commencement à la fin, ce mariage fut aussi irracontable qu'un cauchemar.⁸⁹

McCullers transpose ici un épisode de sa jeunesse. Si la fiction s'écarte quelque peu de la réalité (l'autrice souhaitait suivre sa professeure, et non son frère), le sentiment éprouvé par les deux jeunes filles n'en demeure pas moins le même : toutes deux souffrent d'avoir été trahies, abandonnées.

D'autres éléments encore suggèrent une identification entre McCullers et ses personnages, Mick et Frankie. Notons tout d'abord que le père de McCullers était bijoutier et horloger ; c'est le cas également du père de Mick, ainsi que du père de Frankie. Les biographes de McCullers ont, en outre, souligné la ressemblance physique entre l'autrice américaine et ses héroïnes, Mick et Frankie. Retraçant la jeunesse de McCullers, J. Savigneau note qu'« en quelques mois, elle [était] devenue une adolescente longue et maigre, qui ne tard[a] pas à atteindre, prématurément, sa haute taille d'adulte, 1,75 mètre »⁹⁰. Dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, le personnage de Mick est justement décrite comme « une jeune adolescente dégingandée »⁹¹, qui tente vainement de « stopper sa croissance »⁹² en fumant des cigarettes. De même, l'héroïne de *The Member of the Wedding* se distingue de ses camarades par sa taille : elle est désormais « trop grande [...] pour aller sous la treille », et doit « se contenter de tourner autour, comme les grandes personnes »⁹³. Dans la biographie qu'il consacre à McCullers, Jacques Tournier rappelle aussi « cette façon qu'elle a eue, si longtemps, de s'habiller en garçon »⁹⁴. Tout comme leur créatrice, Mick et Frankie refusent également d'adopter les codes de la féminité. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, Mick est « vêtue d'un short kaki, d'une chemise bleue, et chaussée de tennis » ; le narrateur, adoptant le point de vue de Biff, le gérant du Café de New York, commente : « à première vue, elle avait l'air d'un très jeune garçon. »⁹⁵ Au début de *The Member of the Wedding*,

⁸⁹ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 244. / « she watched the car with the two of them driving away from her, and, flinging herself down in the sizzling dust, she cried out for the last time: "Take me! Take me!" – from the beginning to the end the wedding was unmanaged as a nightmare. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 144.

⁹⁰ Josyane Savigneau, *op. cit.*, p. 44-45.

⁹¹ *Le cœur est un chasseur solitaire, op. cit.*, p. 35. / « a gangling [...] youngster » : *The Heart Is a Lonely Hunter, op. cit.*, p. 18.

⁹² *Ibid.*, p. 136. / « stunt the rest of her growth » : *ibid.*, p. 111.

⁹³ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 31. / « too tall this summer to walk beneath the arbor » ; « she had to hang around [...] like the grown people. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 8.

⁹⁴ Jacques Tournier, *Retour à Nayack : à la recherche de Carson McCullers*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 84.

⁹⁵ *Le cœur est un chasseur solitaire, op. cit.*, p. 35. / « dressed in khaki shorts, a blue shirt, and tennis shoes » ; « at first glance she was like a very young boy. » : *The Heart Is a Lonely Hunter, op. cit.*, p. 18.

Frankie porte quant à elle « un short bleu » et « une chemise de polo » ; « ses cheveux [sont] courts comme ceux d'un garçon »⁹⁶, ajoute le narrateur. Un dernier élément permet d'identifier McCullers derrière les personnages de Mick et de Frankie ; tout comme ses héroïnes, celle-ci a fait l'expérience, plus jeune, de ce qu'elle nomme « l'isolement moral »⁹⁷. Lisons à ce sujet l'introduction de son essai intitulé « The flowering dream: Notes on writing » :

J'avais quatre ans environ et, un jour que je me promenais avec ma nurse, nous sommes passées devant un couvent. Pour une fois les portes en étaient ouvertes. Je regardai, fascinée, les enfants qui mangeaient des cornets de glace, ou bien jouaient à la balançoire. Je voulus entrer, mais ma nurse refusa, je n'étais pas catholique. [...] Année après année, j'ai pensé à ce qui se déroulait là-bas, à cette fête merveilleuse, dont j'étais exclue.⁹⁸

Ce sentiment d'exclusion est ressenti par Mick, et plus intensément encore par Frankie : toutes deux souffrent de ne faire partie d'aucun club, d'aucune bande, et d'être condamnées à rester en marge de la société.

Il est indéniable que l'histoire de Claudine, Mick et Frankie se distingue en partie de celle de leur créatrice respective : certains personnages, lieux ou faits se révèlent en effet purement fictifs. Pour autant, comment ne pas sentir le « souffle autobiographique » qui traverse l'ensemble des romans de formation qui composent notre corpus ? Pour reprendre la formule de Hector Bianciotti dans sa préface de *L'Enfant brûlé* de Stig Dagerman, c'est finalement peut-être davantage « en profondeur, c'est-à-dire au niveau de l'être et non des circonstances »⁹⁹, que la série des *Claudine*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding* peuvent être considérés comme des « romans autobiographiques ».

c) Identification artistique

D'après Ph. Gasparini dans son essai intitulé *Est-il je ?*,

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. [...] S'il attribue cette manie à son héros, il signale *ipso facto*, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux [...].¹⁰⁰

⁹⁶ *Frankie Addams*, op. cit., p. 25. / « a pair of blue black shorts, a B.V.D. undervest » ; « Her hair had been cut like a boy's » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 4.

⁹⁷ Carson McCullers, « Un rêve qui s'épanouit : notes sur l'écriture » (*Esquire*, décembre 1959), trad. Françoise Adelstain, in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 489. / « spiritual isolation » : « The flowering dream: Notes on writing », in *The Mortgaged Heart*, op. cit., p. 280.

⁹⁸ *Ibid.* / « When I was a child of about four, I was walking with my nurse past a convent. For once, the convent doors were open. And I saw the children eating ice-cream cones, playing on iron swings, and I watched, fascinated. I wanted to go in, but my nurse said no, I was not Catholic. [...] But, year by year, I thought of what was going on, of this wonderful parry, where I was shut out. » : *ibid.*

⁹⁹ Hector Bianciotti, « Préface », in Stig Dagerman, *L'Enfant brûlé* [*Bränt barn*, 1956], Paris, Gallimard, 1981, p. 5.

¹⁰⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 52.

Ph. Gasparini parle à ce titre d'une « identification professionnelle ». Certes, Claudine, Mick et Frankie ne sont pas des autrices reconnues et saluées pour leur travail. Néanmoins, toutes trois sont habitées par une vive passion pour l'écriture, une caractéristique qui les rapproche un peu plus encore de leur créatrice. C'est à ce titre que nous avons choisi d'employer les termes d'« identification artistique ».

Si l'héroïne de *Claudine à l'école* tient en horreur les sujets de dissertation proposés par son institutrice, elle est, « malgré [elle], "l'élève remarquable en composition littéraire" »¹⁰¹ que toutes ses condisciples jaloussent. Lors de l'examen du brevet élémentaire, c'est avec une facilité déconcertante que l'héroïne de *Claudine à l'école* rédige d'ailleurs sa copie de français, « une petite élucubration pas trop sottée, émaillée de citations variées, pour montrer qu'on connaît un peu son Molière »¹⁰². Rappelons en outre que Claudine est bien l'autrice du journal que nous, lecteurs, lisons ; malgré ses dires, l'écriture constitue donc pour elle un plaisir évident. De son côté, le personnage de Frankie s'adonne régulièrement à l'écriture de pièces de théâtre¹⁰³ : « Cet été-là, elle avait écrit des pièces où il faisait froid – des pièces avec des Esquimaux et des explorateurs frigorifiés »¹⁰⁴. A la fin de *The Member of the Wedding*, Frankie affirme aussi vouloir devenir une poétesse célèbre¹⁰⁵. La jeune Mick, pour sa part, se présente comme une aspirante compositrice, déterminée à coucher sur le papier les nombreuses mélodies qui jaillissent de son esprit. Si l'écriture des partitions et des paroles s'avère laborieuse, le lecteur ne peut que s'émouvoir devant les efforts déployés par Mick pour retranscrire avec fidélité les « morceau[x] merveilleux »¹⁰⁶ qui lui viennent en tête.

Un parallèle entre Colette et Claudine, McCullers et Frankie (et, dans une moindre mesure, Mick) ne semble donc pas incongru, en ce que ces différentes instances se présentent comme des

¹⁰¹ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p. 137-138.

¹⁰³ Plus jeune, McCullers s'est elle-même adonnée à cette activité. Lisons à ce titre un extrait de son essai intitulé « How I Began to Write » : « Nous avions un répertoire éclectique, allant de scènes tirées de films à Shakespeare et à des pièces que j'improvisais et parfois écrivais dans mes cahiers *Chef Sioux* à cinq cents. La troupe, sempiternelle, comprenait mon jeune frère et moi-même, et Bébé sœur. », Carson McCullers, « Comment j'ai commencé à écrire » (*Mademoiselle*, septembre 1948), trad. Françoise Adelstain, in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 441. / « The repertory was eclectic, running from hashed-over movies to Shakespeare and shows I made up and sometimes wrote down in my nickel Big Chief notebooks. The cast was everlastingly the same – my younger brother, Baby Sister and myself. » : « How I Began to Write », in *The Mortgaged Heart*, op. cit., p. 255.

¹⁰⁴ *Frankie Addams*, op. cit., p. 82. / « this summer she had written very cold shows – shows about Esquimaux and frozen explorers. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 41.

¹⁰⁵ Si McCullers est restée célèbre pour ses romans et ses nouvelles, l'autrice américaine s'est aussi adonnée à l'écriture poétique au cours de son existence. Voir par exemple Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, op. cit., p. 292-300.

¹⁰⁶ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 273. / « very wonderful piece » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 240.

écrivaines confirmées ou en devenir, habitées par un goût certain pour la création artistique et le maniement de la langue.

d) Des décalages qui trahissent la présence de Colette

Dans son article intitulé « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », Danielle Deltel relève dans le roman de Colette plusieurs incohérences par rapport au système des temps. Celles-ci trahissent à ses yeux la présence de l'autobiographe, en filigrane.

Il convient de rappeler que *Claudine à l'école* et *Claudine à Paris* se présentent sous la forme de journaux intimes non-datés, dans lesquels la narratrice raconte les menus événements de son existence à mesure qu'ils se produisent. Ce type de narration est qualifié par G. Genette de « simultané »¹⁰⁷. Or, comme le remarque D. Deltel, « il arrive que l'emploi d'un passé simple dévoile une narration nettement ultérieure »¹⁰⁸. C'est notamment le cas au tout début du premier volume, lorsque Claudine évoque l'état de délabrement dans lequel se trouve son école :

[...] le rez-de-chaussée, nos deux classes l'occupaient [...] deux salles incroyables de laideur et de saleté, avec des tables comme je n'en revis jamais, diminuées de moitié par l'usure, et sur lesquelles nous aurions dû, raisonnablement, devenir bossues au bout de six mois.¹⁰⁹ [Nous soulignons]

Plus loin, Claudine évoque les préparatifs de la fête organisée en l'honneur du ministre de l'Agriculture, en visite à Montigny. L'événement est rapporté le jour même, comme le signale cette formule : « nous nous sommes vues sur le point de manquer de fleurs ce matin »¹¹⁰. L'usage du passé composé et le recours au déictique « ce » ne laissent aucun doute quant au caractère simultané de la narration. Claudine et ses camarades de classe dérobent par la suite plusieurs dizaines de fleurs chez le père Caillavaut, un rustre personnage. Curieusement, l'épisode se clôt sur ce commentaire, qui prend la forme d'une prolepse :

Nous n'avons jamais, jamais, entendu parler de rien, mais le père Caillavaut a hérissé de tessons et de fers de lance ses murs (ce vol nous a valu une certaine considération, ici on se connaît en brigandage). Nos fleurs furent placées au premier rang, et puis, ma foi, dans le tourbillon de l'arrivée ministérielle, on oublia complètement de les rendre ; elles embellirent le jardin de Mademoiselle.¹¹¹

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Figures*, III Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 229. Dans son essai, G. Genette distingue la « narration simultanée » (l'écart temporel entre le narré et sa narration est minime) de la « narration ultérieure » (l'écart temporel entre le narré et sa narration est important).

¹⁰⁸ Danielle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁹ *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 190.

Ce passage constitue « une entorse au système choisi »¹¹² (la narration simultanée), puisque Claudine évoque ici les conséquences de son acte, dans les jours et même les semaines qui suivirent. Or, si l'on tient au parti narratif adopté au début de l'épisode (Claudine consigne l'événement dans son journal *le soir même*), l'adolescente ne peut en connaître les suites.

A ces passés simples aberrants, il faut ajouter une considération qui tranche, elle aussi, avec le cadre temporel adopté par le récit ; pestant contre la complexité des problèmes d'arithmétique imposés aux jeunes filles, Claudine écrit dans son journal : « Odieuses suppositions, hypothèses invraisemblables, qui m'ont rendue réfractaire à l'arithmétique pour toute ma vie ! »¹¹³. Au regard de la jeunesse du personnage, de tels propos semblent quelque peu incongrus... Dans les notes qu'il rédige pour le premier volume des *Œuvres complètes* de Colette aux Éditions Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Paul d'Hollander rappelle la note obtenue par Colette en arithmétique, lors de l'examen du brevet des 1^{er} et 2 juillet 1889 : « 9/20 »¹¹⁴. Aussi, il semblerait que la diatribe rédigée par Claudine à l'égard des mathématiques soit bien plutôt le fait de l'autrice elle-même.

Certes, ces « bévues » peuvent être attribuées « à la maladresse d'un écrivain débutant »¹¹⁵. Mais elles sont aussi, aux yeux de D. Deltel, « des actes manqués, marquant le retour du refoulé : une voix clandestine cherche à se faire entendre, la voix de l'auteur, la voix – ultérieure – de l'autobiographe »¹¹⁶. De manière inconsciente peut-être, Colette ne peut s'empêcher de mêler ses propres souvenirs à la formation de son héroïne. Le *Bildungsroman* qu'elle imagine devient donc, en un sens, le réceptacle de ses propres confidences.

2. Éléments d'identification dans le paratexte

Le « paratexte », notion que définit G. Genette dans son ouvrage intitulé *Seuils*, est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »¹¹⁷. Le critique distingue deux types de paratexte : le « péri-texte », qui comprend les éléments qui se trouvent « dans l'espace même du volume », et l'« épitéxte », qui regroupe « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre »¹¹⁸. Ph. Gasparini invite le lecteur à se pencher sur ces éléments qui, au même titre que le texte littéraire, peuvent suggérer une identité commune entre l'auteur et son personnage.

¹¹² Danielle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit.*, p. 50.

¹¹³ *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁴ Paul d'Hollander, « Note sur le texte de *Claudine à Paris* », in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1265.

¹¹⁵ Danielle Deltel, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

a) Éléments d'identification dans le péritexte chez Colette

Le premier volume des *Œuvres* de Colette publiées aux Éditions Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », contient les deux préfaces de *Claudine à l'école*, la première ayant été rédigée par Willy en 1900, la seconde par Colette en 1949. Rappelons que Willy fut d'abord présenté comme l'unique auteur de ce roman ; dans la préface qu'il rédige peu avant sa parution, l'époux de Colette feint de n'avoir été que le destinataire d'un manuscrit authentique, rédigé par une écolière de Montigny ; d'un ton rieur, celui-ci anticipe le sort de la jeune diariste :

Claudine compte aujourd'hui dix-sept années : il serait amusant qu'elle fût quelque jour élue par un de ces admirables célibataires qui, redoutant d'associer leur existence à celle de Parisiennes trop tôt renseignées, s'en vont chercher par les provinces de blanches petites fiancées qui ne savent rien...¹¹⁹

Dans ces lignes, transparaît en creux l'histoire de Colette, la jeune Bourguignonne qui épousa à l'âge de dix-neuf ans un ami de son père, le dénommé Willy, chroniqueur influent de la capitale qui fut immédiatement séduit par le charme et la spontanéité de celle-ci. Ce parallèle, bien que voilé, nous invite une nouvelle fois à superposer l'histoire de Claudine aux souvenirs de jeunesse de Colette.

Ambiguë, la préface rédigée par Colette l'est également. L'autrice l'écrivit en 1949, à l'occasion de l'édition de ses *Œuvres complètes* chez Flammarion. Elle y évoque les circonstances l'ayant amenée à écrire son premier roman, *Claudine à l'école* :

J'ai raconté dans *Mes apprentissages* comment, environ deux ans après notre mariage, donc vers 1895, M. Willy me dit un jour : « Vous devriez jeter sur le papier des souvenirs de l'école primaire, je pourrais peut-être en tirer quelque chose... [...] ». [...] ayant retrouvé chez un papetier et racheté des cahiers semblables à mes cahiers d'école, leurs feuillets vergés, rayés de gris, à barre marginale rouge, leur dos de toile noire, la couverture à médaillon et titre orné « Le Calligraphe » me remirent aux doigts une sorte de prurit du pensum, la passivité d'accomplir un travail commandé. Un certain filigrane, au travers du papier vergé, me rajeunissait de six ans. Sur un bout de bureau, [...] j'écrivis avec application et indifférence...¹²⁰

Comment interpréter ce soudain « rajeuniss[ement] » évoqué par l'autrice ? Au contact de ces « feuillets vergés », Colette éprouve une certaine nostalgie : elle redevient cette jeune écolière appliquée qui, quelques années auparavant, passait ses journées à noircir les pages de ses cahiers. Mais ce curieux « rajeuniss[ement] » renvoie peut-être aussi au caractère proprement autobiographique de l'œuvre qu'elle rédige : l'écriture « rajeuni[t] » l'autrice, car ce sont vraisemblablement ses souvenirs qu'elle pose sur le papier. Ici encore, l'ambiguïté demeure...

¹¹⁹ Willy, « Préface », in *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁰ Colette, « Préface » à la série des *Claudine*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, coll. « Le Fleuron », 1948, cité par Paul d'Hollander, Notice de *Claudine à l'école*, in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1239.

b) Éléments d'identification dans l'épître

Pour citer Genette, l'épître est constitué de « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité »¹²¹. Genette prend pour exemples les entretiens et interviews donnés par l'auteur, sa correspondance ou encore ses journaux intimes. Tout élément extérieur au livre, mais s'y rapportant, peut, en un sens, être qualifié d'épître.

Abordons d'abord les éléments de l'épître des *Claudine*. Comme nous l'avons évoqué plus tôt, Colette, durant son mariage avec Willy¹²², ne fut jamais présentée comme l'autrice des *Claudine*, ni même la collaboratrice de son époux. Pourtant, le visage et la silhouette de celle-ci furent rapidement associés à la série ; la raison de cette identification est avant tout commerciale : publicitaire avisé, Willy sollicita en effet son épouse pour promouvoir la vente de produits dérivés de la série. Dans la préface qu'il rédige pour le premier volume des *Œuvres* de Colette publiées aux Éditions Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Claude Pichois dresse d'ailleurs une liste des

objets que Claudine aida à baptiser : outre le fameux col, une lotion, un parfum [...], un chapeau, une glace de Latinville, des cravates, des cigarettes, du papier photographique, jusqu'à des cure-dents, dont l'annonce dans *Comœdia*, est surmontée du portrait de Colette.¹²³

« Obéissant aux suggestions de M. Willy »¹²⁴, devenu son « manager »¹²⁵, Colette coupe ses longs cheveux en 1902 : elle adopte une coupe courte qui n'est pas sans rappeler celle affichée par Claudine dans le deuxième volume de la série. Willy s'empresse alors de présenter son épouse au photographe Charles Gerschel, qui réalise une série de clichés destinés à la vente de cartes postales¹²⁶. Affublée d'un sarrau d'écolière et d'un col Claudine, Colette adopte une attitude délibérément enfantine sur ces photographies ; aux côtés de son époux, elle incarne le personnage de Claudine, comme le signale la légende apposée au bas de la seconde carte postale (« Willy et Claudine »). Favorisant un peu plus encore l'identification entre elle-même et l'héroïne de ses premiers romans, Colette fournit au quotidien *Gil Blas*, entre janvier et juillet 1903, une trentaine de chroniques musicales signées « Claudine au concert » et « Claudine au conservatoire »¹²⁷. En

¹²¹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 315.

¹²² Pour rappel, les deux époux divorcèrent en 1906.

¹²³ Claude Pichois, « Préface », in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. LXVII.

¹²⁴ Colette, *Mes apprentissages*, *op. cit.*, p. 1049.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1050.

¹²⁶ Illustration 1 : <https://i.postimg.cc/0yBmG6Kv/Illustration-1.png> (Carte postale signée Charles Gerschel, datant probablement de 1902 ou 1903. Sidonie-Gabrielle Colette pose en compagnie de son chien, Toby). Illustration 2 : <https://i.postimg.cc/yNh11tHG/Illustration-2.png> (Carte postale signée Charles Gerschel, datant probablement de 1902 ou 1903. Sidonie-Gabrielle Colette pose en compagnie de son mari, Henry Gauthier-Villars (dit Willy), et de son chien, Toby).

¹²⁷ Voir Léon Delanoë et Alain Brunet, « Bibliographie », in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1669-1670.

1908, Colette fait paraître *Les Vrilles de la vigne*¹²⁸, un recueil de nouvelles dans lequel elle insère une chronique initialement publiée dans *La Vie parisienne*, « Le Miroir ». Au travers de ce dialogue fictif, Colette instaure d'abord une certaine distance entre elle-même et son personnage, Claudine, qu'elle refuse de considérer comme « [s]on Sosie » :

Claudine sourit et s'écrie : « Bonjour, mon Sosie ! » Mais je secoue la tête et je réponds : « Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole l'une à l'autre, qui nous reflète l'une dans l'autre, qui nous masque l'une par l'autre ? Vous êtes Claudine, et je suis Colette. Nos visages, jumeaux, ont joué à cache-cache assez longtemps.¹²⁹

Pourtant, le portrait que brosse Colette de la jeune fille qu'elle fut, une vingtaine d'années auparavant, fait étrangement écho au personnage de Claudine :

Je me souviens de moi avec une netteté, une mélancolie qui ne m'abusent point. Le même cœur obscur et pudique, le même goût passionné pour tout ce qui respire à l'air libre et loin de l'homme – arbre, fleur, animal peureux et doux, eau furtive des sources inutiles [...]. Vous n'imaginez pas quelle reine de la terre j'étais à douze ans ! Solide, la voix rude, deux tresses trop serrées qui sifflaient autour de moi [...], les mains roussies, griffées, marquées de cicatrices, un front carré de garçon [...].¹³⁰

Aussi, Colette finit par reconnaître le lien étroit qui l'unit à Claudine. Toutes deux sont figurées en hibou, un animal associé à l'intellect mais aussi à la tristesse et à la mélancolie :

Une fois encore, je sens que la pensée de mon cher Sosie a rejoint ma pensée, qu'elle l'épouse avec passion, en silence... Jointes, ailées, vertigineuses, elles s'élèvent comme les doux hiboux veloutés de ce crépuscule verdissant.¹³¹

En 1935, Colette dresse à nouveau un parallèle entre l'histoire de Claudine et la sienne : elle choisit d'apposer sur la couverture d'un ouvrage autobiographique, *Mes apprentissages*¹³², un sous-titre éloquent : « ce que Claudine n'a pas dit »¹³³. C'est dans une perspective sans nul doute commerciale que Colette, après son divorce, s'est efforcée d'alimenter l'identification entre elle-même et son personnage, Claudine. Est-ce à dire pour autant que le parallèle Colette-Claudine soit totalement infondé ? S'agit-il seulement d'une manœuvre éditoriale visant à susciter les ventes ? Les propos tenus par Colette dans un article intitulé « Mes Idées sur le roman », publié dans *Le Figaro* du 30 octobre 1937, justifient au contraire ce parallèle :

¹²⁸ Colette, *Les Vrilles de la vigne* [1908], in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1030.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1032.

¹³¹ *Ibid.*, p. 1033.

¹³² Colette, *Mes apprentissages*, *op. cit.*

¹³³ Ce sous-titre ne figure plus dans l'édition des *Œuvres complètes* de Colette, parue en 1949 chez Flammarion.

Je suis sûre de n'avoir jamais écrit un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toute alluvion de souvenir et d'égoïsme, allégé de moi-même, de mon pire et de mon meilleur, enfin de la ressemblance.¹³⁴

Dans cet extrait, Colette nous invite à envisager les personnages de ses romans comme des doubles, des *Doppelgänger* dirions-nous. Cette remarque nous autorise à rechercher derrière les pages des *Claudine* la jeune Sidonie-Gabrielle, une écolière de Saint-Sauveur-en-Puisaye à l'esprit vif et facétieux.

Qu'en est-il de l'építexse de *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member the Wedding* ? Sommes-nous, lecteurs, pareillement invités à superposer les histoires de Mick et de Frankie aux souvenirs de jeunesse de McCullers ? Cette dernière s'est, à vrai dire, montrée moins prolige que Colette à ce sujet. Les entretiens et interviews auxquels elle s'est prêtée au cours de son existence nous fournissent tout de même quelques indices. Lors d'un entretien téléphonique avec le dramaturge Tennessee Williams enregistré en 1948, McCullers évoque la genèse de *The Member of the Wedding* : « Quand j'ai commencé *Frankie Addams*, je n'avais encore jamais entrepris un travail aussi difficile et aussi excitant [...]. Je tentais de retrouver le sentiment poétique de mon enfance. »¹³⁵ A demi-mots, McCullers avoue donc s'être inspirée de ses propres souvenirs pour écrire son troisième roman. Dans un entretien pour le *New York Times*, publié en 1961, elle évoque aussi ses visites annuelles chez les Tucker, le couple formé par son ancienne professeure de piano et son époux : « Ils sont mon "Nous" à moi », confie-t-elle, « C'est en m'inspirant de mes sentiments pour eux que j'ai écrit *Frankie Addams*. »¹³⁶ Reprenant l'une des plus célèbres répliques de Frankie, McCullers reconnaît donc avoir transposé dans son roman la relation qu'elle avait entretenue, plus jeune, avec le couple Tucker. En 1967 enfin, quelques mois avant sa mort, McCullers réalise un dernier entretien pour le *New York Times*, paru sous le titre de « Frankie Addams at 50 » (« Frankie Addams à 50 ans ») ; derrière cette formule se cache en réalité McCullers, âgée de cinquante ans. Luttant contre la maladie, l'autrice américaine évoque le soutien que lui apportent ses proches, reprenant à cette occasion les termes employés par son héroïne, Frankie : « Je ne sais ce que je ferais sans mes amis. Ils sont mon "nous" à moi. »¹³⁷ Ces quelques citations nous invitent, indubitablement, à rechercher McCullers derrière les répliques de Frankie dans *The Member of the Wedding*. A l'occasion d'un entretien avec Jane Howard, diffusé

¹³⁴ Colette, « Mes Idées sur le roman » in *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1831.

¹³⁵ Entretien radiophonique avec Tennessee Williams, Austin, HRHRC, 1948, cité par Josyane Savigneau, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁶ « They are the "We" of me [...]. It was out of my feeling for them that I wrote *The Member of the Wedding*. » : « Carson McCullers Completes New Novel Despite Adversity », Entretien avec Nona Balakian, *New York Times*, 3 septembre 1961, p. 46, [notre traduction]. Adresse URL : <https://nyti.ms/3v9uZwk> (Site consulté le 8 juin 2021).

¹³⁷ « I don't know what I'd do without my friends. They are the "we" of me. » : « Frankie Addams at 50 », Entretien avec Rex Reed, *New York Times*, 16 avril 1967, section 2, p. 15, [notre traduction].

le 28 novembre 1962 à la télévision, dans l'émission « Bookstand » de la BBC, McCullers eut d'ailleurs cette remarque, d'ordre plus général : « Tous les écrivains écrivent à partir d'eux-mêmes, des scènes de leur enfance. Je crois que lorsque vous atteignez quinze ans, les choses sont déjà fixées, vos impressions sont là. »¹³⁸ Par ces mots, McCullers nous laisse à penser que ses souvenirs d'enfance et de jeunesse seraient sa source principale d'inspiration pour l'élaboration de ses œuvres.

Colette et McCullers ont donc elles-mêmes souligné, de manière parfois oblique, la dimension proprement autobiographique de leurs *Bildungsromane* respectifs.

C) *Bildungsroman* et autobiographie : deux formes complémentaires ?

Il convient de rappeler que Colette et McCullers sont aussi les autrices de textes autobiographiques, ayant pour sujets leur enfance et leur jeunesse respectives. Par ce geste, Colette et McCullers manifestent leur souhait de révéler certains aspects de leur existence demeurés cachés, tapis dans le secret de leur mémoire. La vérité de l'autobiographie abolit-elle pour autant celle du *Bildungsroman* ? Face à cette interrogation, Ph. Lejeune se propose d'introduire la notion d'« espace autobiographique »¹³⁹, permettant d'envisager l'autobiographie et le roman comme deux éléments complémentaires.

1. Redécouvrir sa jeunesse au moyen de l'autobiographie

a) *Illumination and Night Glare*¹⁴⁰

Quelques mois avant sa mort en septembre 1967, McCullers entreprit de rédiger son autobiographie, *Illumination and Night Glare*, parue à titre posthume en 1999. À un journaliste du *New York Times*, Rex Reed, qui lui demandait la raison pour laquelle elle s'était lancée dans cette entreprise, McCullers répondit : « Les prochaines générations d'étudiants auront peut-être envie de savoir pourquoi j'ai fait telle et telle chose, et j'ai envie de le savoir, moi aussi. »¹⁴¹ L'ambition de McCullers était donc de percer le mystère de son existence, au moyen de l'introspection. Comme l'écrit Carlos L. Dews dans sa préface, l'autrice américaine « voulait plonger très loin à la recherche de cette vérité, bien au-delà de ce qui apparaît à la surface de son œuvre. [...] Elle voulait déchirer ce voile de fiction derrière lequel elle se dissimulait et raconter sa vie avec ses

¹³⁸ Cité par Josyane Savigneau, *op. cit.*, p. 382.

¹³⁹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁰ Carson McCullers, *Illumination and Night Glare*, *op. cit.*

¹⁴¹ Cité par Carlos L. Dews, « Préface », in Carson McCullers, *Illuminations et nuits blanches*, *op. cit.*, p. 15. / « I think it is important for future generations of students to know why I did certain things, but it is also important for myself. » : Carlos L. Dews, « Préface », in Carson McCullers, *Illumination and Night Glare*, *op. cit.*, p. XI.

mots à elle »¹⁴². L'autobiographie de McCullers nous apprend que l'autrice américaine a grandi dans une famille aimante, bien plus que celles de Mick et de Frankie. A l'âge de cinq ans, McCullers se voit même offrir un piano, de la part de son père. On songe un instant au personnage de Mick, tentant vainement de « se confectionn[er] un violon »¹⁴³ à partir d'un ukulélé fendu, colmaté avec du sparadrap : le contraste est saisissant. Désireux de voir leur fille s'épanouir, les parents de McCullers l'encouragent dans son projet d'embrasser une carrière musicale :

D'horribles bruits couraient concernant le collège. [...] Comme je voulais être pianiste de concert, mes parents ne m'y envoyaient pas tous les jours. [...] En vérité, je comptais pour rien ce que j'apprenais au collège, alors que l'étude de la musique me passionnait. Mes parents me donnaient raison.¹⁴⁴

Plus loin, McCullers évoque les brimades qu'elle subit plus jeune, au collège. La jeune fille développa une aversion si grande pour l'école, qu'elle « refus[a] » même « d'assister à la remise des diplômes »¹⁴⁵. Ses leçons de piano avec Mrs Tucker, tous les samedis, constituaient pour elle une source de bonheur et d'épanouissement bien plus grande.

A ces quelques pages d'*Illumination and Night Glare*, s'ajoutent deux articles de presse dans lesquels l'autrice américaine convoque ses souvenirs de jeune lectrice et écrivaine. Dans « Books I Remember »¹⁴⁶, McCullers énumère quelques ouvrages qui façonnèrent sa pensée d'adolescente : *Little Women* de Louisa May Alcott, *My life* d'Isadora Duncan, les romans de Dostoïevski et de Tolstoï, *Sons and Lovers* de D. H. Lawrence, parmi tant d'autres. Dans « How I Began to Write », McCullers évoque aussi son goût précoce pour l'écriture romanesque : « Je rêvais de la cité lointaine avec ses gratte-ciel et la neige, et New York fut l'heureux décor de ce premier roman que j'écrivis à quinze ans »¹⁴⁷, écrit-elle ainsi.

Par ces détails et anecdotes, McCullers dévoile à son lecteur quelle fut véritablement la jeunesse de celle qui grandit dans l'État de Géorgie dans les années 1930. Ces écrits

¹⁴² *Ibid.*, p. 20. / « This autobiography would be far more straightfoward than the implicit one often barely submerged below the surface of her fiction. [...] In addition to removing the protective veil of fiction and recounting her life in her own words [...]. » : *ibid.*, p. XIV-XV.

¹⁴³ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 64. / « Mick was making herself a violin. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 45.

¹⁴⁴ Carson McCullers, *Illuminations et nuits blanches*, op. cit., p. 35. / « I had heard horrifying things about high school. [...] I still wanted to be a concert pianist so my parents did not make me go every day. [...] The truth is I don't believe in school, whereas I believe very strongly in thorough musical education. My parents agreed with me. » : *Illumination and Night Glare*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 36. / « I didn't even attend all the ceremonies » : *ibid.*

¹⁴⁶ Carson McCullers, « Les livres dont je me souviens » (*Harper's Bazaar*, avril 1941), in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit. / « Books I Remember », in *Stories, Plays & Other Writings*, éd. par Carlos L. Dews, New York, The Library of America, 2017.

¹⁴⁷ Carson McCullers, « Comment j'ai commencé à écrire » (*Mademoiselle*, septembre 1948), trad. Françoise Adelstain, in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 443-444. / « I dreamed of the distant city of skyscrapers and snow, and New York was the happy *mise en scène* of that first novel I wrote when I was fifteen years old. » : « How I Began to Write », in *The Mortgaged Heart*, op. cit., p. 256-257.

autobiographiques, revendiqués comme tels par McCullers, contiennent une vérité qu'il serait assurément regrettable de négliger.

b) *La Maison de Claudine*¹⁴⁸

Tout comme McCullers, Colette a fait usage du matériau autobiographique pour raconter son enfance et sa jeunesse à Saint-Sauveur-en-Puisaye, dans les années 1880. Si l'ouvrage qu'elle fait paraître en 1922, *La Maison de Claudine*, porte un titre particulièrement ambigu, celui-ci respecte pourtant les critères de l'autobiographie, tels qu'ils furent établis par Ph. Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. Colette y raconte l'histoire de sa famille, multipliant les tableautins, les anecdotes et les dialogues, reconstitués avec minutie. Un personnage absent de la série des *Claudine* fait notamment son apparition : celui de la mère. Si la maladie avait été l'élément déclencheur de l'écriture autobiographique pour McCullers, il semblerait que ce soit la mort de Sido, la mère de Colette¹⁴⁹, et le souhait de préserver son souvenir qui aient encouragé l'autrice de *La Maison de Claudine* à coucher sur le papier les bribes de son passé. Dans cet ouvrage, Colette présente sa mère comme une femme forte et indépendante, toute-puissante même, s'opposant régulièrement à son époux, un homme résolument effacé :

Rougissante entre ses bandeaux qui grisonnent, soulevée d'une indignation qui fait trembler son menton détendu, elle est plaisante, cette petite dame âgée, quand elle se défend, sans rire, contre un jaloux sexagénaire.¹⁵⁰

En la personne de Sido, la jeune Sidonie-Gabrielle dispose d'un guide, d'un modèle : cette femme est pour elle un point d'attache, un repère à la fois rassurant et immuable. Dans *La Maison de Claudine*, un grand nombre de chapitres lui sont d'ailleurs consacrés : « Ma Mère et les livres », « Ma Mère et les bêtes », « Ma Mère et le curé », « Ma Mère et la morale », « Ma Mère et la maladie », « Ma Mère et le fruit défendu », etc. Par-dessus tout, Sido est celle qui enseigne à Colette « le culte de la beauté du monde »¹⁵¹ ; son legs principal n'est autre que le « don d'émerveillement »¹⁵², pour citer Nicole Ferrier-Caverivière. En célébrant dans *La Maison de Claudine* son attachement profond à la vie et à la nature, Colette rend donc hommage à sa mère, cette femme qui lui a transmis le don de *voir*, d'être sensible au monde et à ses merveilles.

Dans cet ouvrage, l'autobiographe décrit aussi la maison dans laquelle elle a grandi, à Saint-Sauveur-en-Puisaye. Longuement, elle évoque les livres qui tapissaient les murs du logis,

¹⁴⁸ Colette, *La Maison de Claudine* [1922], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

¹⁴⁹ Sidonie Landoy, dite « Sido », est décédée en 1912, soit dix ans avant la publication de *La Maison de Claudine*.

¹⁵⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 977-978.

¹⁵¹ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997, p. 11.

¹⁵² *Ibid.*

ceux qui lui ont permis de forger son esprit. C'est en lisant un roman de Zola que la jeune Sidonie-Colette découvrit d'ailleurs les différentes étapes de la maternité, parmi lesquelles l'accouchement.

Colette consacre également quelques chapitres à son père (« Propagande », « Papa et Mme Bruneau », « Le Manteau de spahi »), ainsi qu'à ses frères et sœurs (« Épitaphes », « Ma Sœur aux longs cheveux », « Maternité »). Pour citer Francine Dugast-Portes, « *La Maison de Claudine* reprend l'inventaire du cercle des proches »¹⁵³.

Dans cette œuvre, l'autrice se concentre donc essentiellement sur le noyau familial, et plus particulièrement le personnage de la mère, Sido. La maison où Colette a grandi jusqu'à l'âge de dix-huit ans est le lieu où se déroule l'ensemble des micro-nouvelles que contient l'ouvrage, toutes se rapportant à des anecdotes, des souvenirs de jeunesse, enfouis dans la mémoire de l'autrice.

2. *Bildungsromane* et « espace autobiographique »

Un lecteur désireux d'en apprendre davantage sur McCullers ou Colette se dirigerait naturellement vers leurs écrits autobiographiques. Pourtant, ces textes s'avèrent en réalité incomplets, lacunaires. Rappelons en effet que McCullers était souffrante lors de la rédaction d'*Illumination and Night Glare*, sa santé n'ayant cessé de décliner depuis sa première attaque cérébrale en 1941. Quelques mois avant sa mort, l'artiste Stuart Sherman s'était d'ailleurs rendu au chevet de l'autrice américaine. Il témoigne :

Elle écrivait tous les jours, mais pas à la main. Elle articulait une phrase après l'autre en présence d'une secrétaire qui les transcrivait. Certains jours les phrases venaient mal et après plusieurs heures d'effort il y en avait fort peu. Mais comme elle s'acharnait dans son effort, il y en avait toujours quelques-unes.¹⁵⁴

Aux dires de Stuart Sherman, les mots auraient donc manqué à McCullers lors de la rédaction de son autobiographie. En effet, l'autrice américaine ne consacre que peu de pages à ses souvenirs d'adolescence, moins d'une dizaine tout au plus. Certes, les articles que celle-ci avait publiés dans diverses revues américaines quelques années plus tôt nous apportent des indications précieuses quant à ses lectures de jeunesse et ses premières expérimentations littéraires. La lecture de ces chroniques, couplée à celle d'*Illumination and Night Glare*, ne saurait toutefois combler un

¹⁵³ Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 166.

¹⁵⁴ Cité par Carlos L. Dews, « Préface », in Carson McCullers, *Illuminations et nuits blanches*, op. cit., p. 21. / « Everyday she wrote, but not manually. She made up sentences in the presence of a secretary, and the secretary copied those sentences onto paper. On some days sentences came hard and there were only a few of them after several hours' effort. But the effort was always made and some sentences were always produced. » : Carlos L. Dews, « Préface », in Carson McCullers, *Illumination and Night Glare*, op. cit., p. XV.

lecteur désireux de cerner l'adolescente qu'était McCullers. Dans son autobiographie, l'autrice se garde bien en effet de mentionner certains événements de sa jeunesse : jamais elle ne fait allusion par exemple au départ précipité des Tucker, le couple qu'elle avait tant idolâtré durant son adolescence. L'autobiographe ne mentionne guère plus l'isolement moral qui fut le sien durant cette période de son existence ; elle l'évoque au détour d'une phrase, sans s'y appesantir davantage.

De même, Colette a vraisemblablement ménagé une part d'ombre dans son autobiographie. Comme le rappelle D. Deltel, *La Maison de Claudine* se concentre exclusivement sur « la maison », « l'intérieur »¹⁵⁵ et la vie familiale : aucune scène ne se déroule dans une salle de classe et jamais les termes d'« institutrice », de « brevet » ou de « composition française » – si fréquents dans *Claudine à l'école* – ne sont mentionnés par l'autrice. Naturellement, ce vide autobiographique interroge : pourquoi donc Colette a-t-elle omis de coucher sur le papier ses souvenirs d'écolière à Saint-Sauveur-en-Puisaye ? L'autrice se serait-elle, par le passé, déjà exprimé à ce sujet ?

Face à ces interrogations, il nous a semblé pertinent de nous référer une nouvelle fois aux travaux de Ph. Lejeune. Comme l'explique le critique dans *Le pacte autobiographique*, c'est en analysant l'œuvre de Gide, puis celle de Mauriac, qu'il fut amené à penser la notion d'« espace autobiographique » :

tous deux [Gide et Mauriac] ont organisé [...] un échec spectaculaire de leur autobiographie, contraignant ainsi leurs lecteurs à lire dans le registre autobiographique tout le reste de leur production narrative. Quand je parle d'échec, il ne s'agit pas de porter un jugement de valeur sur des textes admirables (Gide) ou estimables (Mauriac), mais de faire simplement écho à leurs propres déclarations, et de constater qu'ils ont *choisi* de laisser leur autobiographie incomplète, fragmentée, trouée et ouverte.¹⁵⁶

Lorsque l'autobiographie d'un auteur se révèle « incomplète », il peut être judicieux en effet de se référer aux œuvres fictionnelles de cet auteur. La superposition du roman à l'autobiographie aboutit à ce que Ph. Lejeune appelle l'« espace autobiographique ». Cette notion semble tout à fait correspondre à l'œuvre colettienne¹⁵⁷ : si *La Maison de Claudine* rétablit quelques parcelles de vérité quant à la jeunesse de Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye, cet ouvrage renvoie également, par ses vides, ses lacunes et ses zones d'ombre, à la série des *Claudine*. Le *Bildungsroman* trouve alors son sens, en ce qu'il se propose de dire, par le détour de la fiction, ce que l'autobiographie

¹⁵⁵ Danielle Deltel, *La Maison de Claudine de Colette : Une autobiographie en trompe l'œil*, tome I, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Claude Abastado, Université de Nanterre, 1982, p. 95.

¹⁵⁶ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁵⁷ Dans plusieurs de ses articles, Francine Dugast-Portes se propose d'appliquer la notion d'« espace autobiographique » aux œuvres de Colette. Voir par exemple Francine Dugast-Portes, « Colette », in Françoise Simonet-Tenan (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2007.

manque d'énoncer. Dans le cas de McCullers, il convient d'être plus prudent, puisque *Illumination and Night Glare* demeure une autobiographie inachevée ; toutefois, il semble fort probable que McCullers, en rédigeant son autobiographie, ait volontairement « choisi »¹⁵⁸ de retracer sa jeunesse de manière extrêmement succincte, d'autant que ces pages se situent au début de l'œuvre (elles furent donc rédigées lorsque l'écrivaine était encore en pleine possession de ses moyens). L'essentiel ayant été dit dans *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding* (la difficulté de McCullers, plus jeune, à communiquer et à se lier aux autres, son angoisse de l'abandon, ses désillusions successives, etc.), l'autrice américaine se serait donc contentée de préciser dans ses écrits autobiographiques certains faits (contrairement à Mick et Frankie, elle a grandi au sein d'une famille aimante) et de livrer à son lecteur quelques anecdotes.

Écrits autobiographiques et *Bildungsromane* se présentent donc comme des formes complémentaires, pouvant aisément être couplés dans le cadre d'une étude comme la nôtre. Difficile en effet de comprendre Colette sans découvrir le personnage de Claudine, une écolière à la fois facétieuse, sagace et mélancolique. Difficile également de cerner McCullers en faisant fi des personnages de Mick et de Frankie, deux adolescentes au regard désenchanté, traversées par l'angoisse et l'amertume.

¹⁵⁸ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 43.

Deuxième partie. Poétique de la « formation » chez Colette et Carson McCullers

« Me développer moi-même, tel que je suis de par ma nature, c'est là, obscurément, dès ma jeunesse, mon désir et mon intention »¹⁵⁹ : ce sont sur ces mots du personnage principal que s'achèvent *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. L'œuvre, aujourd'hui reconnue comme un « *Bildungsroman* classique »¹⁶⁰, met en scène les pérégrinations d'un jeune homme issu de la classe bourgeoise, désireux de se réaliser en poursuivant ses rêves et ses aspirations personnelles. Cette ambition n'est pas étrangère aux personnages de Claudine, Mick et Frankie, qui aspirent toutes trois à « [s]e former », à se métamorphoser, pour devenir des adultes accomplies. Pour autant, leur formation diffère de celle de Wilhelm sur de nombreux points. Leur condition de jeune fille constitue tout d'abord un obstacle à la réalisation de leurs potentialités : si le personnage de Claudine tend à assimiler les normes de genre de son siècle en privilégiant « la voie royale du mariage »¹⁶¹, Mick et Frankie sont quant à elles contraintes, à leur corps défendant, de renoncer à leurs ambitions, jugées incongrues au regard de leur sexe. Par ailleurs, les œuvres qui composent notre corpus, au même titre qu'un grand nombre de romans de formation des XIX^e et XX^e siècles, s'écartent considérablement du *Bildungsroman* traditionnel, en ce qu'elles présentent au lecteur une initiation inachevée ou décevante.

Dans cette deuxième partie, il conviendra de nous interroger sur la manière dont Colette et Carson McCullers, en tant qu'autrices du XX^e siècle, élaborent une poétique de la formation tout à fait originale, car pensée autour d'un personnage nouveau : celui de la jeune fille en *crise*. Nous reviendrons à cette occasion sur certains éléments emblématiques du *Bildungsroman*, comme les « grandes espérances »¹⁶² de la jeune fille rêveuse ou les figures tutélaires qui l'accompagnent dans son parcours.

A) Le *Bildungsroman*, un genre voué à se transformer ?

Remontons pour commencer aux origines du *Bildungsroman*, un sous-genre romanesque né en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agira par la suite d'envisager la manière dont les auteurs des XIX^e et XX^e siècles, parmi lesquels Colette et McCullers, se sont approprié ce genre.

¹⁵⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 636.

¹⁶⁰ « classical *Bildungsroman* » : Franco Moretti, *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987, p. 229, [notre traduction].

¹⁶¹ Nathalie Heinich, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1996, p. 37.

¹⁶² Charles Dickens, *De grandes espérances* [*Great Expectations*, 1860-1861], trad. Pierre Leyris, Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

1. Aux origines du *Bildungsroman*

Le *Bildungsroman* est, initialement, « un genre typiquement allemand, un pur produit de la germanistique allemande de la fin du XVIII^e siècle, soucieuse d'inventorier les manifestations de l'âme et de l'esprit germanique »¹⁶³. *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, un roman rédigé par l'écrivain allemand Johann Wolfgang von Goethe, est aujourd'hui considéré par la critique comme le modèle du genre. Il conviendra de revenir brièvement sur la trame narrative et les enjeux de ce roman, avant d'aborder le concept même de *Bildungsroman*, un terme forgé et défini par plusieurs intellectuels allemands au XIX^e siècle.

a) L'archétype du genre : *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe

Comme le rappelle Florence Bancaud, Goethe n'était pas étranger au concept de *Bildung*. Travaillant sur le premier manuscrit du *Wilhelm Meister*, l'écrivain allemand mène en parallèle une étude sur la « métamorphose des plantes »¹⁶⁴ ; ses réflexions sur l'organisme végétal lui permettent de découvrir une

loi commune à l'homme et à la nature : c'est la *Bildung* qui permet à tout corps organique, fût-ce un homme ou un bourgeon, au terme des différentes métamorphoses, de devenir une forme (*Gestalt*), à savoir un organisme individualisé et reconnaissable à des caractéristiques clairement définissables qui constituent son identité¹⁶⁵.

C'est bien ce désir de métamorphose qui caractérise le personnage de Wilhelm Meister. Né d'un père commerçant, celui-ci est animé depuis son plus jeune âge par une vive passion pour le théâtre. Si son père le destine à une carrière de commerçant, le jeune homme ne peut envisager de renoncer à ses aspirations personnelles. Dans le plus grand secret, Wilhelm médite son projet : il envisage de prendre la route en compagnie de Marianne, une actrice dont il s'est épris, et de fonder à ses côtés un Théâtre national. La jeune femme, d'abord intéressée, finit par le trahir. Déçu, Wilhelm songe à renoncer à ses ambitions artistiques. Chargé par son père d'une mission commerciale, le jeune homme s'élance finalement sur les routes. En chemin, Wilhelm fait la rencontre de Mélina, le directeur d'une troupe de théâtre ambulant à qui il accepte de confier ses économies. Aux côtés d'un vieux harpiste, d'une enfant malade surnommée « Mignon », et d'une séduisante actrice appelée Philine, Wilhelm mène bientôt une vie de bohème. A l'occasion d'une représentation donnée dans le château d'un comte et d'une comtesse, le jeune homme est initié par un courtisan aux mystères de Shakespeare. Nantie d'un important pécule, la troupe

¹⁶³ Daniel Mortier, « Roman d'éducation », in Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 1067.

¹⁶⁴ Florence Bancaud-Maënen, *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand-Colin, 2005, p. 33.

¹⁶⁵ *Ibid.*

reprend finalement la route ; celle-ci est rapidement prise pour cible par des bandits qui s'emparent de toutes les richesses et rouent de coups le jeune Wilhelm. Ce dernier, sauvé par une « belle amazone »¹⁶⁶, se décide à rejoindre la troupe de Serlo, un comédien accompli. Le jeune homme n'en est pas moins assailli de doutes, et perd momentanément foi en sa vocation théâtrale. Il apprend alors la mort de son père, et reçoit à cette occasion une lettre de son ami Werner, commerçant de métier, qui lui vante son train de vie fastueux. La philosophie de ce dernier, qui aboutit « à une possession illimitée et à un genre de vie facile et gaie »¹⁶⁷, ne convainc nullement Wilhelm, pour qui « l'être » prévaut sur « l'avoir ». Dans les lettres qu'il envoie à son ami, le jeune dramaturge formule finalement le souhait de poursuivre sa carrière artistique. Sa mise en scène d'*Hamlet* est d'ailleurs saluée par le public (davantage ébloui, à vrai dire, par l'apparition d'un mystérieux spectre que par ses talents d'acteur). Les manigances de Serlo et des autres acteurs, désireux de l'évincer de la troupe, incitent cependant Wilhelm à reprendre la route en solitaire. Le jeune homme en profite pour accomplir la promesse qu'il avait faite à Aurélie, la sœur de Serlo : porter à Lothaire, l'amant dont elle n'a cessé d'attendre le retour, une lettre d'adieu. Wilhelm, qui s'apprêtait à couvrir de honte le cruel amant, est étonné de découvrir un homme tout à fait respectable, entièrement dévoué à l'administration de ses terres. Lothaire lui fait rencontrer « la Société de la Tour, la bonne et douce Thérèse, et l'abbé, qui lui fait comprendre que sa vraie vocation n'est pas la chimère théâtrale, mais qu'il ne se trouvera lui-même que dans le cadre de la Société de la Tour »¹⁶⁸. Au sein de cette communauté, Wilhelm retrouve quelques visages familiers, des individus qui, secrètement, l'ont guidé tout au long de sa quête, jusqu'à la Société de la Tour. Comme le souligne F. Bancaud, c'est dans cette communauté d'élection que Wilhelm « apprend que sa finalité raisonnable est d'exercer un métier humble et utile » – celui de médecin, profession philanthropique par excellence – « et que ses errances théâtrales étaient une erreur féconde, nécessaire à sa maturation et à la connaissance de lui-même [...] et de sa vocation véritable »¹⁶⁹. A l'issue du roman, le héros reçoit sa « lettre d'apprentissage »¹⁷⁰ et épouse la tendre Nathalie. Wilhelm est un homme comblé ; sa formation est achevée. Il déclare, à la fin de l'ouvrage : « je sais que j'ai conquis un bonheur que je ne mérite pas et que je ne voudrais échanger contre rien au monde »¹⁷¹.

¹⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 574.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 635.

¹⁶⁸ Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 831.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 938.

b) La naissance du concept de *Bildungsroman* au XIX^e siècle

Précisions à présent la manière dont le genre du *Bildungsroman* a été conceptualisé aux XIX^e et XX^e siècles. Le terme est employé pour la première fois par Karl Morgenstern, professeur d'esthétique à l'université de Dorpat. A l'occasion d'un cours magistral portant sur l'essence du *Bildungsroman* (*Über das Wesen des Bildungsromans*), cours qu'il délivre en 1819, K. Morgenstern revient sur ce genre qui, selon lui, expose la formation intérieure du héros et favorise celle du lecteur :

On l'appellera *Bildungsroman* premièrement [...] parce qu'il représente la formation du héros dans ses débuts et son développement, et jusqu'à un certain degré de perfection; deuxièmement parce que c'est précisément par cette représentation qu'il favorise aussi la formation du lecteur dans une bien plus large mesure que n'importe quelle autre forme de roman. Aussi le romancier associera-t-il sagement au but, propre à l'art, de plaire et de réjouir par ce qui est beau, l'intention purement humaine d'être utile, d'instruire, d'améliorer, en un mot: de former¹⁷².

Le héros d'un *Bildungsroman*, tel que le présente K. Morgenstern, est un personnage qui tend à se perfectionner, jusqu'à devenir un homme pleinement accompli. D'où le choix de ce terme, « *Bildungsroman* », lui-même dérivé du substantif allemand *das Bild*, qui signifie « forme » ou « image ». Le verbe *bilden* est synonyme quant à lui de « former, façonner, modeler, créer, développer, cultiver ». Autrement dit, lorsqu'il est question d'un individu, la « *Bildung* » se réfère à un processus de maturation (personnel, professionnel ou sentimental). Le genre du *Bildungsroman* a justement pour objectif de mettre en récit ce processus, à l'issue duquel le héros parvient à atteindre un certain idéal. Dans le processus d'identification auquel il peut se livrer, le lecteur peut prendre exemple sur ce personnage de fiction, dont le parcours constitue une potentielle source d'inspiration. En cela, le *Bildungsroman*, selon K. Morgenstern, satisfait à la triple exigence de « plaire », « instruire » et émouvoir.

S'appuyant sur les travaux de K. Morgenstern, le philosophe allemand Wilhelm Dilthey contribua, à partir des années 1870, à une plus large diffusion de la notion en appliquant le terme *Bildungsroman* aux romans de formation rédigés par Goethe¹⁷³. Dans la définition qu'il propose du genre, W. Dilthey insiste notamment sur la réconciliation finale entre le « moi » et le monde : l'objectif du héros est de « se trouver » et de « s'assurer du rôle qu'il doit tenir dans le monde »¹⁷⁴. Il doit, au terme de sa formation, s'être intégré harmonieusement dans l'espace social. Aussi, le personnage principal des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* choisit, au terme de son

¹⁷² Karl Morgenstern, « Zur Geschichte des *Bildungsromans* », in Rolf Selbmann (Hrsg.), *Der Bildungsroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 64, cité par Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ Voir note 4.

¹⁷⁴ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, Teubner, 1906, p. 327, cité par Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 42.

périple, d'abandonner sa carrière de comédien pour devenir médecin. Pleinement intégré au sein de la Société de la Tour, Wilhelm peut désormais mettre sa personne au service de son prochain. Cette représentation, quelque peu utopique, permet à Goethe de mettre en scène un idéal d'humanité, celui auquel il aspire. Rappelons en effet que l'auteur des *Années d'apprentissage* avait adhéré en 1780 à la franc-maçonnerie ; les membres fondateurs de cette fraternité mirent très tôt l'accent « sur la pédagogie, l'éducation et le développement de l'individu qu'ils entend[aient] guider et préparer au rôle qu'il tiendra[it] dans la société afin de l'améliorer »¹⁷⁵. *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* témoignent justement « de cet optimisme qui repose sur la confiance accordée à l'homme pour réaliser une tâche commune avec l'aide de ses semblables »¹⁷⁶.

C'est bien cet optimisme qui, à l'origine, définit le genre du *Bildungsroman*. Pour reprendre les mots de Paul Ricœur, la « loi du roman d'apprentissage » est « la vision optimiste d'un développement continu et ascendant du héros à la quête de soi-même »¹⁷⁷. Cette vision est d'ailleurs étroitement liée à la pensée des Lumières, fondée sur les notions de progrès et de perfectibilité de l'homme.

2. Repenser le roman de formation au XX^e siècle : l'exemple de Colette et de McCullers

Dès la fin du XVIII^e siècle, le genre du *Bildungsroman* a connu un essor particulier en Europe et dans le reste du monde. Les Anglais ont conservé le terme allemand, ou l'ont traduit par *apprenticeship novel*. Les Français ont quant à eux adopté les termes de « roman d'apprentissage », « de formation » ou « d'éducation »¹⁷⁸. Les auteurs de ce type d'ouvrages ont, dans un premier temps, conservé le schéma narratif initié par Goethe et ses contemporains. On ne peut toutefois manquer de remarquer une lente, mais progressive évolution du *Bildungsroman* au cours des XIX^e et XX^e siècles. Les romans de formation qui composent notre corpus témoignent justement de ce renouvellement du genre.

¹⁷⁵ Annie Zdenek, « Les Noces Chymiques de Johann Valentin Andreae dans *Die Geheimnisse* et *Das Märchen* de Goethe », in *Recherches germaniques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, n° 13 (hors-série), 2018. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/rg.723> (Site consulté le 11 mai 2021).

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, p. 198.

¹⁷⁸ Voir Daniel Mortier, *op. cit.*, p. 1067.

a) Du *Bildungsroman* goethéen aux « romans de la conscience malheureuse »¹⁷⁹

L'enjeu manifeste du *Bildungsroman* goethéen n'est autre que l'intégration harmonieuse d'un individu au sein d'un groupe, d'une communauté. Or, cette conception optimiste du roman de formation s'inscrit dans une réalité historique, qui n'est plus tout à fait celle des *Bildungsromane* des XIX^e et XX^e siècles. Dans un article consacré à ce qu'elle nomme le « roman d'adolescence », Blandine Puel évoque plus amplement cette évolution du *Bildungsroman* :

Le « jeune homme » du *Bildungsroman* européen entretient avec le monde un rapport énergique, sous-tendu par un état d'esprit ambitieux et une volonté de faire corps, *in fine*, avec la société. [...] L'esthétique globale de ce genre est dominée par le passage d'une dialectique à une harmonie entre le Moi et le Monde, et s'inscrit dans une pensée et une réalité historiques qui lui font écho, propres à l'Europe du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, à savoir le positivisme et l'imprégnation de l'idée religieuse de foi en une possible et profonde réconciliation entre l'individu et son environnement.

Au début du XX^e siècle, l'adolescent n'est plus le jeune homme du roman de formation, animé d'une énergie propre à garantir son inclusion dans le monde. L'adolescent, figure nouvelle, est au contraire porteur de valeurs assimilées à la rupture et à la méfiance plutôt qu'à la foi. Par sa fragilité et à cause de l'angoisse de la dépossession qui le hante, il est le symbole même de l'instabilité de l'époque moderne.¹⁸⁰

Comme le rappelle B. Puel, la littérature semblait déjà, à la fin du XIX^e siècle, « avoir perçu l'approche d'un effondrement de l'histoire »¹⁸¹ :

Dans le soubresaut des révolutions, c'était d'avance l'ancien monde qui mourrait, et le jeune homme du roman de formation (pensons à Frédéric Moreau) avait perdu ses illusions, il se montrait indifférent à l'histoire¹⁸².

B. Puel fait ici référence à *L'Éducation sentimentale*¹⁸³ de Gustave Flaubert ; nous pourrions aussi songer aux *Illusions perdues*¹⁸⁴ de Balzac ou aux *Great Expectations*¹⁸⁵ de Dickens. La plupart des romans de formation du XX^e siècle s'achèvent, eux aussi, sur d'amères illusions : un sentiment d'amertume, de dérélition, frappe le héros, au terme de sa quête. C'est notamment le cas du personnage de Mick dans *The Heart Is a Lonely Hunter* ; embauchée dans un drugstore à l'issue du roman, celle-ci ne parvient pas à saisir le sens de sa destinée :

¹⁷⁹ Voir Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse. Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz, 1982.

¹⁸⁰ Blandine Puel, « En finir avec “toutes ces conneries à la David Copperfield” : l'invention du “roman d'adolescence”, regard croisé entre la France et l'Amérique », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2019, p. 7. Adresse URL : <http://sflgc.org/acte/puel-blandine-en-finir-avec-toutes-ces-conneries-a-la-david-copperfield-linvention-du-roman-dadolescence-regard-croise-entre-la-france-et-lam/> (Site consulté le 15 mai 2021).

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

¹⁸⁴ Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues* [1837-1843], in *La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

¹⁸⁵ Charles Dickens, *De grandes espérances* [*Great Expectations*], *op. cit.*

A quoi bon ? Voilà la question qui la préoccupait. Nom d'un chien à quoi bon ? Tous ses projets, et la musique. Avec pour seul résultat ce piège – le magasin, le retour à la maison pour dormir, et encore le magasin.¹⁸⁶

Cette « chanson qu'elle avait commencée dans son carnet intime deux mois auparavant », restée « inachevée »¹⁸⁷, symbolise en un sens les « illusions perdues »¹⁸⁸ de Mick. En apparence, la formation de Claudine et de Frankie s'achève sur une note plus optimiste : Claudine accepte la demande en mariage de Renaud, l'homme qu'elle aime, tandis que Frankie se prend à rêver du tour du monde qu'elle envisage de réaliser en compagnie de sa nouvelle amie, Mary Littlejohn. Ces dénouements heureux semblent pourtant relever davantage du trompe-l'œil. Dans les derniers chapitres de *Claudine à Paris*, l'héroïne évoque le mal du pays dont elle souffre encore, plusieurs mois après son arrivée à Paris : « Je veux retourner à Montigny, Paris me mange les sangs »¹⁸⁹, confie-t-elle à son journal. La jeune fille souffre également de la solitude :

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. Marcel se promène en tendre compagnie, je reste toute seule. Mon oncle court, je reste toute seule.
Eh ! ma chère, c'est toi qui l'as voulu. Reste donc seule – avec tout ton honneur. Oui. Mais je suis une pauvre petite fille triste, qui se réfugie le soir au poil doux de Fanchette pour y cacher sa bouche chaude et ses yeux cernés. Je vous jure, je vous jure, ce n'est pas, ce ne peut pas être là l'énervement banal d'une qui a besoin d'un mari. J'ai besoin de bien plus que d'un mari, moi...¹⁹⁰

Claudine aurait « besoin d'un papa, [...] d'un ami, d'un amant »¹⁹¹. Par « miracle »¹⁹², l'héroïne trouve son bonheur aux côtés de Renaud, qui s'empresse de lui demander sa main dans les dernières pages du roman. Mais cette fin idéale, couronnée par le mariage des deux protagonistes, semble relever de l'artifice. Rapidement, l'héroïne sera rattrapée par le désenchantement. L'ouverture de *Claudine en ménage*, troisième volume de la série, met un terme à l'idylle entamée dans l'ouvrage précédent : « Sûrement, il y a dans notre ménage quelque chose qui ne va pas », écrit ainsi la jeune mariée¹⁹³. Quelques heures avant les célébrations, celle-ci s'était éveillée « irritée et bougonne, pestant contre la mairie et l'église »¹⁹⁴. « Ça me rebute, ce mariage ! », déclare-t-elle, devant son futur époux. Les pages suivantes laissent entrevoir une jeune Claudine

¹⁸⁶ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 395. / « What good was it? That was the question she would like to know. What the hell good was it. All the plans she had made, and the music. When all that came of it was this trap – the store, then home to sleep, and back at the store again. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 350.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 398. / « A song she had started in her private notebook two months before was still not finished » : *ibid.*, p. 353.

¹⁸⁸ Honoré de Balzac, op. cit.

¹⁸⁹ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 332.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 334.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 362.

¹⁹² *Ibid.*, p. 371.

¹⁹³ Colette et Willy, *Claudine en ménage* [1903], in Colette, *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 379.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 381.

en proie au doute : « L'«état de mariage» n'est-il point fait pour moi ? Je devrais pourtant m'y habituer »¹⁹⁵. Les paroles de Claudine font ici écho à celles de Mick, contrainte elle aussi de s'« habituer » à une nouvelle existence qui ne la réjouit guère. Le dénouement de *The Member of the Wedding* se présente également sous la forme d'un trompe-l'œil. Dans la troisième et dernière partie du roman, l'héroïne principale entreprend de fuguer loin de chez elle ; retrouvée par un représentant de la police, Frankie se livre un instant à quelques réflexions sur l'univers et sur sa place dans celui-ci :

Le monde était si loin maintenant qu'elle ne parvenait plus à l'imaginer. Elle ne le voyait plus comme dans les jours d'autrefois, fissuré et mal ajusté, et tournant à la vitesse de mille miles à l'heure. La Terre était devenue énorme, et plate, et immobile. Elle se sentait séparée de tous ces pays par un fossé profond, une sorte de gouffre énorme qu'aucun pont ne lui permettait de franchir. Les projets concernant les films ou les marines n'étaient que des projets d'enfant, qui ne pouvaient aboutir à rien [...].¹⁹⁶

Dans cet extrait, l'héroïne constate amèrement son incapacité à faire partie d'un « tout ». Ses rêves d'enfant lui apparaissent également comme vains. Le lecteur retrouve pourtant, quelques pages plus loin, une Frankie métamorphosée, que l'on prénomme désormais Frances. Sa rencontre avec Mary Littlejohn, une jeune fille de son âge, relève elle aussi du « miracle »¹⁹⁷ ; elle projette, avec elle, de faire le « tour du monde »¹⁹⁸. « Un soudain tremblement de bonheur » traverse d'ailleurs l'héroïne à l'arrivée de son amie, que « le timbre de la sonnette »¹⁹⁹ annonce. L'évocation de cette amitié fusionnelle laisse place cependant à un récit plus sombre : au milieu de cette cuisine que Frances s'apprête à quitter (la famille Addams ayant décidé de déménager), la jeune fille ne peut s'empêcher de penser à son cousin, John Henry, emporté par une méningite foudroyante au mois d'octobre. Son fantôme ne cesse d'ailleurs de la hanter :

Il y avait pourtant des moments où [elle] devinait sa présence solennelle, grise et ondoyante comme celle d'un fantôme. Et dans ces moments-là s'installait un brusque silence – un silence traversé de phrases non prononcées.²⁰⁰

Frances s'apprête aussi à quitter Bérénice, sa nourrice, celle à qui elle se confiait encore quelques mois plus tôt. Fiancée à un nouvel homme, cette dernière n'a souhaité suivre les Addams dans leur déménagement. Le trio formé par Frankie, Bérénice et John Henry n'est donc plus qu'un

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 429.

¹⁹⁶ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 265-266. / « The world was now so far away that Frances could no longer think of it. She did not see the earth as in the old days, cracked and loose and turning a thousand miles an hour; the earth was enormous and still and flat. Between herself and all the places there was a space like an enormous canyon she could not hope to bridge or cross. The plans for the movies or the Marines were only child plans that would never work [...]. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 270. / « wonder » : *ibid.*, p. 160.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 269. / « we're going to travel around the world together » : *ibid.*, p. 159.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 275. / « with an instant shock of happiness, she heard the ringing of the bell. » : *ibid.*, p. 163.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 268. / « nevertheless there were times when Frances felt his presence there, solemn and hovering and ghost-gray. And at those times there would come a hush – a hush quivered by voiceless words. » : *ibid.*, p. 159.

lointain souvenir. L'impressionnante facilité avec laquelle Frances semble s'en être détournée ne peut qu'éveiller les soupçons du lecteur. La jeune fille a-t-elle véritablement trouvé sa place, aux côtés de sa nouvelle amie Mary ? Ce fantôme qui ne cesse de la hanter ne symbolise-t-il pas, en somme, la perte d'un idéal passé ?

Le *Bildungsroman* goethéen ne peut, *in fine*, être comparé aux romans de formation qui composent notre corpus. Les héroïnes de ces romans, au terme de leur formation, sont toujours en proie au doute, et même, semble-t-il, au regret et à la mélancolie. Ce sont, pour reprendre l'expression de Philippe Chardin, des « romans de la conscience malheureuse »²⁰¹. Si le personnage de Wilhelm Meister est, à l'issue de sa formation, un homme comblé, résolu à embrasser une carrière de médecin, Claudine, Mick et Frankie demeurent quant à elles, au terme de leur quête, des jeunes êtres inquiets et en partie insatisfaits²⁰².

b) Le *Bildungsroman* au féminin

Nous avons omis d'évoquer jusqu'à présent l'une des particularités de notre corpus : la série des *Claudine*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding* mettent en récit la formation de personnages exclusivement féminins. Or, on ne peut manquer de remarquer la quasi-omniprésence des protagonistes masculins dans les *Bildungsromane* des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans son ouvrage intitulé *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, la chercheuse américaine Annis Pratt a d'ailleurs souligné le caractère androcentrique du *Bildungsroman* traditionnel²⁰³.

Il est vrai que le roman de formation a d'abord été pensé pour un individu masculin, jouissant d'une certaine liberté de mouvement. Le voyage est d'ailleurs au cœur de la formation du jeune Wilhelm : c'est en multipliant les expériences et les rencontres que le jeune homme parvient à atteindre la maturité, tout en forgeant son identité. Dans les romans de formation qui composent notre corpus, les héroïnes ne jouissent pas de cette même liberté ; celles-ci ne peuvent véritablement explorer le monde, à la recherche de leur identité propre. L'héroïne de *Claudine à l'école* ne quitte Montigny que pour rejoindre le chef-lieu de canton, où se déroulent les épreuves

²⁰¹ Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, op. cit.

²⁰² Il est intéressant de noter que Colette et McCullers ont toutes deux eut l'occasion de se familiariser avec l'œuvre de Goethe au cours de leur jeunesse. Dans son ouvrage intitulé *Les convictions de Colette*, Paula Dumont nous apprend en effet que la bibliothèque des parents de Sidonie-Gabrielle Colette contenait les œuvres complètes de Goethe (Paula Dumont, *Les convictions de Colette : histoire, politique, guerre, condition des femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2012, p. 17). McCullers a quant à elle confié dans un essai intitulé « Books I Remember », paru en avril 1941, qu'elle s'était intéressée à l'œuvre de Goethe, celle en prose plus particulièrement (Carson McCullers, « Les livres dont je me souviens » (*Harper's Bazaar*, avril 1941), in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 503. / « Books I Remember », in *Stories, Plays & Other Writings*, op. cit., p. 467).

²⁰³ Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 36.

du brevet élémentaire. Si Claudine déménage à Paris dans le volume suivant, elle est rapidement contrainte de limiter ses déplacements ; suivie par un homme au comportement licencieux, l'héroïne de *Claudine à Paris* choisit de défendre son honneur :

Bond de Claudine, qui lève son parapluie et l'assène sur la tête du monsieur, avec une vigueur toute fresnoise. Chapeau du monsieur dans le ruisseau, joie immense des passants, disparition de Claudine confuse de son trop grand succès.²⁰⁴

Si cette scène revêt un aspect éminemment comique, elle n'en demeure pas moins révélatrice d'un certain malaise : contrairement à son petit-cousin Marcel, Claudine encourt un risque en explorant seule la capitale. Les épisodes au cours desquels l'adolescente est accostée par des individus mal intentionnés ponctuent ainsi le roman. Claudine est donc contrainte, malgré son franc-parler et son attitude frondeuse, de limiter son exploration du monde. Les personnages de Mick et de Frankie n'auront pas la chance quant à eux de quitter leur ville d'origine. Le temps d'une journée seulement, Mick s'éloigne de son quartier pour gagner la campagne avoisinante, en compagnie de son ami, Henry. Le reste du temps, la jeune fille erre sans but dans les rues de la ville, traînant derrière elle un chariot dans lequel sont installés ses deux frères. Condamnée au rôle d'observatrice, Mick se contente de regarder les clients sortir du café de Biff. A l'occasion, elle se rend dans les beaux quartiers de la ville pour écouter sous les fenêtres des maisons un air de musique classique. Le rêve est en réalité l'unique moyen pour Mick de « voyager » :

Bien souvent, les projets d'avenir de Mick se mêlaient de glace et de neige. Parfois, elle était en Suisse, entourée de montagnes couvertes de neige, patinant sur la froide glace verdâtre. Mr Singer patinait à ses côtés. [...] Ils patineraient ensemble, Mr Singer tomberait à travers la glace et Mick, plongeant sans souci du danger, nagerait sous la glace et lui sauverait la vie.²⁰⁵

Pour Frankie également, le rêve est un moyen d'échapper à la morosité du quotidien :

elle rêvait de l'Alaska. Elle se voyait en train de gravir une colline blanche et glacée, et de là-haut elle découvrait un grand désert de neige. Elle voyait la glace changer de couleur au soleil, et elle entendait des voix de rêve, et elle regardait des choses de rêve. Et partout, il y avait cette neige, si blanche et si froide et si douce.²⁰⁶

A l'approche du mariage de son frère et de sa fiancée à Winter Hill, Frankie se prend même à rêver d'un voyage de noces à trois :

²⁰⁴ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 248.

²⁰⁵ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 122. / « A lot of times the plans about the things that were going to happen to her were mixed up with ice and snow. Sometimes it was like she was out in Switzerland and all the mountains were covered with snow and she was skating on cold, greenish-colored ice. Mister Singer would be skating with her. [...] They would be skating together and then Mister Singer would fall through the ice and she would dive in without regard for peril and swim under the ice and save his life. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 97-98.

²⁰⁶ *Frankie Addams*, op. cit., p. 36. / « She dreamed of Alaska. She walked up a cold white hill and looked on a snowy wasteland far below. She watched the sun make colors in the ice, and heard dream voices, saw dream things. And everywhere there was the cold white gentle snow. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 11-12.

On passera son temps à voyager, tous les trois ensemble. Ici aujourd'hui, demain ailleurs. Alaska, Chine, Islande, Afrique du Sud. On prendra des trains. On me laissera filer à toute allure sur une motocyclette. On fera le tour du monde en avion. Ici aujourd'hui, demain ailleurs. Dans le monde entier.²⁰⁷

Cet hypothétique voyage n'est en réalité qu'un fantasme : jamais Frankie ne suivra le couple formé par son frère et sa fiancée. Elle devra se contenter d'un périple en autocar jusqu'à Winter Hill où l'union des deux êtres sera célébrée. Lors de sa fugue, Frankie songe un instant à sauter dans le premier train : ira-t-elle à New York, Chicago ou Hollywood ? Paralysée par la peur, l'adolescente finira par rebrousser chemin. En définitive, le personnage de Frankie, tout comme Mick et Claudine, ne peut véritablement s'élancer dans une exploration du monde, à l'instar du héros des *Années d'apprentissage*. Le manque de ressources des familles Kelly et Addams constitue un premier frein aux projets de voyage de Mick et de Frankie. Leur condition même de jeune fille en constitue un second : seules, sur les routes, Mick et Frankie, au même titre que Claudine, s'exposeraient à un trop grand nombre de dangers. Aussi, le voyage – élément fondamental du *Bildungsroman* goethéen – est rendu impossible dans les romans de formation de notre corpus.

Comme le souligne A. Pratt, les héroïnes de *Bildungsromane* sont aussi « complètement aliénée[s] aux normes de genre »²⁰⁸. Si le personnage de Claudine brille par son excentricité et sa verve satirique, ses aspirations personnelles n'en sont pas moins conformes aux attentes de la société française du XIX^e siècle : l'héroïne éponyme n'a d'autre ambition que d'épouser un homme, dont elle attend la venue avec une certaine impatience. La distinction établie par Rachel M. Brownstein entre le « héros » et l'« héroïne » permet justement de saisir la position dans laquelle se trouve Claudine : « Le héros [...] est un surhomme ; l'héroïne... est surdéterminée. Le héros cherche à atteindre un but ; l'héroïne aspire à le devenir »²⁰⁹. Contrairement au héros des *Années d'apprentissage*, Claudine ne cherche pas à défier les règles de la société bourgeoise : elle accepte de se plier au rôle que la société lui a assigné, et qui n'est autre que celui d'épouse. Aussi, comme le rappelle Michèle Blin,

Claudine rejette-t-elle toutes les invites qui lui sont faites de rentrer à l'École Normale, "parce qu'on y est enfermé", parce qu'elle n'a pas "la vocation de l'enseignement",

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 203-204. / « We mean to keep moving, the three of us. Here today and gone tomorrow, Alaska, China, Ireland, South America. Traveling on trains. Letting her rip on motorcycles. Flying around all over the world in aeroplanes. Here today and gone tomorrow. All over the world. » : *ibid.*, p. 117.

²⁰⁸ « radically alienated by gender-role norms » : Annis Pratt, *op. cit.*, p. 36, [notre traduction].

²⁰⁹ « The [...] hero is an overreacher; the heroine... is overdetermined. The hero moves toward a goal; the heroine tries to be it. » : Rachel M. Brownstein, *Becoming a Heroine: Reading About Women in Novels*, New York, Penguin Books, 1982, p. 82, [notre traduction].

surtout parce qu'une fille de bourgeois ne se soucie guère de travailler durement pour soixante-quinze francs par mois.²¹⁰

Contrairement à ses camarades de classe désireuses de gagner leur indépendance en embrassant une carrière d'institutrice²¹¹, Claudine ne cherche nullement à échapper à son sort de jeune bourgeoise : le mariage est pour elle l'unique moyen de se réaliser en tant que femme. La narratrice porte toutefois un regard lucide sur sa destinée : à l'issue de son premier rendez-vous avec Renaud, Claudine se compare à « une conquérante ou une condamnée »²¹², se dirigeant vers son destin conjugal. Le personnage de Mick dans *The Heart Is a Lonely Hunter* fait preuve d'une plus grande résistance face aux diktats de la société sudiste. Ses ambitions sont élevées, et nullement bornées au domaine conjugal :

Plus tard – à vingt ans – elle serait un grand compositeur connu dans le monde entier, à la tête de tout un orchestre symphonique, et dirigerait sa propre musique. Dressée sur l'estrade, face à une grande foule, elle porterait soit un vrai smoking d'homme, soit une robe rouge pailletée de strass. [...] Ça se passerait à New York ou dans un pays étranger. Des gens célèbres la montreraient du doigt – Carole Lombard, Arturo Toscanini et l'amiral Byrd.²¹³

La jeune Mick se montre bien plus ambitieuse que le personnage de Claudine ; à l'instar du héros des *Années d'apprentissage*, elle rêve de voyager et d'embrasser une carrière artistique. La réalité s'oppose toutefois aux ambitions de l'adolescente : rares sont les femmes qui, à l'époque de Mick, parviennent à se faire une place dans le milieu très fermé et essentiellement masculin de l'orchestration symphonique. A cela s'ajoutent également les difficultés financières de la famille Kelly, qui ne peut se permettre d'inscrire Mick à des cours de piano. Aussi, face à tant d'obstacles, l'adolescente finit par se conformer aux attentes de sa famille en devenant vendeuse dans un drugstore de la ville. En charge du rayon des « bijoux fantaisie », Mick porte désormais des « pendeloques vertes », un « bracelet en argent »²¹⁴ et des « bas ». Elle est également contrainte de

²¹⁰ Michèle Blin, « Une pédagogie pour jeunes filles pauvres : de *Claudine à l'école* à *Mes apprentissages* », in *Romantisme*, Paris, Honoré Champion, n° 13-14, 1976, p. 222. Adresse URL : <https://doi.org/10.3406/roman.1976.5066> (Site consulté le 14 juin 2021).

²¹¹ Comme le rappelle Anne-Marie Käppeli, « l'institutrice célibataire qui arrive à vivre sans dépendre économiquement d'un homme devient une sorte de profil féministe idéal » sous la III^e République : Anne-Marie Käppeli, « Scènes féministes », in Georges Duby, Michelle Perrot et Geneviève Fraisse (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 509.

²¹² *Claudine à Paris*, op. cit., p. 362.

²¹³ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 273-274. / « Later on – when she was twenty – she would be a great world-famous composer. She would have a whole symphony orchestra and conduct all of her music herself. She would stand up on the platform in front of the big crowds of people. To conduct the orchestra she would wear either a real man's evening suit or else a red dress spangled with rhinestones. [...] It would be in New York City or else in a foreign country. Famous people would point at her – Carole Lombard and Arturo Toscanini and Admiral Byrd. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 240-241.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 396-397. / « Costume Jewelry »; « dangling green earrings »; « silver bangle bracelet »; « stockings » : *ibid.*, p. 351-352.

mettre un terme à ses études, comme elle l'avait prédit quelques mois plus tôt lors d'un échange avec Henry :

Les garçons sont plus avantagés que les filles. Je veux dire qu'un garçon peut trouver un boulot à temps partiel qui ne l'oblige pas à quitter l'école et lui laisse du temps libre. Mais il n'y a pas de boulots de ce genre pour les filles. Quand une fille veut travailler, elle doit arrêter l'école et le faire à plein temps.²¹⁵

Si Mick ambitionne désormais de « mettre de côté de quoi payer un piano d'occasion »²¹⁶, ses chances d'intégrer un jour l'univers du spectacle demeurent relativement minces. Seul le personnage de Frankie semble encore résister, au terme de *The Member of the Wedding*, aux injonctions genrées de la société dans laquelle elle évolue :

Mary deviendrait un jour un grand peintre, et Frances, un grand poète – à moins qu'elle ne s'affirme comme une autorité incontestable dans le domaine des radars. [...] Lorsque Frances aurait seize ans, et Mary, dix-huit, elles partiraient ensemble à la découverte du monde.²¹⁷

Rappelons que Frankie n'a que treize ans à la fin du roman ; il est fort probable que l'adolescente n'ait pas encore pris conscience du caractère profondément misogyne des institutions artistiques de son temps, ni de la difficulté pour les femmes d'accéder à des postes de technicien ou d'ingénieur. On peut aisément supposer que Frankie finisse par suivre, d'ici quelques mois ou quelques années, le chemin emprunté par Mick à la fin de *The Heart Is a Lonely Hunter*.

Ces quelques remarques nous permettent d'établir une distinction nette entre le *Bildungsroman* goethéen et les romans de formation qui composent notre corpus, dont la particularité est de mettre en scène des jeunes filles en formation. Deux éléments ont retenu notre attention : la thématique du voyage et l'importance du choix. Dans l'œuvre de Goethe, le voyage était un élément essentiel dans la formation du héros : c'est en parcourant les routes, en découvrant des espaces et des individus nouveaux, que le personnage de Wilhelm était parvenu à forger son identité et à choisir, à l'issue de sa quête, la voie qui lui correspondait. Or, ce voyage est refusé aux personnages de Claudine, Mick et Frankie, qui ne peuvent par conséquent envisager de nouvelles perspectives d'avenir. Comme l'écrit Yvette Rivière, les héroïnes de Colette et McCullers « ne sauraient disparaître à la Huck Finn²¹⁸ ou à la Holden Caulfield²¹⁹ »²²⁰. Soumises

²¹⁵ *Ibid.*, p. 279. / « A boy has a better advantage like that than a girl. I mean a boy can usually get some part-time job that don't take him out of school and leaves him time for other things. But the're not jobs like that for girls. When a girl wants a job she has to quit school and work full time. » : *ibid.*, p. 246.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 398. / « to set aside a little for a secondhand piano » : *ibid.*, p. 353.

²¹⁷ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 269. / « Mary was going to be a great painter and Frances a great poet – or else the foremost authority in radar. When Frances was sixteenth and Mary eighteenth, they were going around the world together. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 159.

²¹⁸ Huck Finn est le personnage principal des *Aventures de Huckleberry Finn*, un roman de Mark Twain (Mark Twain, *Les aventures de Huckleberry Finn* [*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015).

aux influences d'une société patriarcale et misogyne, les jeunes filles peinent également à faire leurs propres choix : Claudine assimile d'emblée les règles de la société bourgeoise relatives à son sexe, tandis que Mick finit par abandonner ses aspirations personnelles pour embrasser une carrière de vendeuse, conformément aux attentes de sa famille. La formation de Mick se caractérise finalement par un « "impossibilisme" désespérant »²²¹, pour reprendre l'expression de Philippe Chardin ; si la jeune fille n'abandonne pas définitivement son projet artistique, ses chances de réussite n'en demeurent pas moins très minces. Davantage que Claudine et Mick, Frankie caresse l'espoir d'accomplir un jour ses rêves de gloire. Selon toute vraisemblance, Frankie devrait pourtant connaître le même sort que le personnage de Mick, à moins qu'elle ne parvienne, tout comme McCullers, à défier les lois de la société américaine en revendiquant la légitimité de sa parole, en tant que femme et autrice.

B) La formation de Claudine, Mick et Frankie : des « grandes espérances »²²² aux « illusions perdues »²²³

Il s'agira d'aborder à présent la manière dont Colette et McCullers ont décliné les principaux thèmes du *Bildungsroman* traditionnel. Les thématiques étudiées seront celles de l'amitié, de l'amour et du voyage, puisque c'est en s'ouvrant aux autres, en découvrant l'amour véritable et en voyageant de ville en ville que le personnage de Wilhelm parvient à atteindre la maturité dans l'œuvre de Goethe. Ces thématiques sont au cœur des romans de formation qui composent notre corpus : Claudine, Mick et Frankie souhaitent rompre leur isolement, connaître les joies de l'amour et explorer de nouvelles contrées. Notons cependant qu'un sentiment généralisé de désenchantement caractérise, *in fine*, la formation des trois héroïnes.

²¹⁹ Holden Caulfield est le personnage principal de *L'attrape-cœurs*, un roman de J. D. Salinger (J. D. Salinger, *L'attrape-cœurs* [*The Catcher in the Rye*, 1951], Paris, Robert Laffont, 2003).

²²⁰ Yvette Rivière, « L'ambiguïté subversive chez Carson McCullers », in *Imaginaires*, Centre de recherche sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation dans les littératures de langue anglaise, Reims, Presses Universitaires Reims, n°8, 2002, p. 199.

²²¹ Philippe Chardin, « Chapitre 4 – Musil, Joyce, Proust, Henry James : les nouveaux "romans de formation" », in *Musil et la littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 123.

²²² Charles Dickens, *De grandes espérances*, *op. cit.*

²²³ Honoré de Balzac, *op. cit.*

1. Entre solitude et communion

Selon F. Bancaud, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* est « le récit d'une guérison »²²⁴ :

Initialement prisonnier d'une situation de tristesse intérieure qui entrave sa relation aux autres et au monde, Wilhelm [...] apprend peu à peu à rejeter la voie de l'intériorité et du solipsisme morbide et à s'ouvrir à autrui.²²⁵

Ces paroles entrent en résonance avec celles de W. Dilthey : selon lui, le roman de formation raconte comment un jeune homme « se met en quête d'âmes proches de la sienne » et « fait l'expérience de l'amitié »²²⁶. La rencontre avec l'Autre apparaît donc comme une étape incontournable du *Bildungsroman* traditionnel. Or, il semblerait que les romans de formation qui composent notre corpus se focalisent davantage sur le sentiment de solitude ressenti par Claudine, Mick et Frankie. Tantôt redoutée, tantôt recherchée, la solitude est à la fois synonyme de souffrance et d'indépendance pour nos trois héroïnes. D'où le rapport complexe, voire problématique, que ces dernières entretiennent avec autrui.

Selon le sociologue Georg Simmel, auteur d'un ouvrage intitulé *Sociologie : Études sur les formes de socialisation*,

le sentiment de solitude n'apparaît que rarement de façon aussi nette et pénétrante dans le cas d'un isolement physique réel que lorsqu'on se trouve parmi des gens physiquement très proches – dans une société, un train, dans la foule animée d'une grande ville – et qu'on se sait étranger et sans relations avec eux.²²⁷

Ce sentiment de « non-appartenance » au groupe est évoqué par Claudine, dès les premières lignes de *Claudine à l'école*. Issue d'une famille bourgeoise, la jeune fille fait figure d'exception parmi les élèves de Montigny :

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 pour élèves que des filles d'épiciers, de cultivateurs, de gendarmes et d'ouvriers surtout ; tout ça assez mal lavé. Moi, je me trouve dans ce milieu étrange car je ne veux pas quitter Montigny ; si j'avais une maman, je sais bien qu'elle ne me laisserait pas vingt-quatre heures ici [...].²²⁸

²²⁴ Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 45.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, Teubner, 1906, p. 327, cité par Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 42.

²²⁷ Georg Simmel, *Sociologie : études sur les formes de socialisation* [*Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908], trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sybille Muller, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981, p. 109.

²²⁸ *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 10.

A la lecture de ces lignes, on ne peut qu'être frappé par le mépris dont témoigne Claudine à l'égard de ses congénères. L'adolescente se présente d'emblée comme un être singulier qui, par son rang et son instruction, se distingue de ses pairs d'âge. En refusant de s'associer aux habitants de Montigny, Claudine souligne par la même occasion le caractère exceptionnel de sa personne. Le personnage est présenté dans la suite du roman comme un être doté d'une éclatante supériorité, brillant par ses talents d'écriture²²⁹, son don pour la musique²³⁰ et la vivacité de son esprit. Par jeu peut-être, ou pas excès de confiance, l'adolescente finit par construire elle-même son isolement ; à la veille des écrits du brevet élémentaire, Claudine, logée dans un hôtel en compagnie de ses camarades, refuse de rejoindre sa classe pour confectionner des roses en papier dans la cour. Enfermée par son institutrice dans une chambre de l'établissement, la jeune fille parvient à s'enfuir en découvrant une issue jusqu'alors condamnée. D'un pas triomphant, l'héroïne s'empresse de rejoindre clandestinement la résidence d'une famille amie où la fête bat son plein. Raccompagnée par une bonne à l'hôtel, Claudine ne manque pas d'attirer la jalousie de ses camarades, qui « [la] regardent comme une pestiférée »²³¹. A cet instant, l'héroïne ne semble guère souffrir de cette mise à l'écart, qu'elle perçoit comme une nouvelle occasion de se distinguer. Le désespoir guette pourtant l'adolescente, et ce dès la fin du premier volume ; à l'occasion du bal organisé pour l'inauguration de la nouvelle école, Claudine est étonnamment frappée d'un vif sentiment de solitude :

de cette valse-là, je ne retire que du chagrin, une tristesse [...] si aiguë que je retiens mes larmes à grand-peine... [...] je me sens l'âme tout endolorie, parce que, moi qui n'aime guère danser, j'aimerais danser avec quelqu'un que j'adorerais de tout mon cœur, parce que j'aurais voulu avoir là ce quelqu'un, pour me détendre à lui dire tout ce que je ne confie qu'à Fanchette ou à mon oreiller [...] parce que ce quelqu'un-là me manque follement, et que j'en suis humiliée [...].²³²

Cette « tristesse » ne cesse de croître dans le volume suivant. Contrainte de suivre son père à Paris, Claudine quitte ses camarades de classe, ses « faire-valoir », et fait l'expérience de la solitude véritable. En proie à la mélancolie, la jeune fille ne peut s'empêcher de penser à son Arcadie natale et aux êtres qui la peuplent :

qu'on me rende Montigny, et l'année dernière, et celle d'avant, et ma turbulence fureteuse et indiscrete, qu'on me rende ma tendresse trompée pour la petite Aimée de

²²⁹ « Ces compositions françaises, je les ai en horreur ! Des sujets stupides et abominables [...]. Mais quoi, mes camarades [...] s'en tirent si mal, toutes, que je suis, malgré moi, "l'élève remarquable en composition littéraire" » : *ibid.*, p. 23-24.

²³⁰ « La rousse Directrice nous interpelle [...]. – Mesdemoiselles, je pense que vous ne vous faites pas d'illusions sur votre nullité en musique, toutes, sauf mademoiselle Claudine qui joue du piano et déchiffre couramment » : *ibid.*, p. 46.

²³¹ *Ibid.*, p. 129.

²³² *Ibid.*, p. 212.

Mademoiselle, et ma méchanceté voluptueuse pour Luce – car je n’ai personne ici, et même pas l’envie de mal faire !²³³

Si Claudine échange à l’occasion quelques confidences avec son petit-cousin, Marcel, elle échoue néanmoins à s’en faire un ami véritable. Dans son journal, l’héroïne fait d’ailleurs preuve d’un profond mépris à l’égard de Marcel, qu’elle entend dominer :

Il m’inspire de la défiance, de l’intérêt, un peu de tendresse méprisante, et, physiquement, l’envie de le peigner, de caresser ses joues, de lui tirer les oreilles, de lui décoller un peu les ongles [...] Tout de même, quand on y pense bien, il ressemble un peu à son père, diminué. Oh ! oui, diminué !²³⁴

Nous sommes encore bien loin des tortures infligées par le jeune Törless, personnage éponyme du roman de Musil²³⁵ ; pour autant, Claudine manifeste déjà le souhait de soumettre les membres de son entourage à ses caresses, plus ou moins brutales²³⁶. Ne parvenant à considérer autrui comme un semblable, un *alter ego*, Claudine s’isole un peu plus encore dans la suite du roman. Par moments toutefois, le personnage laisse éclater sa peine, tant cette solitude s’avère pesante :

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. Marcel se promène en tendre compagnie, je reste toute seule. Mon oncle court, je reste toute seule.²³⁷

Claudine fait preuve de lucidité en reconnaissant sa propre responsabilité dans le malheur qui l’accable : « Eh ! ma chère, c’est toi qui l’as voulu. Reste donc seule – avec tout ton honneur. »²³⁸ Cette phrase s’avère quelque peu ambiguë : l’adolescente regrette-t-elle d’avoir quitté Montigny pour s’installer à Paris, la ville où elle espérait faire son « entr[ée] dans le monde »²³⁹ ? Évoque-t-elle à demi-mots son tempérament orgueilleux et antipathique, incompatible avec toute forme de relation amicale ? Plusieurs lectures peuvent être envisagées. Dans les pages suivantes, l’héroïne ne parvient guère plus à s’ouvrir aux autres : elle n’a d’autre choix, en définitive, que de se construire dans la solitude. Dans le dernier volume de la série, *La Retraite sentimentale* (un titre qui évoque une nouvelle fois l’isolement du personnage), l’héroïne, âgée de vingt-huit ans, reviendra d’ailleurs sur cette étape difficile de son existence :

²³³ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 282.

²³⁴ *Ibid.*, p. 297.

²³⁵ Robert Musil, *Les désarrois de l’élève Törless* [*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906], trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

²³⁶ Dans les dernières pages de *Claudine à Paris*, l’héroïne n’hésite d’ailleurs pas à se jeter sur son petit-cousin, Marcel, lorsque celui-ci l’accuse de vouloir spolier la fortune de son père, Renaud : « Plus vive qu’une guêpe, j’ai jeté tous mes ongles dans sa figure : depuis une minute, je visais ses yeux. Avec un cri clair, il se renverse en arrière, les mains au visage [...]. La paupière d’en dessous, déchirée, saigne ; un peu de sang tache déjà le revers du veston. » : *Claudine à Paris*, op. cit., p. 367.

²³⁷ *Ibid.*, p. 334.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Claudine à l’école*, op. cit., p. 218.

Je suis née seule, j'ai grandi sans mère, frère ni sœur, aux côtés d'un père turbulent que j'aurais pu prendre sous ma tutelle, et j'ai vécu sans amies. Un tel isolement moral n'a-t-il pas recréé en moi cet esprit tout juste assez gai, tout juste assez triste, qui s'enflamme de peu et s'éteint de rien, pas bon, pas méchant, insociable en somme et plus proche des bêtes que de l'homme ?²⁴⁰

A l'image de Claudine, le personnage de Mick dans *The Heart Is a Lonely Hunter* est présenté comme une adolescente solitaire ; en témoigne ce bref échange entre Biff, le gérant du New York Café, et Mick :

« Bonsoir, Mick. T'étais aux scouts ?
– Non, répond-t-elle, j'en fais pas partie. »²⁴¹

Adoptant le point de vue de Biff, le narrateur brosse ensuite un portrait de la jeune fille ; l'isolement du personnage est immédiatement évoqué : « Il ne l'avait jamais vue entrer avec un enfant de son âge. [...] lorsqu'elle ne faisait pas la nounou ou qu'elle n'essayait pas de s'accrocher aux plus âgés, elle était seule. »²⁴² Plus tard, le lecteur apprend que Mick « n'[est] membre d'aucune bande »²⁴³, contrairement aux autres élèves de son lycée. Pour y remédier, la jeune fille décide d'organiser une fête à son domicile ; ses espoirs sont immenses : « Ce serait une vraie réception, qui ne ressemblerait à aucune de celles auxquelles elle avait assisté ou dont elle avait entendu parler, et qui les surpasserait toutes. »²⁴⁴ Mick souhaite dépasser le stade du fantasme, comme l'indique l'adjectif « vraie » : elle espère, au terme de cette réception, être considérée comme un membre à part entière du groupe qu'elle s'est choisi. D'où le soin particulier que la jeune fille accorde à son apparence, quelques heures avant le début de la réception ; la robe et le maquillage qu'elle porte sont deux éléments qui lui permettront d'avancer masquée, de cacher sa véritable personnalité. Tel un chef d'orchestre, Mick organise avec minutie le déroulement des festivités, invitant ses camarades à se saisir d'un carnet de bal pour y inscrire leurs noms. Un instant, l'hôtesse de la soirée s'éclipse pour se promener avec Harry, son voisin. A son retour, celle-ci découvre avec horreur qu'une bande d'enfants s'est infiltrée parmi les invités : « Au moment de son départ, les invités flânaient dans leurs beaux habits, et ça ressemblait à une vraie

²⁴⁰ Colette, *La Retraite sentimentale* [1907], in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 852-853.

²⁴¹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, *op. cit.*, p. 35. / « "Hello, Mick. Been to the Girl Scouts?" / "No," she said. "I don't belong to them." » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴² *Ibid.*, p. 36. / « He had never seen her come into the place with anyone her own age. [...] if she wasn't nursing or trying to keep up with the bigger ones, she was by herself. » : *ibid.*, p. 18.

²⁴³ *Ibid.*, p. 128. / « She wasn't a member of any bunch. » : *ibid.*, p. 104.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 129. / « This was a real party, and it would be better and different from any party she had ever gone to or heard about before. » : *ibid.*, p. 105.

réception. Maintenant – cinq minutes après – ça tenait plutôt de l’asile de fous. »²⁴⁵ Si Mick finit par rejoindre cette horde d’enfants « déchaînés »²⁴⁶, sa déception n’en est pas moins immense :

La fête... Mick se rappela longuement comment elle se l’était figurée, comment elle imaginait ses nouveaux camarades du lycée professionnel. Et la bande où elle voulait s’intégrer. Désormais, dans les couloirs, elle réagirait différemment, sachant qu’ils n’avaient rien de particulier, que c’étaient des gosses comme les autres. Elle ne se tracassait pas pour la fête gâchée. Mais c’était terminé. C’était la fin.²⁴⁷

L’échec de la cérémonie encourage Mick à se réfugier un peu plus dans son intériorité. Déjà, au début de l’œuvre, la jeune fille semblait vouloir fuir, par moments, la présence d’autrui, comme en témoigne cet extrait : « Mick ne voulait pas retourner dans les pièces occupées par la famille. Et elle ne voulait pas être obligée de parler aux pensionnaires »²⁴⁸. Si Mick cherche tant à fuir le domicile familial, c’est que celui-ci n’abrite pas moins de quatorze habitants. Dans cet environnement bruyant, oppressant, la jeune fille étouffe, comme le suggère en creux ce monologue :

C’est curieux, les rêves que j’ai faits ces temps-ci. On dirait que je nage. Mais c’est pas dans l’eau que je nage, je pousse les bras, à travers des grandes foules de gens. La foule est cent fois plus nombreuse que chez Kresses le samedi après-midi. C’est la plus énorme du monde. Et quelquefois je hurle et je nage au travers, en bousculant les gens sur mon passage – et d’autres fois je suis par terre et on me piétine et mes intestins se répandent sur le trottoir.²⁴⁹

Mick ne rêve, au fond, que d’une chose : « a room of [her] own »²⁵⁰. Seul son frère Bill, plus âgé qu’elle, bénéficie de ce privilège : « Bill avait la chambre la plus agréable de toute la famille. Un vrai nid – et à lui seul »²⁵¹. Cet « endroit à [elle] »²⁵², Mick décide alors de le créer, en scindant la réalité en deux parties distinctes :

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 137-138. / « What had happened while she was gone? When she left the people were standing around in the fine clothes and it was a real party. Now – after just five minutes – the place looked more like a crazy house. » : *ibid.*, p. 113.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 140. / « wild » : *ibid.*, p. 115.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 141. / « The party – For a long time she remembered how she thought it would be, how she imagined the new people at Vocational. And about the bunch she wanted to be with every day. She would feel different in the halls now, knowing that they were not something special but like any other kids. It was O.K. about the ruined party. But it was all over. It was the end. » : *ibid.*, p. 116.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 71. / « Mick did not want to go back into the rooms where the family stayed. And she did not want to have to talk to any of the boarders. » : *ibid.*, p. 51.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 58-59. / « This is a funny thing – the dreams I’ve been having lately. It’s like I’m swimming. But instead of water I’m pushing out my arms and swimming through great big crowds of people. The crowd is a hundred times bigger than in Kress’s store on Saturday afternoon. The biggest crowd in the world. And sometimes I’m yelling and swimming through people, knocking them all down wherever I go – and other times I’m on the ground and people are trampling all over me and my insides are oozing out on the sidewalk. » : *ibid.*, p. 39-40.

²⁵⁰ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [*A Room of One’s Own*, 1929], trad. Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996.

²⁵¹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 61. / « Bill had the nicest room of anybody in the family. Like a den – and he had it all to himself » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 42.

²⁵² *Ibid.*, p. 71. / « some place to myself » : *ibid.*, p. 51.

Pour elle, il y avait deux espaces – l'espace du dedans et l'espace du dehors. L'école, la famille, les événements du quotidien s'inscrivaient dans l'espace du dehors. [...] Les pays étrangers, les projets et la musique occupaient l'espace du dedans. Les chansons qu'elle imaginait. Et la symphonie. [...] L'espace du dedans était un endroit très secret. Au milieu d'une maison pleine de monde, Mick pouvait y rester enfermée à double tour.²⁵³

C'est dans cet « espace du dedans » que l'adolescente choisit de se réfugier, peu après l'épisode de la fête. Ce lieu est conçu comme un monde alternatif dans lequel les projets particulièrement ambitieux de Mick connaîtraient une fin heureuse. Dans cette perspective, la solitude n'est plus synonyme de souffrance mais de plénitude pour la jeune fille. L'accès à l'« espace du dedans » est toutefois compromis au terme du roman ; deux événements en particulier – la première expérience sexuelle de Mick et son entrée dans le monde du travail – créeront chez l'adolescente un véritable blocage, l'empêchant de se réfugier dans son intériorité. La « solitude-plénitude » se mue alors en une « solitude-inquiétude », puisque Mick éprouve désormais le besoin d'être entourée « en permanence »²⁵⁴, de « s'occuper à chaque instant »²⁵⁵, craignant les moments où elle se retrouve « seule dans le noir »²⁵⁶, sans aucune forme de distraction.

Pour Frankie, l'héroïne de *The Member of the Wedding*, la solitude est exclusivement une source d'angoisse. On apprend, dès les premières lignes du roman, que l'adolescente « n'[est] membre de rien », qu'« elle ne fai[t] partie d'aucun club, ni de quoi que ce soit au monde », qu'« elle se [sent] sans aucune attache »²⁵⁷. Sa mère est décédée en la mettant au monde ; son père, bijoutier, n'a que peu de temps à lui consacrer. Jugée « trop jeune » et « trop peu intéressante »²⁵⁸, Frankie n'a pas été autorisée à rejoindre le club fondé par les jeunes filles de son quartier. Désireuse d'être intégrée coûte que coûte dans l'espace social, l'adolescente forme le projet de donner son sang à La Croix-Rouge :

Elle se sentait capable d'en donner un litre par semaine, et son sang coulerait dans les veines des Australiens, des combattants de la France libre et des Chinois, coulerait partout dans le monde, et ce serait comme si elle était de la même famille que tous ces gens-là.

²⁵³ *Ibid.*, p. 191. / « With her it was like there was two places – the inside room and the outside room. School and the family and the things that happened every day were in the outside room. [...] Foreign countries and plans and music were in the inside room. The songs she thought about where there. And the symphony. [...] The inside room was a very private place. She could be in the middle of a house full of people and still feel like she was locked up by herself. » : *ibid.*, p. 163.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 346. / « all the time » : *ibid.*, p. 305.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 346. / « Doing something every minute » : *ibid.*, p. 305.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 352. / « she was by herself in the dark » : *ibid.*, p. 311.

²⁵⁷ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 23. / « This was the summer when for a long time she had not been a member. She belonged to no club and was a member of nothing in the world. Frankie had become an unjoined person. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 3.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 37. / « too young and mean » : *ibid.*, p. 12. L'adjectif « mean » pourrait également être traduit par « méchante ».

Elle entendait les médecins militaires affirmer qu'ils n'avaient jamais vu un sang aussi rouge et aussi puissant que celui de Frankie Addams.²⁵⁹

Cette pensée ne relève ni plus ni moins du fantasme : le don du sang devient l'occasion rêvée pour Frankie de s'unir au monde, de se créer une famille de substitution. Par cette action, Frankie espère aussi acquérir la reconnaissance d'autrui : « des années après la guerre, rencontrant les soldats à qui on avait donné son sang, et ils lui disaient que c'était grâce à elle qu'ils étaient en vie, et ils ne l'appelaient pas Frankie – ils l'appelaient Addams »²⁶⁰. Le passage du conditionnel présent (« son sang coulerait », « ce serait comme si [...] ») à l'imparfait de l'indicatif (« Elle entendait », « ils lui disaient ») dans la traduction de J. Tournier souligne un peu plus encore le caractère hallucinatoire de cette scène. « Des mots, des mots, des mots »²⁶¹, disait Hamlet, et en effet, tout ceci ne relève que de l'illusion fantasmagorique, puisque « ce projet de donner son sang n'avait pas pu se réaliser » : « La Croix-Rouge avait refusé. Frankie était trop jeune. »²⁶² L'angoisse de la solitude resurgit alors dans l'esprit de la jeune fille :

Si elle pensait au monde un peu trop longtemps, elle se sentait effrayée. Non pas effrayée à cause des Allemands, ou des bombes ou des Japonais. Effrayée parce qu'on avait refusé de la faire participer à cette guerre, et que le monde lui paraissait sans aucun rapport avec elle-même.²⁶³

Plus loin, Frankie formule en d'autres termes son souhait de faire partie d'un « tout », à l'image de Wilhelm dont l'ambition était de s'inscrire harmonieusement dans la société ; son angoisse transparaît tout particulièrement dans ces quelques lignes :

Tout le monde pouvait se rattacher à un *nous*, tout le monde sauf elle. [...] Tous ceux qui étaient inscrits à un club appartenaient à un *nous* et pouvaient en parler. Les soldats d'un régiment pouvaient dire : *nous*, et même les bagnards enchaînés les uns aux autres. Mais l'ancienne Frankie n'avait aucun *nous* auquel se rattacher – aucun autre *nous* que celui qu'elle avait formé avec Bérénice et John Henry, tout au long de ce terrible été-là, et c'était le dernier des *nous* qu'elle désirait au monde.²⁶⁴

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 55. / « she wanted to donate a quart a week and her blood would be in the veins of Australians and Fighting French and Chinese, all over the whole world, and it would be as though she were close kin to all of these people. She could hear the army doctors saying that the blood of Frankie Addams was the reddest and the strongest blood that they had ever known. » : *ibid.*, p. 23.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 55. / « And she could picture ahead, in the years after the war, meeting the soldiers who had her blood, and they would say that they owed their life to her; and they would not call her Frankie – they would call her Addams » : *ibid.*, p. 23.

²⁶¹ William Shakespeare, *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark* [1603], trad. Jean-Michel Déprats, in *Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 771. / « Words, words, words. » : *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark* [1603], London, Penguin Books, 2001, p. 66.

²⁶² *Frankie Addams, op. cit.*, p. 55. / « this plan for donating her blood to the war did not come true. The Red Cross would not take her blood. She was too young. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 24.

²⁶³ *Ibid.*, p. 55. / « She was not afraid of Germans or bombs or Japanese. She was afraid because in the war they would not include her, and because the world seemed somehow separate from herself. » : *ibid.*, p. 24.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 84-85. / « All other people had a we to claim, all others except her. [...] All members of clubs have a we to belong to and talk about. The soldiers in the army can say we, and even the criminals on chain-gangs. But

Si Frankie ne parvient pas à se satisfaire du noyau qu'elle forme avec Bérénice, sa nourrice, et John Henry, son cousin, c'est qu'elle ne souhaite nullement s'allier aux exclus de la société. L'héroïne de *The Member of the Wedding* conçoit en effet l'appartenance au groupe comme un moyen de s'élever, de se grandir. Dans un essai intitulé « Loneliness... an American Malady », McCullers évoque d'ailleurs « ce besoin impératif de ne plus éprouver un sentiment de séparation et d'appartenir à quelque chose de plus grand et de plus puissant que le moi faible et solitaire »²⁶⁵. Ce « besoin » quasi obsessionnel conduit Frankie à s'éprendre du couple formé par son frère Jarvis et sa fiancée Janice, sur le point de célébrer leur union. « *Ils sont tous deux mon nous à moi* »²⁶⁶, répète ainsi Frankie, persuadée que les deux amants l'inviteront à les suivre dans leur voyage de noces. L'adolescente se décide même à changer de nom, pour mieux souligner le lien (hypothétique) qui l'unit à Jarvis et Janice : désormais, elle ne s'appellera plus Frankie mais F. Jasmine. Ce mariage, la jeune fille ne l'espérait plus : il est « son salut, son ticket de sortie pour échapper à la ville, à cette cuisine défraîchie où Bérénice l'irrite avec ses sermons pragmatiques. »²⁶⁷ Il lui permet d'envisager l'avenir avec sérénité et optimisme : « On aura des milliers d'amis », affirme-t-elle, « des milliers de milliers de milliers d'amis. On fera partie de tant de clubs qu'on ne pourra même pas les connaître tous. On sera membres du monde entier. »²⁶⁸ A la veille du mariage, Frankie découvre d'ailleurs « que le monde n'[est] plus séparé d'elle »²⁶⁹ et qu'elle peut désormais établir, par un simple regard, « un contact »²⁷⁰ entre elle et autrui. Cette harmonie nouvelle est toutefois mise à mal dans la dernière partie de l'ouvrage : le mariage est alors célébré, mais celui-ci se clôt sur le départ des jeunes époux, laissant derrière eux une Frankie en larmes. Une phrase résume l'état d'esprit de la jeune fille, sur le chemin du retour : « France aurait voulu que le monde entier meure. »²⁷¹ Se sentant trahie, abandonnée, l'adolescente refuse désormais d'adresser la parole à quiconque. Le drame de l'héroïne de *The Member of the Wedding* est sans nul doute de ne pas avoir saisi, au cours de cet été, quel était son véritable « nous à moi » ; dans l'extrait suivant, les voix de Bérénice, John Henry et Frankie parviennent en effet à « s'entrelacer », au point d'atteindre une forme d'harmonie lyrique :

the old Frankie had had no we to claim, unless it would be the terrible summer we of her and John Henry and Berenice – and that was the last we in the world she wanted. » : *ibid.*, p. 42.

²⁶⁵ Carson McCullers, « La solitude... une maladie américaine » (*This Week*, 19 décembre 1949), trad. Françoise Adelstein, in *Le cœur est un chasseur solitaire*, *op. cit.*, p. 455. / « the imperative need to lose this new-found sense of separateness and to belong to something larger and more powerful than the weak, lonely self » : « Loneliness... an American Malady », in *The Mortgaged Heart*, *op. cit.*, p. 265.

²⁶⁶ *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 85. / « *They are the we of me* » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁷ Georges-Claude Guilbert, *op. cit.*, p. 84.

²⁶⁸ *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 204. / « We will have thousands of friends, thousands and thousands and thousands of friends. We will belong to so many clubs that we can't even keep track of all of them. We will be members of the whole world. » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 118.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 95. / « the world seemed no longer separate from herself » : *ibid.*, p. 49.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 104. / « a [...] connection » : *ibid.*, p. 55.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 245. / « Frances wanted the whole world to die » : *ibid.*, p. 144.

Parfois, ils décidaient d'avance de chanter, et ils se mettaient d'accord sur un air. D'autres fois, ils ne se mettaient pas d'accord, et chacun commençait un air différent, mais peu à peu les airs finissaient par se confondre, et ils inventaient tous les trois ensemble une musique qui leur était personnelle. John Henry chantait d'une voix haute et plaintive, [...] Bérénice avait une voix grave, profonde, précise [...]. L'ancienne Frankie montait et descendait dans l'espace compris entre John Henry et Bérénice, et leurs trois voix se rejoignaient et leurs trois chansons finissaient par s'entrelacer.²⁷²

Jamais Frankie ne parviendra cependant à considérer Bérénice et John Henry comme de véritables alliés, son « *nous* à moi ». Aussi, apprend-on dans les dernières pages du roman que Frankie, à l'approche de l'hiver, s'est peu à peu éloignée de sa nourrice et de son cousin. Si la jeune fille semble avoir désormais trouvé une forme d'équilibre aux côtés de sa nouvelle amie Mary Littlejohn, cet *happy end* ne saurait entièrement convaincre un lecteur sagace, qui n'est pas sans savoir que Frankie est une adolescente particulièrement sujette aux crises de *limerence*²⁷³.

Aussi, contrairement aux *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, les œuvres de notre corpus ne peuvent être considérées comme des récits de la « guérison »²⁷⁴, Claudine, Mick et Frankie n'ayant pas réussi, en définitive, à s'intégrer dans un groupe d'individus, un « tout » dont elles feraient partie intégrante.

2. Les fortunes de l'amour

La quête d'une âme sœur constitue l'une des étapes incontournables d'un récit de formation. Après plusieurs expériences infructueuses, le héros des *Années d'apprentissage* épouse ainsi, dans les dernières pages du roman, la tendre Nathalie, « l'amazone de ses rêves, noble et belle âme pour qui il éprouve un amour réel et sincère »²⁷⁵. Claudine, Mick et Frankie n'auront pas la chance cependant de connaître un tel amour : au terme de leur formation, toutes trois semblent d'ailleurs porter un regard particulièrement pessimiste sur les relations amoureuses.

²⁷² *Ibid.*, p. 211. / « Sometimes they knew in advance that they would sing, and they would agree on the tune among themselves. Or again, they would disagree and start off on three different songs at once, until at last the tunes began to merge and they sang a special music that the three of them made up together. John Henry sang in a high wailing voice [...]. Berenice's voice was dark and definite and deep [...]. The old Frankie sang up and down the middle space between John Henry and Berenice, so that their three voices were joined, and the parts of the song were woven together. » : *ibid.*, p. 122.

²⁷³ Le terme de « limérence » a été forgé par la psychologue américaine Dorothy Tennov dans son essai intitulé *Love and Limerence* ; il qualifie un amour obsessionnel et compulsif pour un partenaire idéalisé (Dorothy Tennov, *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*, New York, Stein and Day, 1979).

²⁷⁴ Voir note 224.

²⁷⁵ Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », *op. cit.*, p. 47.

a) Entre « cristallisation » et désillusions

Dans son essai intitulé *De l'amour*²⁷⁶, Stendhal se propose de théoriser le sentiment amoureux en prenant appui sur son expérience personnelle. Il forge à cette occasion le terme de « cristallisation », qu'il définit ainsi : « J'entends par cristallisation une certaine fièvre d'imagination, laquelle rend méconnaissable un objet le plus souvent assez ordinaire, et en fait un être à part. »²⁷⁷ L'amoureux en vient alors à idéaliser l'être aimé, à projeter sur celui-ci toutes les perfections, au point de n'en plus voir la nature véritable. Le personnage de Claudine s'avère particulièrement sujet à ce phénomène. Rapidement pourtant, la réalité rattrapera la jeune fille, contrainte de reconnaître avec amertume son aveuglement passé.

C'est au début de *Claudine à Paris* que l'héroïne éponyme fait la connaissance de celui qui deviendra bientôt son époux, Renaud. L'adolescente dépeint ce dernier comme un homme séduisant et charismatique :

Mon cousin l'Oncle est venu ce matin voir papa qui, d'abord furibond parce qu'on le dérange, s'humanise tout de suite, parce que ce Renaud a le don de plaire et de désarmer. Au grand jour, il a davantage de cheveux blancs, mais la figure plus jeune que je n'avais vu d'abord, et une nuance d'yeux ardoise assez personnelle.²⁷⁸

La narratrice tend à embellir le portrait physique de cet homme : elle ne s'attarde nullement sur la blancheur de ses cheveux, soulignant plutôt la beauté de ses traits et la profondeur de son regard. Plus loin, Claudine en fait un père aimant et attentionné : « C'est un père comme lui qui me manque. Oh ! je ne veux pas dire du mal du mien ; ce n'est pas de sa faute s'il est un peu spécial... Mais celui-ci, je l'aurais adoré ! »²⁷⁹ Claudine n'est pourtant pas sans savoir que Renaud s'est déchargé de ses responsabilités de père en confiant son fils, Marcel, à sa grand-mère ; pour autant, la jeune fille ne cesse d'idéaliser cet homme qui, par moments, semble lire en elle. Après une longue absence, le personnage de Renaud réapparaît dans le dernier quart du roman. L'homme se propose alors d'emmener Claudine au théâtre. A ses côtés, l'héroïne découvre le Paris qu'elle appréhendait jusqu'alors ; il la conduit dans une brasserie, où elle s'abreuve d'asti et croise des Parisiennes coiffées de « chapeaux fous »²⁸⁰. Renaud apparaît aux yeux de Claudine comme une figure paternelle, à même de la guider sur le chemin vers la maturité. « Il sait tout ce que j'ignore »²⁸¹, écrit-elle dans son journal. Dans le dernier chapitre de *Claudine à Paris*, la jeune fille emploie même un vocabulaire religieux en présence de Renaud, élevé au rang de Messie :

²⁷⁶ Stendhal, *De l'amour* [1822], Paris, Flammarion, 2014.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁸ *Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 279.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 294.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 355.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 364.

Vous ne sentez donc pas que je suis votre fille ? [...] j'ai été, dès les premières fois, votre enfant obéissante et étonnée – bien plus étonnée encore, un peu plus tard, de sentir que lui venaient ensemble tant de choses, un père, un ami, un maître, un amoureux ! [...] Un amoureux, ça se trouve tous les jours, mais quelqu'un qui est tout ensemble, et qui vous laissera orpheline et veuve, et sans ami, s'il vous laisse, est-ce que ce n'est pas un miracle sans pareil ? C'est vous le miracle... Je vous adore !²⁸² [Nous soulignons]

Le deuxième volume de la série des *Claudine* s'achève sur les fiançailles des deux protagonistes, « tous deux ailés et bêtes comme des amoureux de romance... »²⁸³. Mais si *Claudine à Paris* est le roman de la « cristallisation », *Claudine en ménage* est à l'inverse celui de la « décristallisation »²⁸⁴. Couchant sur le papier le détail de ses journées, la jeune épouse fait état d'une « fêlure » au sein du couple qu'elle forme avec Renaud, quelques mois seulement après leur mariage : « Hélas ! tout ce que je note là, un peu au hasard, ne fait pas que je comprenne où est la fêlure. Mon Dieu, je la sens pourtant ! »²⁸⁵ Mélancolique, Claudine «[s]'attarde au passé », « [s]e retourne en arrière, presque toujours avec un regret », tandis que « Renaud, lui, vit dans l'avenir »²⁸⁶. « Où rentrer ? », s'interroge la jeune femme, « En moi. Creuser dans ma peine, dans ma peine déraisonnable et indicible, et me coucher en rond dans ce trou. »²⁸⁷ Sans parvenir à mettre des mots sur le chagrin qui l'accable, Claudine fait état d'un mal-être certain. L'expérience conjugale se serait-elle avérée décevante aux yeux de la jeune femme ? Oui, à en croire son journal. Plus tard d'ailleurs, le couple fait la connaissance d'une certaine Rézi ; un jeu de séduction réciproque s'engage alors entre cette dernière et Claudine. Renaud se réjouit de cette passion naissante, qu'il tend même à favoriser. Bientôt pourtant, Claudine découvre que son mari la trompe avec Rézi. L'« épouse outragée »²⁸⁸ prend alors la fuite, en direction de Montigny. Si les deux époux parviennent finalement à se réconcilier, le roman s'achève, malgré tout, sur une note amère.

²⁸² *Ibid.*, p. 371.

²⁸³ *Ibid.*, p. 376.

²⁸⁴ Le terme est notamment employé par le personnage d'Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Dans son journal, celui-ci écrit : « On parle sans cesse de la brusque cristallisation de l'amour. La lente *décristallisation*, dont je n'entends jamais parler, est un phénomène psychologique qui m'intéresse bien davantage. J'estime qu'on le peut observer, au bout d'un temps plus ou moins long, dans tous les mariages d'amour. [...] Tant qu'il aime [...] l'amoureux [...] ne voit pas l'autre – mais bien, en son lieu, une idole qu'il pare, et qu'il divinise, et qu'il crée », André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], in *Romans et récits : Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 226.

²⁸⁵ Colette et Willy, *Claudine en ménage*, *op. cit.*, p. 417.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 420.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 507.

b) La rencontre amoureuse : un malaise patent

La découverte du sentiment amoureux est également un thème central de *The Member of the Wedding* et *The Heart Is a Lonely Hunter*. Pour Frankie et Mick, cette première expérience est placée sous le signe du malaise. La découverte de la sexualité constitue même, pour les deux jeunes filles, un épisode traumatique.

Dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, le personnage de Mick manifeste au fil des pages un certain intérêt pour son voisin Harry. Un après-midi, les deux adolescents s'engagent dans une énième lutte au corps à corps, comme à leur habitude ; cette fois pourtant, Mick « se [sent] toute drôle, bien que sans raison aucune d'être troublée. »²⁸⁹ Plus loin, la narration insiste à nouveau sur le trouble de l'héroïne qui, en la présence de Harry, « [a] du mal à fixer son attention sur la chanson qu'elle veut écrire. »²⁹⁰ Le personnage de Harry ne laisse donc pas indifférente la jeune Mick ; il serait toutefois excessif d'employer le terme de « cristallisation » à propos de cette passion naissante. Au cours d'un mois de mars particulièrement chaud, Mick et Harry décident d'enfourcher leur bicyclette pour rejoindre un cours d'eau situé à une vingtaine de kilomètres de la ville. Le lieu se présente d'abord comme un *locus amoenus* :

Le calme régnait dans les bois. Des aiguilles de pin luisantes couvraient le sol. En quelques minutes, ils atteignirent le ruisseau. L'eau était brune et rapide. On n'entendait pas un bruit, sauf celui de l'eau et d'une brise qui chantait au sommet des pins. Les bois profonds et silencieux les rendaient timides, et ils avançaient doucement sur le talus en bordure du cours d'eau.

« C'est joli, hein ! »²⁹¹

Rappelons cependant que le lieu est protégé par des « barbelés » et délimité par un « panneau marqué PRIVÉ »²⁹² ; la présence de ces éléments tend, indéniablement, à noircir le tableau. Si Mick s'approche de la rive d'un pas serein (« Elle n'avait pas peur »²⁹³, mentionne le narrateur), l'idée d'un emprisonnement de l'héroïne transparaît déjà, au détour d'une phrase : « C'était comme si elle était prisonnière au sommet d'un arbre très élevé et qu'il ne lui restât plus qu'à redescendre le mieux possible. »²⁹⁴ Inéluctablement, Mick se dirige vers son destin ; elle ne peut y échapper. C'est ainsi d'ailleurs que la jeune fille, étendue sur un lit de mousse, se laisse guider par les caresses de Harry. Cette première expérience sexuelle ne constitue guère pourtant un instant de

²⁸⁹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 283. / « for some reason, she felt funny » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 250.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 302. / « it was hard to settle her mind on the song she wanted to write down » : *ibid.*, p. 267.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 306. / « The woods were very quiet. Slick pine needles covered the ground. Within a few minutes they had reached the creek. The water was brown and swift. Cool. There was no sound except from the water and a breeze singing high up in the pine trees. It was like the deep, quiet woods made them timid, and they walked softly along the bank beside the creek. / "Don't it look pretty." » : *ibid.*, p. 270-271.

²⁹² *Ibid.*, p. 306. / « bob-wire fence » ; « sign that says PRIVATE » : *ibid.*, p. 270.

²⁹³ *Ibid.*, p. 308. / « She wasn't scared » : *ibid.*, p. 272.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 308. / « She felt the same as if she had got caught at the top of a very high tree and there was nothing to do but just climb down the best way she could » : *ibid.*, p. 272.

félicité : « [Mick] eut l'impression que sa tête se détachait de son corps et se projetait au loin. Ses yeux fixèrent le soleil aveuglant, tandis qu'elle comptait mentalement. »²⁹⁵ Certains critiques²⁹⁶ ont pu établir un lien entre cette scène de décapitation métaphorique et les propos d'Hélène Cixous. Dans son article « Castration or Decapitation? »²⁹⁷, inspiré des travaux de Freud, l'écrivaine envisage la décapitation (celle de Méduse, par exemple) comme l'équivalent féminin de la castration masculine. En « perdant » sa tête, Mick perdrait donc, en un sens, le pouvoir qu'elle détenait jusqu'alors. A l'issue de cette scène, les deux adolescents se rhabillent et échangent quelques mots : « Ça ne m'a pas plu », déclare Mick, « Je ne me marierai jamais »²⁹⁸. « Creus[ant] un trou dans le sol », la jeune fille y « enterr[e] [une] « fourmi morte »²⁹⁹ et, semble-t-il, le souvenir de cette expérience traumatisante. J. Tournier résume ainsi la situation : « ce n'est, jusqu'au bout, que maladresse et terreur. Sans l'ombre d'un plaisir. »³⁰⁰

Dans *The Member of the Wedding*, un sentiment de malaise traverse également le personnage de Frankie, à mesure sa relation avec le soldat du *Blue Moon* se fait plus intime. Dans un premier temps, la jeune fille ne se méfie guère de cet homme, rencontré lors d'une escapade en ville. Cette rencontre est même fantasmée par l'héroïne : « le regard qu'ils échangèrent était celui de l'amitié, celui de deux voyageurs, libres de leurs voyages, qui se rencontrent par hasard à une étape de leur route »³⁰¹ Naïve, Frankie ne saisit pas d'emblée les véritables intentions de ce mystérieux inconnu :

– Vous allez de quel côté ? Vous du mien ou moi du vôtre ?

F. Jasmine ne s'y attendait absolument pas. Voilà que ce soldat lui proposait de l'accompagner, comme un voyageur qui en rencontre un autre dans une ville qu'ils sont venus visiter.³⁰²

Peu à peu, Frankie comprend que le soldat avec qui elle s'entretient n'est pas le grand voyageur qu'elle rêvait de rencontrer. L'homme se révèle d'ailleurs peu prolixe :

– De quel État êtes-vous, si je peux me permettre cette question ? demandait-elle d'une voix cérémonieuse.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 310. / « It was like her head was broke off from her body and thrown away. And her eyes looked up straight into the blinding sun while she counted something in her mind. » : *ibid.*, p. 274.

²⁹⁶ Voir par exemple Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2003, p. 16.

²⁹⁷ Hélène Cixous, « Castration or Decapitation? », in *Signs*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 7, n° 1, 1981, p. 41-55. Adresse URL : <https://www.jstor.org/stable/3173505> (Site consulté le 18 juin 2021).

²⁹⁸ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 311. / « I didn't like that. I never will marry with any boy. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 275.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 311. / « She dug a hole in the ground [...] and buried the dead ant. » : *ibid.*, p. 275.

³⁰⁰ Jacques Tournier, op. cit., p. 79.

³⁰¹ *Frankie Addams*, op. cit., p. 113. / « it seemed to F. Jasmine they exchanged the special look of friendly, free travelers who meet for a moment at some stop along the way. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 60.

³⁰² *Ibid.*, p. 126. / « “Which way are we going?” the soldier said. “Are you going my way or am I going yours?” / F. Jasmine had not expected this. The soldier was joining with her like a traveller who meets another traveller in a tourist town. » : *ibid.*, p. 68.

Pendant la brève seconde qui précéda sa réponse, elle eut le temps de survoler en esprit des images d'Hollywood, de New York, du Maine.

– Arkansas, répondit-il.

Il faut avouer que parmi les quarante-huit États de l'Union, l'Arkansas était l'un des rares qui n'avaient jamais éveillé chez elle la moindre curiosité – mais son imagination brusquement freinée se jeta aussitôt dans une autre direction, et elle demanda :

– Avez-vous une vague idée de l'endroit où vous irez ?

– Je vais rester dans les environs. Je n'ai qu'une permission de trois jours.

Il n'avait pas compris le sens de sa question, car elle l'avait interrogé comme un soldat qui est sur le point d'être envoyé dans un pays étranger, quelque part dans le monde [...].³⁰³

L'adolescente est alors saisie d'« un doute [...] qu'elle ne savait ni situer ni définir »³⁰⁴ Invitée par le soldat à boire un verre, Frankie ne sait comment agir devant cet homme qui « la regard[e] fixement, avec une expression bizarre, non pas comme un voyageur qui regarde un autre voyageur, mais comme quelqu'un qui fait secrètement partie d'un complot. »³⁰⁵ Frankie accepte pourtant de le retrouver le soir-même au *Blue Moon*. Après quelques verres, le soldat l'invite à monter dans sa chambre : « F. Jasmine [...] ne savait pas comment dire non. C'était comme [...] quand on monte sur un manège : impossible de s'en aller avant [...] l'arrêt du manège. »³⁰⁶ La métaphore illustre le sentiment d'impuissance de la jeune fille qui, à l'image de Mick, ne sait comment s'extraire du piège dans lequel elle s'est engouffrée. L'héroïne de *The Member of the Wedding* parvient toutefois à reprendre le contrôle de sa destinée, mordant de toutes ses forces la langue du soldat qu'elle finit par assommer d'un coup de carafe. Saine et sauve, Frankie n'en est pas moins ébranlée pas le drame qu'elle vient de vivre. Persuadée (à tort) d'avoir tué le soldat du *Blue Moon*, la jeune fille ne pourra s'empêcher d'assimiler la sexualité au « [crime] » et au « [péché] »³⁰⁷ dans la suite du roman.

Mick et Frankie, davantage encore que Claudine, portent donc un regard profondément désenchanté sur les relations amoureuses au terme de leur formation. On ne peut que souligner dès lors l'écart manifeste entre la vision de l'amour délivrée par Goethe dans *Les années d'apprentissage* et celle proposée par Colette et McCullers dans leurs *Bildungsromane* respectifs.

³⁰³ *Ibid.*, p. 127. / « “What state do you come from, if I may ask?” she said politely. / In that second that passed before his answer there was time for her skimming mind to picture Hollywood, New York, and Maine. The soldier answered: “Arkansas.” / Now of all the forty-eight states in the Union, Arkansas was one of the very few that had never especially appealed to her – but her imagination, balked, immediately turned the opposite way so that she asked: / “Do you have any idea where you will be going?” / “Just banging around,” the soldier said. “I’m out loose on a three-day pass.” / He had mistaken the meaning of her question, for she had asked it to him as a soldier liable to be sent to any foreign country in the world » : *ibid.*, p. 69.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 128. / « altogether proud »; « There was an uneasy doubt that she could not quite place or name. » : *ibid.*, p. 70.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 132. / « He was staring at her with a peculiar expression, not as one traveler gazes at another, but as a person who shares a secret scheme. » : *ibid.*, p. 72.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 232. / « F. Jasmine [...] did not know how to refuse. It was like going into a [...] fair ride, that once having entered you cannot leave until [...] the ride is finished. » : *ibid.*, p. 135.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 264. / « crimes »; « sins » : *ibid.*, p. 156.

3. Le motif du voyage

La dernière thématique que nous souhaiterions aborder est celle du voyage ; il s'agit d'un élément essentiel dans le parcours du jeune Wilhelm, puisque c'est en traversant l'Allemagne que celui-ci parvient finalement à trouver sa place au sein de la société. Pour les personnages de Claudine, Mick et Frankie, ce voyage initiatique est en revanche synonyme de désillusion : l'expérience se révèle déceptive pour l'héroïne de *Claudine à Paris*, tandis qu'elle est rendue impossible pour le personnage de Mick. De son côté, Frankie est contrainte d'écourter son voyage, et ce de manière brutale.

Dans les dernières pages de *Claudine à l'école*, l'héroïne éponyme envisage avec enthousiasme son départ prochain pour la capitale : « Je vais quitter l'école, papa m'enverra à Paris chez une tante riche et sans enfants, je ferai mon entrée dans le monde »³⁰⁸. L'arrivée de la jeune fille dans la « Ville Lumière » se révèle moins idyllique cependant, en témoigne cet extrait : « Le voyage, l'arrivée, le commencement de l'installation se perdent dans une brume de détresse. L'appartement sombre, entre deux cours, de cette rue Jacob triste et pauvre, me laissa dans une torpeur navrée. »³⁰⁹ Lors de sa première promenade en ville, Claudine est d'abord frappée par « l'abondance des enfants et l'absence des mauvaises herbes »³¹⁰. Plus loin, l'héroïne se dit gênée par « les lumières » et le tourbillon « [d]es passants » : « tout ça me serre la gorge, nerveusement »³¹¹, confie-t-elle à son journal. A l'approche de l'été, l'adolescente regrette d'ailleurs la fraîcheur de son pays natal :

Il fait chaud dans cet odieux Paris ! Je ne veux pas qu'il fasse chaud ! Ce n'est pas l'ardeur, éventrée de souffles frais, qu'on respire là-bas [Montigny] sans trop de peine, mais une touffeur qui m'accable.³¹²

En outre, le personnage de Claudine peine à se fondre dans le paysage de la capitale ; en promenade avec sa nourrice Mélie, la jeune fille doit faire face au regard insistant des passants :

J'ai goûté, escortée de Mélie, le charme des grands magasins. On me regarde dans la rue, parce que je suis pâlotte et mince, avec des cheveux courts et gonflés, et parce que Mélie porte la coiffe fresnoise.³¹³

Le quotidien de Claudine s'avère par ailleurs peu réjouissant. Manifestement, ses journées n'ont pas la saveur de celles de Wilhelm Meister :

Je n'ai pas grand-chose à faire ici : coudre des petites chemises gentilles pour mon trousseau toujours à court, et des petits pantalons [...] ; broser mes cheveux – c'est si vite

³⁰⁸ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 192.

³⁰⁹ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 227.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹¹ *Ibid.*, p. 245.

³¹² *Ibid.*, p. 331.

³¹³ *Ibid.*, p. 240.

fait maintenant –, peigner Fanchette blanche [...] et l'installer avec son coussin plat sur le rebord extérieur de la fenêtre pour qu'elle prenne l'air.³¹⁴

Sujette à la nostalgie, la narratrice de *Claudine à Paris* ne peut s'empêcher de songer aux douceurs du pays qu'elle a quitté. De manière ironique, celle-ci se figure en Mignon, l'enfant malade et mélancolique que côtoie Wilhelm Meister au cours de son périple :

mon cœur souffre de nostalgie. Je me sens ridicule comme cette gravure sentimentale accrochée dans le salon-parloir de mademoiselle Sergent, *Mignon regrettant sa patrie*³¹⁵. Moi qui me croyais guérie de beaucoup de choses, et revenue de tant d'autres !³¹⁶

La référence aux *Années d'apprentissage* est ici explicite. Claudine ne se reconnaît pas dans le personnage de Wilhelm, un jeune homme avide d'expériences et de renouveau ; elle est au contraire l'*alter ego* de Mignon, une jeune fille entièrement tournée vers le passé, rêvant de retrouver le pays qui l'a vue naître, l'Italie³¹⁷. A l'image du peintre Ary Scheffer en 1839 ou des librettistes Jules Barbier et Michel Carré en 1866³¹⁸, Colette choisit donc de mettre en lumière le personnage de Mignon, plus proche semble-t-il de Claudine, l'héroïne de son *Bildungsroman*. Hantées par la nostalgie, caressant l'espoir de retrouver un jour leur patrie, les deux jeunes filles partagent en effet une vision commune du voyage : pour elles, l'exil est synonyme de souffrance, de tristesse et de mélancolie, l'épanouissement recherché par Wilhelm dans l'exploration du monde n'étant plus qu'un lointain souvenir. Dans *Claudine en ménage*, l'héroïne finira d'ailleurs par regagner son village natal, Montigny, où elle s'installera avec son mari.

Cette idée de retour est également présente dans *The Member of the Wedding* ; pour Frankie cependant, ce retour n'est pas désiré mais subi. Comme l'indique Arnaud Cathrine dans sa préface, Frankie Addams est, « d'entre nous, [...] l'adolescente qui a le plus ardemment souhaité quitter sa petite ville mortifère, déguerpir ventre à terre, accéder à une vie plus vaste. »³¹⁹ Dès le premier chapitre, la jeune fille évoque son souhait de quitter la ville où elle réside : « Je voudrais avoir cent dollars et pouvoir m'en aller vraiment et ne plus jamais revoir cette ville »³²⁰, déclare-t-elle ainsi. Désireuse d'échapper aux touffeurs estivales de sa ville natale, Frankie

³¹⁴ *Ibid.*, p. 240.

³¹⁵ Il s'agit, selon Paul d'Hollander, d'une « gravure reproduisant la toile célèbre du peintre Ary Scheffer (1795-1858) qui fut exposée au Salon de 1839 ; le sujet en était emprunté au *Wilhelm Meister* de Goethe » : Paul d'Hollander, « Note sur le texte de *Claudine à Paris* », in Colette, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1318.

³¹⁶ *Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 331.

³¹⁷ Voir Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 498.

³¹⁸ En 1866, les librettistes Jules Barbier et Michel Carré Mignon imaginèrent *Mignon*, un opéra-comique adapté des *Années d'apprentissage* de Goethe. La pièce, jouée jusqu'au milieu des années 1950, fait de Mignon le personnage principal ; celle-ci finit d'ailleurs par regagner le château de son enfance dans le troisième et dernier acte de la pièce.

³¹⁹ Arnaud Cathrine, « Préface », in *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 7.

³²⁰ *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 30. / « I wish I had a hundred dollars and could just light out and never see this town again. » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 7.

projette de suivre son frère et la fiancée de celui-ci jusqu'en Alaska. Régulièrement, elle se prend à rêver de ce voyage initiatique :

elle se vit soudain avec son frère et la fiancée de son frère, et ils marchaient, ensemble tous les trois, sous le ciel glacé d'Alaska, le long d'une mer gelée où des vagues de glace verte s'écrasaient contre le rivage. Ils escaladaient sous un grand soleil un glacier aux reflets froids et pâles, et une même corde les tenait attachés tous les trois ensemble, et du haut d'un autre glacier des amis criaient, dans la langue de l'Alaska, leurs trois noms commençant par J.A.³²¹

La ville de Winter Hill (la « colline de l'hiver » en français), celle où sera célébré le mariage de Jarvis et Janice, constitue pour Frankie la première étape de son périple. Ce voyage est d'ailleurs envisagé par la jeune fille comme un véritable pèlerinage, en témoigne cet extrait : « Les chaussures en argent étaient soigneusement posées par terre, juste sous la robe, les pointes tournées vers le nord, vers Winter Hill. »³²² Le jour du mariage cependant, Frankie constate que l'autocar « [descend] plutôt vers le sud » : « mile après mile, la campagne ressemblait de plus en plus à une campagne du Sud. Chaque ville qu'ils traversaient [...] semblait plus petite que la précédente. »³²³ Maintes fois rêvé, fantasmé par l'héroïne, le mariage est raconté de manière très brève par le narrateur, qui conclut avec cette formule abrupte : « Au milieu de l'après-midi tout était fini et l'autocar du retour quitta la station à 4 heures. »³²⁴ De retour chez elle, Frankie attend la nuit tombée pour s'enfuir du domicile familial ; sur le quai de la gare, elle projette de sauter dans le prochain train... mais finit par rebrousser chemin. On songe un instant aux paroles qu'elle avait prononcées quelques jours plus tôt alors qu'elle observait les phalènes près de sa fenêtre : « cette façon qu'ils ont de venir ici, c'est toute l'ironie du destin. Ils pourraient voler n'importe où. Mais non. Ils viennent toujours rôder autour des fenêtres de cette maison. »³²⁵ A l'instar de ces papillons de nuit, Frankie est condamnée à revenir éternellement sur ses pas.

La situation de Mick semble plus désespérée encore, puisque jamais la jeune fille ne s'élancera véritablement dans un quelconque voyage. A l'image de Frankie, Mick rêve pourtant d'un ailleurs :

³²¹ *Ibid.*, p. 131. / « she suddenly saw the three of them – herself, her brother, and the bride – walking beneath a cold Alaskan sky, along the sea where green ice waves lay frozen and folded on the shore; they climbed a sunny glacier shot through with pale cold colors and a rope tied the three of them together, and friends from another glacier called in Alaskan their J A names. » : *ibid.*, p. 71-72.

³²² *Ibid.*, p. 158. / « The silver slippers were placed carefully on the floor beneath the dress with the toes pointed north, toward Winter Hill. » : *ibid.*, p. 88.

³²³ *Ibid.*, p. 243-244. / « the bus was going south »; « mile by mile the countryside became more southern. The towns they passed [...] each town seemed smaller than the one before » : *ibid.*, p. 143.

³²⁴ *Ibid.*, p. 244-245. / « By mid-afternoon it was all finished and the return bus left at four o'clock. » : *ibid.*, p. 144.

³²⁵ *Ibid.*, p. 39. / « it is the irony of fate [...]. The way they come here. Those moths could fly anywhere. Yet they keep hanging around the windows of this house » : *ibid.*, p. 14.

Le soir, dans son lit, elle s'imaginait, orpheline, vivant avec Mr Singer – rien qu'eux deux dans une maison à l'étranger où il neigerait en hiver. Peut-être une petite ville suisse entourée de glaciers élevés et de montagnes. [...]. Ou en Norvège au bord du gris océan hivernal.³²⁶

L'adolescente aime aussi se rendre à la bibliothèque pour « regarder les images du *National Geographic* » : « Des photos de tous les pays du monde. Paris, la France. Et d'énormes glaciers. Et les jungles sauvages d'Afrique. »³²⁷ Jamais cependant Mick n'osera s'élancer sur les routes. Le traumatisme vécu par la jeune fille lors de son escapade à la campagne met un terme d'ailleurs à ses projets de voyage :

Elle essayait de se projeter dans un avenir lointain, quand elle irait dans le Nord voir la neige, ou voyagerait dans un pays étranger. Mais ces pensées bienfaisantes s'évanouissaient vite. [...] La neige et le pays étranger étaient loin, très loin du présent.³²⁸

Au terme de sa formation, le moindre déplacement devient même une source d'angoisse pour Mick, qui craint de filer ses bas ou d'user ses semelles. Elle regrette ainsi de s'être rendue au Café de New York, après une éreintante journée de travail :

Mick se tourna de côté sur son siège pour croiser les jambes. Son bas avait filé. Ça avait commencé sur le trajet au magasin [...]. Elle n'avait plus qu'à rentrer à la maison pour les raccommoder. [...] Elle n'aurait pas dû venir ici. Les semelles de ses chaussures étaient fichues. Elle aurait dû économiser les vingt cents pour un ressemelage. Parce que, si elle continuait à mettre une chaussure trouée, qu'est-ce qui se passerait ? Elle attraperait une ampoule au pied. [...] Elle serait obligée de rester à la maison et on la renverrait du magasin. Et alors, qu'arriverait-il ?³²⁹

Le voyage initiatique de Mick n'aura donc pas lieu, celle-ci étant désormais condamnée à effectuer chaque jour le même trajet.

Si nous devons recourir à un langage mathématique pour illustrer notre propos, l'itinéraire de Wilhelm Meister pourrait être résumé en ces termes : « $A \rightarrow B$ » (le voyageur quitte sa ville natale pour s'installer *in fine* dans une tout autre région de l'Allemagne). A l'inverse, les personnages de Claudine et de Frankie finissent par revenir sur leurs terres d'origine à l'issue de

³²⁶ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 276. / « In the bed at night she planned about how she was an orphan and lived with Mister Singer – just the two of them in a foreign house where in the winter it would snow. Maybe in a little Switzerland town with the high glaciers and the mountains all around. [...] Or in the foreign country of Norway by the gray winter ocean. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 243.

³²⁷ *Ibid.*, p. 192. / « look at pictures in the *National Geographic*. » ; « Photographs of all the foreign places in the world. Paris, France. And big ice glaciers. And the wild jungles in Africa. » : *ibid.*, p. 164.

³²⁸ *Ibid.*, p. 346. / « Maybe she would try to think a long way ahead to the time when she would go north and see snow, or even travel somewhere in a foreign land. [...] And the snow and the foreign land were a long, long time away. » : *ibid.*, p. 306.

³²⁹ *Ibid.*, p. 397. / « Mick turned sideways in the seat so that she could cross her legs. There was a run in her stocking. It had started while she was walking to work and she had spit on it [...]. Now she would have to go home and sew. [...] She oughtn't to have come in here. The bottoms of her shoes were clean worn out. She ought to have saved the twenty cents toward a new half-sole. Because if she kept on standing on a shoe with a hole in it what would happen? A blister would come on her foot. [...] She would have to stay home from work and be fired. And then what would happen? » : *ibid.*, p. 352.

leur formation (« $A \rightarrow B \rightarrow A$ ») ; ce retour est désiré par Claudine, subi par Frankie. Mick, de son côté, n'aura pas la chance d'effectuer un quelconque voyage initiatique ; la formule « A » suffit, à vrai dire, pour résumer son itinéraire. En bref, le voyage est vécu par Claudine, Mick et Frankie sur le mode de la désillusion ou de l'inachèvement.

A vrai dire, le cas de ces trois jeunes filles n'est pas unique. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, plusieurs romanciers mirent en récit l'histoire de personnages en quête d'aventures, ne parvenant à tirer un bénéfice de leur voyage ou choisissant d'y renoncer en définitive. Citons à ce titre le héros de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau. Souvent considérée « comme un anti-roman d'apprentissage »³³⁰, l'œuvre de Flaubert s'achève sur le récit des pérégrinations de Frédéric, contées par le narrateur de manière extrêmement succincte :

Il voyagea.
Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement
des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.
Il revint.³³¹

« Mélancolie », « amertume » : ces termes font écho aux propos tenus par Claudine dans son journal, lors de son exil à Paris. Dans *À rebours* de Huysmans, le voyage est cette fois remis à plus tard, des Esseintes, le héros du roman, se contentant d'observer les chefs-d'œuvre qui tapissent les murs de sa demeure. Le potentiel transformateur et bénéfique du voyage est d'ailleurs remis en question par le personnage lui-même :

À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? [...] Il n'avait plus que le temps de courir à la gare, et une immense aversion pour le voyage, un impérieux besoin de rester tranquille s'imposaient avec une volonté de plus en plus accusée, de plus en plus tenace.³³²

Dans *Paludes*, un ouvrage que Gide fait paraître en 1895, le voyage s'enlise davantage encore. Tout au long du récit, le narrateur – un écrivain en mal d'aventures – ne cesse de rêver au périple qu'il s'apprête à réaliser en compagnie de son amie Angèle. Pourtant, celui-ci finit par y renoncer, par crainte d'affronter la pluie mais aussi, et surtout, d'exercer sa propre liberté. Les héroïnes de Colette et McCullers sont, en un sens, les héritières de ces personnages de la seconde moitié du XIX^e siècle – Frédéric Moreau, des Esseintes, le narrateur de *Paludes*, et d'autres encore –, pour qui le voyage est synonyme de paralysie, de désillusion ou de désenchantement.

³³⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et naturalisme : panorama de la littérature française*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1998, p. 82.

³³¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 448.

³³² Huysmans, Joris-Karl, *À rebours* [1884], in *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 646-647.

C) Formation et figures tutélaires

Dans leur ouvrage intitulé *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Marie-Claude Demay et Denis Pernot définissent le « personnage tutélaire » comme un

personnage du roman d'apprentissage qui occupe une position d'autorité sur le personnage en formation auquel il adresse des discours tendant à lui expliquer les fonctionnements de la société dans laquelle il évolue de façon à lui indiquer comment y trouver sa place.³³³

Ces figures tutélaires ont donc pour fonction de guider le personnage en formation, à qui elles prodiguent des conseils et, parfois, des admonestations. Le héros des *Années d'apprentissage* rencontre ainsi, tout au long de son parcours, des individus qui se révéleront de sages initiateurs. Les œuvres qui composent notre corpus se distinguent cependant du modèle goethéen, puisque celles-ci mettent en scène des « personnages tutélaires » se caractérisant par leur absence ou leur défaillance. Le *Bildungsroman* élaboré par Colette et McCullers apparaît donc comme un roman de l'incomplétude, Claudine, Mick et Frankie se présentant comme des personnages livrés à eux-mêmes, car privés de modèles véritables.

1. Les parents

a) Une figure maternelle absente ou effacée

Les personnages de Claudine et de Frankie ont en commun d'être orphelines de mère. C'est l'absence de cette figure d'autorité qui explique, selon Claudine, la raison pour laquelle elle n'a pas été envoyée au pensionnat, comme les autres enfants de son âge et de son rang :

les rares familles bourgeoises de Montigny envoient, par genre, leurs enfants en pension au chef-lieu [...]. Moi, je me trouve dans ce milieu étrange parce que je ne veux pas quitter Montigny ; si j'avais une maman, je sais bien qu'elle ne me laisserait pas vingt-quatre heures ici [...].³³⁴

A l'image de Claudine, Frankie a grandi sans mère, cette dernière ayant perdu la vie en lui donnant naissance. Jamais l'adolescente ne fait allusion à sa mère lors de ses échanges avec Bérénice et John Henry. Le lecteur sait simplement que le père de Frankie conserve une photographie de son épouse dans le tiroir de son bureau.

La mère de Mick est, en revanche, toujours vivante. Nullement impliquée dans l'éducation de sa fille, celle-ci tend à s'effacer complètement au fil des pages. L'un des rares échanges entre Mick et sa mère met en lumière l'incapacité des deux femmes à communiquer :

³³³ Marie-Claude Demay et Denis Pernot, *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p. 94.

³³⁴ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 10.

« Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui t'arrive encore ? »

Mick tenta de se dégager, mais sa mère lui agrippa le bras. La mine renfrognée, elle essuya ses larmes du revers de la main. Sa mère sortait de la cuisine [...]. Comme d'habitude, elle paraissait préoccupée et trop pressée pour poser d'autres questions.

« Mr Jackson a amené ses deux sœurs à dîner et il y aura juste assez de chaises, alors aujourd'hui tu vas manger à la cuisine avec Bubber.

– C'est au poil pour moi », répondit Mick.³³⁵

Affichant un ton réprobateur, la mère de Mick ne manifeste aucune empathie à l'égard de sa fille. Cette dernière choisit donc, dans la suite du roman, de se murer un peu plus dans le silence.

b) La relation père-fille : une distance quasi-infranchissable

Claudine, Mick et Frankie entretiennent toutes trois une relation particulière avec leur père. Penchons-nous d'abord sur le cas de Claudine. Celle-ci a été élevée par son père, un spécialiste en malacologie plus intéressé par ses ouvrages et ses limaces que par sa propre fille. La narratrice de *Claudine à l'école* ne lui en tient pas rigueur, comme en témoigne cet extrait aux accents comiques :

Dans la chambre la plus incommode du premier étage [...] papa s'enferme farouchement, absorbé, aveuglé et sourd aux bruits du monde, pour... Ah ! voilà... vous n'avez pas lu [...] son grand travail sur la *Malacologie du Fresnois*, et vous ne saurez jamais que, des expériences compliquées, des attentions angoissées qui l'ont penché des heures et des heures sur d'innombrables limaces encloses dans de petites cloches de verre [...] papa a tiré cette certitude foudroyante : un *limax flavus* dévore en un jour jusqu'à 0 gr. 24 de nourriture, tandis que l'*helix ventricosa* n'en consomme que 0 gr. 19 dans le même temps ! Comment voulez-vous que l'espoir naissant de pareilles constatations laisse à un passionné malacologiste le sentiment de la paternité, de sept heures du matin à neuf heures du soir ? C'est le meilleur homme et le plus tendre, entre deux repas de limaces. Il me regarde vivre, quand il a le temps, avec admiration [...].³³⁶

Il n'était pas rare au XIX^e siècle que les pères de famille se déchargent ainsi de leurs responsabilités parentales³³⁷. Si Claudine jouit d'une grande liberté grâce à ce « papa commode »³³⁸, elle finira, malgré tout, par souffrir de cette situation. C'est ainsi que la narratrice déclare, à la fin de *Claudine à Paris* : « A cause de ce noble père, plutôt lunatique, qui est le mien,

³³⁵ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 65-66. / « "What's the matter with you. What have you been into now?" / Mick tried to jerk loose, but her Mama held on to her arm. Sullenly she wiped the tears from her face with the back of her hand. Her Mama had been in the kitchen and she wore her apron and house-shoes. As usual she looked as though she had a lot on her mind and didn't have time to ask her any more questions. / "Mr. Jackson has brought his two sisters to dinner and there won't be but just enough chairs, so today you're to eat in the kitchen with Bubber." / "That's hunky-dory with me," Mick said. » : *The Heart Is a Loney Hunter*, op. cit., p. 46.

³³⁶ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 27.

³³⁷ Citons à ce titre l'historienne Yvonne Knibiehler : « Mais bientôt, absorbés par leurs affaires, les pères du XIX^e siècle auront de moins en moins de temps à consacrer aux tâches éducatrices et aux échanges individuels. » : Yvonne Knibiehler, « Corps et cœurs », in Georges Duby, Michelle Perrot et Geneviève Fraisse (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 380.

³³⁸ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 258.

j'ai besoin d'un papa, j'ai besoin d'un ami, d'un amant »³³⁹. Le manque dont souffre Claudine est ici mis en évidence par la répétition de la formule « j'ai besoin ». Cette phrase met aussi en lumière l'ambiguïté des sentiments de l'adolescente à l'égard de son géniteur, la périphrase « noble père » s'opposant à la location adverbiale « à cause de » ; bien qu'admiration de son père, elle lui reproche donc son irresponsabilité quotidienne. Sans surprise, Renaud aura pour mission de remplacer ce père fantasque, en se posant lui-même en « amant paternel »³⁴⁰.

Le père de Frankie est, lui aussi, trop occupé pour s'intéresser de près à sa fille. Bijoutier, celui-ci passe ses journées enfermé dans sa boutique. A de rares occasions seulement, Frankie parvient à échanger quelques paroles avec lui. Dans l'extrait suivant, l'homme se montre d'abord taciturne ; les paroles de sa fille, désireuse de quitter le foyer familial, ne semblent guère l'inquiéter :

– Il vaut mieux que je te prévienne maintenant, papa. Après le mariage je ne reviendrai pas ici.
Il avait des oreilles pour entendre, de larges oreilles bien découpées, avec des bords bleu pâle, mais il n'avait pas entendu.³⁴¹

La seconde proposition, introduite par la conjonction de coordination « mais », tranche avec la description minutieuse des oreilles du père de Frankie ; par cet effet de rupture, le narrateur dénonce, sous le voile de l'ironie, le manque d'implication de Mr Addams dans l'éducation de sa fille. La suite de l'échange prend une tournure plus dramatique encore ; alors que l'héroïne de *The Member of the Wedding* tente de mettre en mots l'affection qu'elle éprouve pour son père, celui-ci se métamorphose en une figure cruelle :

Elle cherchait comment lui dire en quelques mots qu'elle l'aimait, et qu'elle était désolée, mais, au moment où elle allait parler, il s'éclaircit la gorge comme chaque fois qu'il était sur le point d'affirmer son autorité.
– Pourrais-tu m'expliquer, je te prie, où sont passés le tournevis et la clef anglaise qui étaient dans ma boîte à outils, sous le porche ? [...]
– Je les ai pris.
– Et maintenant, où sont-ils ?
– Chez les West.
– Alors, écoute bien ce que je vais te dire. [...] Si tu n'as pas assez d'intelligence et de bon sens pour laisser les choses à leur place...
Il lui jeta un regard menaçant.

³³⁹ *Ibid.*, p. 362.

³⁴⁰ Colette et Willy, *Claudine en ménage*, op. cit., p. 411.

³⁴¹ *Frankie Addams*, op. cit., p. 99. / « "Papa, I think I ought to tell you now. I'm not coming back here after the wedding." / He had ears to hear with, loose large ears with lavender rims, but he did not listen. He was a widowman, for her mother had died the very day that she was born – and, as a widowman, set in his ways. Sometimes, especially in the early morning, he did not listen to things she said or new suggestions. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 52.

– ... je me charge de t'en donner. À partir d'aujourd'hui, ou tu t'arranges pour marcher droit, ou je me charge de t'apprendre.³⁴²

L'échange est glaçant. Le père de Frankie est un homme rigide et austère, qui use de la menace pour éduquer sa fille, ou plutôt la faire « marcher droit ». Dans la suite du roman, le père de Frankie n'écoute guère davantage les projets hallucinés de sa fille ; il est en revanche celui qui, *in fine*, met toujours fin aux rêves de liberté de celle-ci. C'est bien lui, en effet, qui « la tire de force et la traîne hors de la voiture »³⁴³ de Jarvis et de Janice, au moment où les jeunes mariés s'apprêtaient à partir. C'est aussi lui qui « [alerte] le commissariat »³⁴⁴ pour signaler la disparition de sa fille, à la fin du roman. Aussi, le père de Frankie ne peut être considéré comme un guide : il est, bien plutôt, le gardien de la « prison invisible »³⁴⁵ dans laquelle est détenue Frankie.

Le père de Mick est, au contraire, un personnage désireux d'échanger avec sa fille. Victime d'un accident de travail, Mr Kelly ne peut plus exercer son métier de peintre-charpentier ; pour arrondir les fins de mois, le père de famille s'est donc lancé dans la réparation de pendules. Un soir, celui-ci appelle Mick ; il souhaite échanger avec elle, mais celle-ci s'impatiente :

Mick était si pressée qu'elle avait du mal à tenir en place. Son père le remarqua. Il essaya de dire quelque chose – mais il ne l'avait pas appelée pour une raison particulière. Il avait simplement envie de lui parler un peu. Il ouvrit la bouche et avala sa salive. Ils se regardèrent. Le silence se prolongea sans qu'aucun d'eux prenne la parole.³⁴⁶

Soudain, la jeune fille est frappée par une « évidence » :

Elle eut brutalement la *certitude* de connaître son père. Il se sentait seul et c'était un vieil homme. Parce que aucun de ses enfants ne venait le trouver, et parce qu'il ne gagnait pas beaucoup d'argent, il se croyait coupé de sa famille. Et, dans son isolement, il aurait voulu être proche d'un de ses gosses [...]. Il avait l'impression d'être inutile.³⁴⁷

³⁴² *Ibid.*, p. 101. / « She wanted to speak some sorry words and love her father, but just at that moment he cleared his throat in the special way he used when he was going to lay down the law to her and said: / "Will you please tell me what has become of the monkey-wrench and screw-driver that were in my tool chest on the back porch?" / "The monkey-wrench and screw-driver—" [...] "I borrowed them, Papa." / "Where are they now?" [...] / "Over at the Wests'." / "Now pay attention and listen to me [...] If you don't have the sense and judgment to leave things alone—" He stared at her in a long and threatening way, and finished: "You'll have to be taught. From now on you walk the chalkline. Or you'll have to be taught." : *ibid.*, p. 53.

³⁴³ *Ibid.*, p. 251. / « her father [...] had hauled and dragged her from the car » : *ibid.*, p. 147.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 266. / « phoned headquarters » : *ibid.*, p. 157.

³⁴⁵ *Ibid.* / « a jail you could not see » : *ibid.*

³⁴⁶ *Le cœur est un chasseur solitaire, op. cit.*, p. 125. / « She was in such a hurry that it was hard to stand still. Her Dad noticed this. He tried to say something – but he had not called to tell her anything special. He only wanted to talk with her for a little while. He started to speak and swallowed. They just looked at each other. The quietness grew out longer and neither of them could say a word. » : *The Heart Is a Lonely Hunter, op. cit.*, p. 101.

³⁴⁷ *Ibid.* / « That was when she realized about her Dad. It wasn't like she was learning a new fact – she had understood it all along in every way except with her brain. Now she just suddenly knew that she knew about her Dad. He was lonesome and he was an old man. Because none of the kids went to him for anything and because he didn't earn much money he felt like he was cut off from the family. And in his lonesomeness he wanted to be close to one of his kids [...]. He felt like he wasn't much real use to anybody. » : *ibid.*

Pour la première fois, Mick reconnaît l'isolement de son père, cet homme dont elle découvre les failles, les doutes et les tourments. Les rôles semblent ainsi s'inverser, Mick s'asseyant aux côtés de son père pour lui tendre une oreille attentive, lui permettre de déverser les pensées qui encombrant son esprit :

Son père parla de comptes et de dépenses, de la manière dont les choses auraient tourné s'il s'était débrouillé autrement. [...] à un moment, les larmes lui vinrent aux yeux [...] Elle resta avec lui un bon moment ce soir-là [...]. Pourtant, elle ne pouvait pas lui parler de ce qui la préoccupait – des chaudes, des sombres nuits.³⁴⁸

Le père de Mick, bien que tendre avec sa fille, n'est en réalité préoccupé que par ses finances personnelles. Il ne prodigue aucun conseil à Mick, qui ne parvient pas d'ailleurs à lui ouvrir son cœur. Au même titre que le père de Claudine et celui de Frankie, Mr Kelly se présente donc comme une figure tutélaire défaillante, en dépit de son tempérament affectueux.

2. La nourrice, une figure parentale de substitution ?

Claudine, Mick et Frankie ne peuvent compter sur leurs parents pour les guider sur le chemin vers la maturité. Toutes trois bénéficient néanmoins des soins d'une nourrice, un personnage le plus souvent présenté comme une figure protectrice dans la tragédie antique.

La nourrice de Claudine, une certaine Mélie, apparaît pour la première fois dans le deuxième volume du cycle des *Claudine*. Autrefois « fort jolie »³⁴⁹, Mélie est une femme plantureuse aux allures de « Vénus rustique »³⁵⁰, pour reprendre le titre d'un poème de Maupassant. Son parler rude et son attitude excessive en font un personnage caricatural, tissé de lieux communs. Au début de *Claudine à Paris*, la narratrice brosse un portrait de cette paysanne bourguignonne aux mœurs légères :

Mélie est blonde, paresseuse et fanée. [...] Elle fait la cuisine, m'apporte de l'eau et soustrait les fruits de notre jardin, pour les donner à de vagues « connaissances ». Mais papa assure qu'elle m'a nourrie, jadis, avec un lait « superbe » et qu'elle continue à m'aimer bien. Elle chante beaucoup, elle garde en sa mémoire un recueil varié de chansons grivoises, voire obscènes [...]. Mélie choie avec tendresse mes défauts et mes vertus. Elle constate avec exaltation que je suis « gente », que j'ai « un beau corps » et conclut : « C'est dommage que t'ayes pas un galant ».³⁵¹

³⁴⁸ *Ibid.* / « That night she sat down in a chair by his bench and they talked awhile. He talked about accounts and expenses and how things would have been if he had just managed in a different way. [...] once the tears came to his eyes [...]. She stayed with him a good while that night. [...]. Yet for some reason she couldn't tell him about the things in her mind – about the hot, dark nights. » : *ibid.*

³⁴⁹ *Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 224.

³⁵⁰ Guy de Maupassant, « Vénus rustique », in *Œuvres poétiques complètes : Des vers et autres poèmes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001.

³⁵¹ *Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 224.

En dépit de l'affection qu'elle porte à sa nourrice, Claudine ne saurait la considérer comme une référence éducative réelle. Elle forme d'ailleurs, aux côtés du père de Claudine, un couple passablement ridicule ; au chevet de la jeune fille, frappée d'une fièvre sévère depuis son arrivée à Paris, les deux personnages manifestent leur inquiétude d'une manière fort étrange :

Pauvre papa, n'a-t-il pas failli remettre tout en question un matin de février, en m'apportant un bouquet de violettes ! L'odeur des fleurs vivantes, leur toucher frais, ont tiré d'un coup brusque le rideau d'oubli que ma fièvre avait tendu devant le Montigny quitté... J'ai revu les bois transparents et sans feuilles, les routes bordées de prunelles bleues flétries [...] et l'école blanche sous un soleil doux et sans reflet [...]. Et papa qui empoignait frénétiquement son nez Louis XIV, et Mélie qui tripotait ses nénés avec angoisse ont cru que j'allais recommencer à être bien malade.³⁵²

Caricaturées par la narratrice, les figures parentales que sont Mélie et le père de Claudine se distinguent par leur impuissance et leur ridicule dans ce passage ; ils apparaissent comme proprement incapables d'assumer leur rôle de tuteur.

Portia, la nourrice noire³⁵³ de Mick, est présentée comme un personnage plus complexe, moins caricatural. Mick lui reconnaît d'ailleurs des qualités manifestes : « on ne pouvait rien lui reprocher. Elle n'avait jamais fait de méchancetés en douce à Bubber ou à Ralph comme d'autres filles de couleur. »³⁵⁴ Réciproquement, Portia éprouve « une très grande affection »³⁵⁵ pour Mick, dont elle s'occupe quotidiennement. Lors des préparatifs de la fête qu'elle s'apprête à donner, Mick choisit d'ailleurs de se tourner vers Portia pour être rassurée : « “Tu crois que tout ira bien ?” demanda-t-elle à Portia. [...] “J’t’ai dit cinquante fois que tout irait bien, répondit Portia.” »³⁵⁶ Au moment d'installer les décorations, Portia se substitue par ailleurs à la mère de Mick, aux côtés de Mr Kelly et de Bubber³⁵⁷. La nourrice de Mick est aussi l'un des rares personnages capables de lire dans le cœur de la jeune fille ; au début du roman, Portia s'adresse à elle sur ton réprobateur, tout en touchant du doigt une vérité que la jeune fille refuse d'admettre :

– Mais t'as jamais aimé Dieu ni personne. [...] Cet après-midi, tu vas rôder dans la maison comme une âme en peine. Tu vas traîner partout comme si t'avais perdu quelque chose.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Comme le rappelle l'historienne Sara M. Evans dans son ouvrage sur l'histoire des femmes aux États-Unis, la plupart des domestiques qui travaillaient chez des particuliers dans les 1930-1940 « étaient des Noires » : « Alors qu'en 1930, 55% de toutes les employées de maison étaient non-blanches, cette proportion était passée à 64% en 1940. », Sara. M. Evans, *op. cit.*, p. 343.

³⁵⁴ *Le cœur est un chasseur solitaire, op. cit.*, p. 71. / « she was O.K. She never would do anything mean to Bubber or Ralph on the sly like some colored girls. » : *The Heart Is a Lonely Hunter, op. cit.*, p. 51.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 106. / « a real close fondness » : *ibid.*, p. 83.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 130. / « “You think everything will be all right?” she asked Portia. [...] “I done told you forty times that everthing going to be all right,” Portia said. » : *ibid.*, p. 106.

³⁵⁷ « Toute la journée, Bubber, Portia, son papa et elle avaient arrangé l'entrée et la salle à manger pour la fête. » : *ibid.*, p. 127. / « All day she and Bubber and Portia and her Dad had been fixing the hall and the dining-room for the party. » : *ibid.*, p. 103.

Tu vas te mettre dans des états pas possibles. Ton cœur va battre assez fort pour te tuer parce que tu n'aimes pas et que t'es pas en paix.³⁵⁸

Si Portia parvient à cerner le personnage de Mick, celle-ci ne lui fournit en revanche aucune clef pour s'ouvrir davantage au monde. Lors d'un échange entre Portia et son père, le Dr Copeland, le lecteur découvre par ailleurs que la jeune femme n'a jamais connu la solitude : « Tu sais comment on a toujours vécu tous les trois. On a notre projet et tout a bien marché jusque-là. [...] On a toujours été comme trois jumeaux. »³⁵⁹ Entourée par son frère et son mari, Portia ne peut véritablement comprendre le personnage de Mick, livré à lui-même depuis toujours.

Bérénice, la nourrice noire de Frankie, est sans nul doute l'interlocutrice privilégiée de la jeune fille. Considérée par Oliver Evans³⁶⁰ comme le Socrate du roman, Bérénice aborde avec Frankie des thématiques particulièrement complexes : l'amour, la mort, la sexualité, Dieu, etc. Elle est aussi une épaule sur laquelle l'adolescente peut se reposer, en témoigne cette scène extrêmement tendre :

F. Jasmine fit rouler sa tête et appuya son visage contre l'épaule de Bérénice. [...] Elle respirait très vite, mais au bout d'un moment son souffle devint plus régulier et elle finit par respirer au même rythme que Bérénice. Elles étaient tellement serrées l'une contre l'autre qu'elles ne faisaient plus qu'un seul corps [...].³⁶¹

Si Bérénice porte un œil de verre, elle n'en est pas moins clairvoyante : « Ce que tu as dans l'esprit, je le sais »³⁶², déclare-t-elle à Frankie. Avec ce personnage, McCullers revisite finalement la figure antique du prophète aveugle. Ayant deviné le dessein de Frankie – former avec Jarvis et Janice un trio inséparable, uni par les liens du mariage –, Bérénice prédit à la jeune fille un avenir sombre et malheureux :

– Mais l'avertissement que je veux te donner, le voilà [...]. Si tu deviens amoureuse de quelque chose d'extravagant comme ça, qu'est-ce que tu veux qui t'arrive après ? Si tu te laisses prendre à une folie comme ça, tu peux être sûre que ce sera pas la dernière fois. Alors qu'est-ce que tu veux qui t'arrive ?³⁶³

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 70. / « But you haven't never loved God nor even nair person. [...] This afternoon you going to roam all over the place without never being satisfied. You going to traipse all around like you haves to find something lost. You going to work yourself up with excitement. Your heart going to beat hard enough to kill you because you don't love and don't have peace. » : *ibid.*, p. 51.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 164. / « You know how us three has always been. Us haves our own plan and nothing ever went wrong with it before. [...] Us has always been like three-piece twinses. » : *ibid.*, p. 138.

³⁶⁰ Oliver Evans, *Carson McCullers, her Life and Work*, London, Peter Owen, 1965, p. 111, cité par Georges-Claude Guilbert, *op. cit.*, p. 78.

³⁶¹ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 206. / « F. Jasmine rolled her head and rested her face against Berenice's shoulder. [...] She had been breathing very fast, but after a minute her breath slowed down so that she breathed in time with Berenice; the two of them were close together as one body [...]. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 119.

³⁶² *Ibid.*, p. 188. / « I see what you have in your mind. » : *ibid.*, p. 107.

³⁶³ *Ibid.*, p. 188-189. / « But what I'm warning is this [...]. If you start out falling in love with some unheard-of thing like that, what is going to happen to you? If you take a mania like this, it won't be the last time and of that

Bérénice entend raisonner Frankie en lui contant les heurs et malheurs de son existence : elle aussi a connu l'obsession amoureuse. Après la mort de Ludie, son premier mari, Bérénice n'a en effet cessé de rechercher autour d'elle l'image de son époux défunt :

J'ai [...] épousé des petits morceaux de Ludie, chaque fois que j'en ai rencontré un. Et mon malheur, c'est que tous ces morceaux ils étaient mauvais. Ce que j'ai voulu, c'est toujours recommencer Ludie et moi.³⁶⁴

C'est ainsi que Bérénice épousa « un horrible vieil ivrogne », « un vrai fou qui faisait des choses folles », puis un « homme effrayant »³⁶⁵ qui lui creva un œil. Si la nourrice de Frankie préconise à la jeune fille de renoncer à ses fantasmes, son existence n'est en réalité que la contre-démonstration de son discours moralisateur. On ne s'étonnera donc pas de voir Frankie reproduire les mêmes erreurs que sa nourrice dans la suite du roman. En ce sens, Bérénice ne peut être considérée comme un guide de choix pour Frankie, bien qu'elle fasse preuve à son égard d'une affection sans borne.

3. Les autres figures tutélaires

Deux autres figures – le personnage de Singer dans *The Heart Is a Lonely Hunter* et Fanchette, la chatte de l'héroïne dans la série des *Claudine* – peuvent être considérées, dans une certaine mesure, comme des modèles pour Mick et Claudine. Leur mutisme constitue néanmoins un obstacle certain à la communication et à la transmission de savoirs.

a) Le personnage de Singer

Sourd et muet, John Singer est un personnage particulièrement énigmatique. Séparé de son ami Antonapoulos au début du roman, l'homme loue depuis cet épisode une chambre chez les Kelly. Bientôt, Mick se lie d'amitié avec ce nouveau pensionnaire :

Mick aimait aller dans la chambre de Mr Singer. Il avait beau être sourd-muet, il comprenait mot pour mot ce qu'elle lui disait. [...] Elle lui racontait certains de ses projets, qu'elle n'aurait confiés à personne d'autre. [...] À part son père, Mr Singer était l'homme le plus sympa qu'elle connaisse.³⁶⁶

you can be sure. So what will become of you? Will you be trying to break into weddings the rest of your days? And what kind of life would that be? » : *ibid.*, p. 107-108.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 187. / « What I did was to marry off little pieces of Ludie whenever I come across them. It was just my misfortune they all turned out to be the wrong pieces. My intention was to repeat me and Ludie. » : *ibid.*, p. 107.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 62. / « a sorry old liquor-drinker »; « The next went crazy on Berenice: he did crazy things »; « The last husband was terrible » : *ibid.*, p. 28.

³⁶⁶ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 114-115. / « Mick loved to go up to Mister Singer's room. Even if he was a deaf-and-dumb mute he understood every word she said to him. [...] She would tell him some of her

Père de substitution de Mick, John Singer devient rapidement le Père de l'humanité aux yeux de la jeune fille :

Quand elle songeait à la manière dont elle se représentait Dieu, il ne lui venait que l'image de Mr Singer enveloppé d'un long drap blanc. Dieu était silencieux – c'était peut-être ça qui lui avait donné cette idée.³⁶⁷

Déçue par sa première expérience intime avec Harry, Mick s'éprend un peu plus encore de Mr Singer, qu'elle se met à « suivre partout »³⁶⁸ : « Quand il s'arrêtait, elle s'arrêtait également – et lorsqu'il marchait vite, elle essayait de ne pas le perdre de vue. Du moment qu'elle le voyait et qu'elle était près de lui, elle était heureuse »³⁶⁹. En apparence, John Singer se présente donc comme une boussole, un guide pour Mick, dont l'existence est rythmée par ses déplacements quotidiens. Pourtant, l'homme tant fantasmé par la jeune fille ne lui prodigue aucun conseil ; ses silences sont interprétés par Mick comme la marque d'une sagesse profonde, qui n'est en réalité que pur fantasme. Comme le résume Georges-Claude Guilbert, Mick « [attribue] » à tort « des pouvoirs quasi magiques à Singer », elle

le [suppose] doué d'une intelligence supérieure, d'une psychologie hors pair et d'une compassion sans limites, alors qu'il ne saisit que des bribes de [son] discours égocentrique, et qu'au fond il ne s'y intéresse pas beaucoup.³⁷⁰

Une phrase en particulier met en lumière l'aveuglement de Mick : Singer est, à ses yeux, « un professeur génial, mais muet, qui n'enseignerait pas à cause de ça. »³⁷¹ L'adolescente se fourvoie, puisque Singer ne l'entend pas, ne lui répond pas.

Le suicide de cet homme constitue naturellement un événement traumatique pour Mick ; son « auditeur privilégié »³⁷², la figure tutélaire à laquelle elle se raccrochait, n'est plus désormais. Notons cependant que la jeune fille, embauchée dans un drugstore à la fin du roman, officie au rayon des « bijoux fantaisie »³⁷³ ; Singer, bijoutier de son vivant, serait-il encore le guide spirituel de la jeune fille ? Cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer au père de Mick, lui aussi bijoutier.

plans that she would not tell anybody else. [...] Except for her Dad, Mister Singer was the nicest man she knew. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 91.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 145. / « When she thought of what she used to imagine was God she could only see Mister Singer with a long, white sheet around him. God was silent – maybe that was why she was reminded. » : *ibid.*, p. 119-120.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 347. / « to follow him everywhere » : *ibid.*, p. 306.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 351. / « When he stopped, she stopped also – and when he walked fast she ran to keep up with him. So long as she could see him and be near him she was right happy. » : *ibid.*, p. 310.

³⁷⁰ Georges-Claude Guilbert, op. cit., p. 27.

³⁷¹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 276. / « It was like he was some kind of a great teacher, only because he was a mute he did not teach. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 243.

³⁷² Georges-Claude Guilbert, op. cit., p. 27.

³⁷³ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 396. / « Costume Jewelry » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 351.

b) Fanchette, la chatte de Claudine

Est-il pertinent d'élever un animal domestique au rang de figure tutélaire ? Au regard des travaux menés par Nanaé Tsuda³⁷⁴, cette idée ne semble pas incongrue. A l'image d'une mère au chevet de sa fille, Fanchette se blottit toujours contre sa maîtresse lorsque celle-ci tombe malade : « Sans les livres et sans Fanchette, que serais-je devenue ! »³⁷⁵, écrit ainsi l'héroïne de *Claudine à l'école*, après un sévère épisode de rougeole. Fanchette est aussi l'unique confidente de Claudine, en témoigne ce passage extrait du premier volume : « Elle m'aime au point de comprendre ce que je dis, et de venir me caresser la bouche quand elle entend le son de ma voix. »³⁷⁶ N. Tsuda en conclut qu'« un dialogue intime s'établit entre Claudine et Fanchette au-delà du langage »³⁷⁷. La narratrice de *Claudine à l'école* poursuit l'éloge de l'animal :

De temps en temps, je la regarde, alors elle me fait signe avec ses sourcils, qu'elle lève, comme une personne. Belle Fanchette, que tu es intéressante et compréhensive ! (Bien plus que Luce Lanthenay, cette chatte inférieure.)³⁷⁸

Notons ici l'anthropomorphisation de Fanchette ; aux yeux de Claudine, celle-ci agit « comme une personne » et possède les qualités essentielles d'une demoiselle de compagnie : elle est « intéressante », « compréhensive », à l'écoute de sa maîtresse. L'héroïne en vient même à faire de son animal une créature supérieure au genre humain, Luce Lanthenay, sa camarade de classe, étant réduite au rang de « chatte inférieure ». Pour N. Tsuda, Fanchette est finalement « la seule “femme” que Claudine estime »³⁷⁹. Cette remarque ne semble point abusive, puisque dans le second volume de la série, la narratrice abandonne l'usage de la comparaison (utilisée dans *Claudine à l'école* : Fanchette agit « comme une personne »³⁸⁰) pour privilégier celui de la personnification : Fanchette « est », désormais, « une personne bien »³⁸¹.

Rappelons tout de même ces quelques paroles prononcées par l'héroïne à la fin de *Claudine à l'école* : « j'aimerais danser avec quelqu'un que j'adorerais de tout mon cœur, parce que j'aurais voulu avoir là ce quelqu'un, pour me détendre à lui dire tout ce que je ne confie qu'à Fanchette ou à mon oreiller »³⁸². En dépit de son admiration pour Fanchette, Claudine reconnaît donc le caractère insatisfaisant de ce « dialogue », mené entre elle et sa chatte. Fanchette est en

³⁷⁴ Voir par exemple Nanaé Tsuda, « Claudine est-elle une héroïne nouvelle ? Les contradictions du « féminisme » dans les premières œuvres de Colette », in *Cahiers Colette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, n° 31, 2009.

³⁷⁵ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 87-88.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁷ Nanaé Tsuda, op. cit., p. 68.

³⁷⁸ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 113.

³⁷⁹ Nanaé Tsuda, op. cit., p. 63.

³⁸⁰ Voir note 378.

³⁸¹ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 222.

³⁸² *Claudine à l'école*, op. cit., p. 212.

réalité aussi muette qu'un « oreiller » ; elle n'est, au fond, qu'un « mangeur de chagrin », « ainsi que les anciens Egyptiens appelaient si poétiquement le félin »³⁸³. Si Claudine décrit volontiers Fanchette comme un modèle, une confidente et une mère de substitution, il s'agit ni plus ni moins d'un jeu littéraire (pour la narratrice mais aussi l'autrice de l'œuvre), d'une marque d'humour, suggérant avec force la solitude réelle du personnage.

³⁸³ Marie Alamir-Paillard, « Chats », in Guy Ducrey et Jacques Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 194.

Troisième partie. Poétiques de la marge et de l'entre-deux

Dans cette ultime partie, nous aborderons les œuvres de notre corpus par le biais de la question de l'entre-deux ; ce terme, à lui seul, cristallise en effet plusieurs problématiques absolument centrales dans la série des *Claudine*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*.

Notre attention se portera d'abord sur l'oscillation permanente de nos trois héroïnes, Claudine, Mick et Frankie, entre le pôle féminin et le pôle masculin ; celles-ci tendent en effet à s'écarter des normes de genre en vigueur à leur époque – la fin du XIX^e siècle pour Claudine, l'entre-deux-guerres pour Mick et Frankie –, au point d'être tenues pour des êtres marginaux par leurs pairs. Chassées du pays de l'enfance, les héroïnes de Colette et McCullers peinent, en outre, à intégrer le monde des adultes : riche en promesses, celui-ci contient aussi son lot de déboires, prétexte pour Claudine, Mick et Frankie à retarder leur entrée dans l'âge adulte. Enfin, il s'agira de voir en quoi les héroïnes de Colette et McCullers, opérant la jonction entre deux conceptions littéraires – radicalement opposées – du féminin, ont participé à la transformation du personnage de la jeune fille en littérature, entre les XIX^e et XX^e siècles.

A) Une oscillation entre le féminin et le masculin

Jeunes filles en formation, Claudine, Mick et Frankie sont vivement encouragées à se plier aux exigences de féminité de leur temps. Il s'agit pourtant d'un véritable défi pour les trois adolescentes, incapables d'assimiler complètement les normes de genre ancrées dans leur société. Oscillant entre deux pôles, le féminin et le masculin, les héroïnes de Colette et McCullers se présentent comme des personnages singuliers, qui se distinguent de par leur apparence, leur comportement ou leurs ambitions.

1. Les normes de genre en vigueur

En nous appuyant sur des études historiques et sociologiques, nous tâcherons d'abord de déterminer les normes de genre en vigueur dans la société française de la fin du XIX^e siècle, puis celles qui caractérisent la société américaine – et plus particulièrement sudiste – de l'entre-deux-guerres. Notre enquête nous conduira à distinguer les personnages qui, dans les œuvres de notre corpus, incarnent en tous points ces idéaux genrés.

a) L'idéal bourgeois de la « jeune fille rangée »³⁸⁴

Quelles étaient les caractéristiques de la jeune fille issue de la bourgeoisie, à la fin du XIX^e siècle, en France ? L'étude³⁸⁵ menée par Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard sur l'évolution du statut de la jeune fille de l'âge classique à nos jours nous apporte quelques éléments de réponse.

La beauté physique est, sans surprise, une qualité que rêvent de posséder toutes les jeunes filles du XIX^e siècle : « plaisir pour les yeux et les cœurs, elle est aussi un atout dans la chasse au mari »³⁸⁶. Les héroïnes de feuilletons réunissent généralement tous les critères de beauté de l'époque : elles jouissent d'un teint de nacre et d'une taille « svelte et élancée », « leurs yeux reflètent l'azur du ciel » et « leurs mains et pieds sont pareils à ceux des enfants »³⁸⁷.

Les journaux de mode de l'époque « révèlent » aussi « un protocole des convenances, ou pire, une dictature des apparences »³⁸⁸ auxquels doivent se plier les jeunes filles : « de onze à treize ans, les cheveux sont nattés et la robe atteint la cheville », « de seize à dix-huit ans, la robe touche le sol et la coiffure est relevée en chignon »³⁸⁹. Lors d'un événement particulier, il est d'usage que les demoiselles agrémentent leur coiffure de quelques fleurs et revêtent une robe en « mousseline des Indes », « tissu juvénile par excellence »³⁹⁰.

En outre, l'étude d'Y. Knibiehler, de M. Bernos, d'É. Ravoux-Rallo et d'É. Richard nous apprend qu'auteurs et éducateurs de l'époque attachent une grande importance au « charme de la voix » (c'est là le titre d'une nouvelle de Jean-Nicolas Bouilly, extraite de son recueil intitulé *Conseils à ma fille*, paru en 1811³⁹¹). Aussi, nombre d'« établissements d'éducation proposent des cours de chant et d'accompagnement »³⁹² à leurs élèves au XIX^e siècle.

En matière de comportement, la retenue, le calme et la douceur sont de rigueur : la « jeune fille rangée » se doit d'être effacée, sans pour autant paraître embarrassée. Citons à ce titre un extrait du règlement du Cours Saint-Jean : « Une jeune fille ne doit jamais avoir un air hardi, ni suffisant, mais elle ne doit pas non plus avoir l'air gauche, intimidé, mal à l'aise d'une personne ignorante et peu habituée à la bonne Société. »³⁹³

³⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], in *Mémoires*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

³⁸⁵ Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard, *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor / Temps Actuels, 1983.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 94.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

³⁹¹ Cité par *ibid.*, p. 96.

³⁹² *Ibid.*, p. 96-97.

³⁹³ *Ibid.*, p. 95.

Enfin, au début du XIX^e siècle tout particulièrement, l'innocence et la virginité sont tenues pour les qualités principales de la jeune fille idéale, elle-même décrite comme un « [ange] d'innocence et de pureté »³⁹⁴. Le mariage constitue pour cette dernière l'unique moyen ou presque de se réaliser : « tout y prépare les jeune filles, la famille, l'éducation, l'environnement, la morale dominante. »³⁹⁵

Difficile de trouver dans la série des *Claudine* un personnage incarnant en tous points cet idéal. Claire, la sœur de première communion de Claudine, s'en rapproche quelque peu ; il s'agit d'« une fillette douce, avec de beaux yeux tendres et une petite âme romanesque »³⁹⁶, d'une oie blanche, qui ne cesse de fantasmer sa rencontre future avec l'être aimé. Ayant quitté l'école depuis un an, Claire manque cependant d'éducation. Curieusement, c'est un personnage masculin qui, dans *Claudine à Paris*, incarne au mieux l'idéal de féminité que nous venons d'énoncer. Il s'agit du personnage de Marcel, dont Claudine vante d'emblée la beauté et les manières :

Je n'ai jamais rien vu de si gentil. Mais c'est une fille, ça ! C'est une gobette en culottes ! Des cheveux blonds un peu longs, la raie à droite, un teint comme celui de Luce, des yeux bleus de petite Anglaise [...]. Il est rose, il parle doucement, avec une façon de tenir sa tête un peu de côté en regardant par terre.³⁹⁷

« Marcel [...] fait la jeune fille du monde et me demande si je m'amuse à Paris »³⁹⁸, écrit plus loin Claudine. L'intérêt porté par Marcel aux anecdotes grivoises de Claudine en fait cependant un être bien moins pur et innocent que son apparence pouvait le laisser penser.

b) L'idéal sudiste de la *Southern Belle*

Si la guerre de Sécession (qui fit rage aux États-Unis entre 1861 et 1865) bouleversa en profondeur l'organisation de la société sudiste, les modèles relatifs au *Old South* demeurèrent ancrés dans les esprits jusqu'au siècle suivant ; parmi eux, celui de la *Southern Belle*, ou de la Belle du Sud. Bien que des changements relatifs au statut des femmes américaines se produisirent dans les années 1940, l'idéal de la *Southern Belle* prévalait encore dans la société du *New South* ; cette dernière est, justement, celle dans laquelle évoluent les personnages de Mick et de Frankie. Comme le rappelle Sarah Gleeson-White³⁹⁹, aucun modèle alternatif de féminité (autre que celui de la Belle du Sud) n'était encore parvenu à s'imposer à l'époque de McCullers. Aussi, il convient de revenir brièvement sur les caractéristiques de la *Southern Belle*, bien que cette figure mythique soit intrinsèquement liée à une réalité datée.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

³⁹⁶ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 10.

³⁹⁷ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 244.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 250.

³⁹⁹ Sarah Gleeson-White, op. cit., p. 13.

Dans son ouvrage intitulé *The Southern Belle in the American Novel*, Kathryn Lee Seidel brosse un portrait de la Belle du Sud : il s'agit d'une « jeune fille célibataire, ayant grandi dans une famille de propriétaires terriens (une famille aristocratique donc), à la tête d'une grande exploitation. » K. L. Seidel ajoute que cette demoiselle « est en âge de se marier, prête à être courtisée. »⁴⁰⁰ Dans l'ouvrage qu'elle intitule *The Southern Lady*, l'historienne Anne Firor Scott la définit cette fois comme une jeune femme « timide et modeste, belle et gracieuse »⁴⁰¹. Une fois mariée, celle-ci devait se consacrer entièrement à son rôle d'épouse : « aimer son mari, le respecter, lui obéir, et à l'occasion le divertir, élever ses enfants et veiller au bon fonctionnement du foyer. »⁴⁰² A. F. Scott ajoute que « physiquement faible, [...] elle dépend de la protection des hommes. »⁴⁰³ Il convient de rappeler que ces définitions ne s'appliquent qu'aux jeunes filles blanches, issues des classes moyenne et supérieure.

Malgré les transformations qu'elle a connues, la société sudiste du XX^e siècle reste profondément marquée par cette conception du féminin. McCullers peuple d'ailleurs ses romans de figures inspirées de la *Southern Belle*, parmi lesquelles Janice, la fiancée du frère de Frankie. Celle-ci est décrite par Bérénice comme « brune, petite et jolie. »⁴⁰⁴ Frankie l'imagine volontiers « coiffée avec un chignon », « porta[nt] une robe verte et des chaussures vertes très fines avec de hauts talons »⁴⁰⁵. Douce et affectueuse envers Frankie, Janice incarne aux yeux de cette dernière un modèle paroxystique de féminité. Plus tard, l'héroïne de *The Member of the Wedding* aperçoit aussi de sa fenêtre des « jeunes filles en fleurs »⁴⁰⁶ aux allures de *Southern Belles* modernes :

Quatre filles traversaient la cour. [...] Le soleil d'or les éclairait de ses longs rayons obliques, et leurs visages avaient l'air d'être en or, eux aussi, et elles portaient des robes toutes neuves et toutes propres.⁴⁰⁷

⁴⁰⁰ « The belle is the young, unmarried daughter of a landed (and thus aristocratic) family, who lives on a great plantation. She is of marriageable age, ready to be courted. » : Kathryn Lee Seidel, *The Southern Belle in the American Novel*, Gainesville, University Press of Florida, 1985, p. 3, [notre traduction].

⁴⁰¹ « timid and modest, beautiful and graceful » : Anne Firor Scott, *The Southern Lady: From Pedestal to Politics 1830-1930*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1970, p. 4, [notre traduction].

⁴⁰² « love, honor, obey, and occasionally amuse her husband, to bring up his children and manage his household. » : *ibid.*, [notre traduction].

⁴⁰³ « Physically weak, [...] she depended upon male protection. » : *ibid.*, [notre traduction].

⁴⁰⁴ *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 64. / « a kind of brunette and small and pretty » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 65. / « Janice had on a green dress and green high-heel dainty shoes. Her hair was done up in a knot. » : *ibid.*, p. 30.

⁴⁰⁶ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1918], in *A la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

⁴⁰⁷ *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 169. / « Four girls were crossing the back yard. [...] The long gold sun slanted down on them and made their skin look golden also, and they were dressed in clean, fresh dresses. » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 95-96.

Ces modèles de féminité sont également présents dans *The Heart Is a Lonely Hunter*. Dans ce roman cependant, McCullers semble davantage insister sur le caractère artificiel de leur beauté. En témoigne cet extrait, dans lequel le narrateur brosse un portrait d'Etta, la sœur de Mick :

Etta [...] se mettait du vernis rouge sur les ongles du pied. Elle avait des rouleaux d'acier dans les cheveux et une petite couche de crème blanche sous le menton, à l'endroit où pointait un bouton. Elle se pomponnait toute la journée. Et c'était là où ça clochait. Etta n'était pas naturellement jolie comme Hazel.⁴⁰⁸

On ne manquera pas de relever le caractère éminemment comique de ce portrait, peu flatteur finalement. L'autre sœur de Mick, Hazel, est présentée comme une beauté véritable, quoique « pas très maligne » et particulièrement « molle »⁴⁰⁹. Plus tard, le lecteur est aussi amené à découvrir le personnage de Baby, une enfant de quatre ans transformée par sa mère en véritable poupée, destinée à conquérir le cœur des producteurs hollywoodiens. Reprenant les codes vestimentaires de la *Southern Belle*, le personnage de Baby frôle même la caricature :

Baby ressemblait à une fée ou à un personnage de cinéma. Elle portait son costume de soirée de l'année dernière – une jupe de gaze rose évasée, courte et empesée, un corsage rose, des chaussons de danse roses, et même un petit carnet rose. Avec ses cheveux blonds, elle était toute rose, blanche et dorée – et si petite et si propre qu'elle en était presque déchirante à regarder.⁴¹⁰

Avec le personnage de Baby, la féminité devient finalement synonyme de performance, d'artifice et de mascarade.

Ayant parfaitement assimilé les normes de genre de la société sudiste, les personnages de Janice, Etta, Hazel et Baby constituent de toute évidence des figures de référence pour Mick et Frankie, toutes deux complexées par leur apparence et leurs attitude garçonnière.

2. Claudine, Mick et Frankie : des héroïnes qui se caractérisent par leur ambiguïté genrée

Femmes en devenir, Claudine, Mick et Frankie se présentent pourtant comme des personnages tiraillés entre deux pôles : le féminin et le masculin. De par leur apparence, leur comportement ou leurs ambitions démesurées, ces trois héroïnes se distinguent en effet des autres jeunes filles de leur âge. Leur rapport aux normes de genre se veut donc complexe et éminemment problématique.

⁴⁰⁸ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 60-61. / « Etta was [...] painting her toenails with the red polish. Her hair was done up in steel rollers and there was a white dab of face cream on a little place under her chin [...]. She primped all the day long. And that was the bad part. Etta wasn't naturally pretty like Hazel. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 41.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 61. / « thick in the head »; « soft » : *ibid.*, p. 42.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 192-193. / « Baby looked like a fairy or something in the picture show. She had on her last year's soirée costume – with a little pink-gauze skirt that stuck out short and stiff, a pink body waist, pink dancing shoes, and even a little pink pocketbook. With her yellow hair she was all pink and white and gold – and so small and clean that it almost hurt to watch her. » : *ibid.*, p. 164-165.

a) Le personnage de Claudine

Dans le premier volume de la série des *Claudine*, une certaine dichotomie caractérise l'héroïne éponyme : son apparence féminine tranche en effet avec « ses habitudes garçonnières »⁴¹¹. A plusieurs reprises, la jeune fille évoque son physique avantageux, qu'elle n'hésite pas à mettre en avant lorsqu'elle côtoie la gent masculine. Dans l'extrait suivant, Claudine fait ainsi montre de ses charmes en présence du docteur Dutertre, en visite dans l'école de Montigny :

J'inspecte mes ongles et je mets mes cheveux en évidence car le visiteur regarde surtout de notre côté, dame ! [...] si ma figure est plus jeune que mon âge, ma taille a bien dix-huit ans. Et mes cheveux aussi valent d'être montrés, puisqu'ils me font une toison remuante de boucles dont la couleur change selon le temps entre le châtain obscur et l'or foncé, et qui contraste avec mes yeux brun café, pas vilainement ; je n'ai jamais porté de nattes ni de chignon, les chignons me donnent la migraine et les nattes n'encadrent pas assez ma figure [...].⁴¹²

En présence d'Antonin Rabastens, l'un des nouveaux sous-maîtres de l'école, Claudine joue l'ingénue, mettant une nouvelle fois en avant ses atouts féminins :

je m'arrange de façon à retenir Antonin près de moi. Bien simple ; il suffit d'ouvrir des yeux naïfs et de pencher la tête pour que mes cheveux tombent librement le long de ma figure. Il mord tout de suite à l'hameçon.
– Monsieur, dites-moi un peu si c'est vrai que vous faites des vers charmants ? [...] Il rougit et bégaie, éperdu de joie et de surprise.⁴¹³

Dans ces deux extraits, Claudine fait de sa chevelure⁴¹⁴ et de sa taille – deux éléments typiquement associés au féminin – des atouts lui permettant d'accaparer l'attention de ses interlocuteurs masculins. La jeune fille adopte également les codes de la féminité en feignant la naïveté. Cette candeur et cette grâce naturelle lui vaudront même d'être comparée à une Vénus de Botticelli par un examinateur du brevet élémentaire⁴¹⁵.

Si Claudine fait scandale en exposant des « pantalons [...] *fermés* »⁴¹⁶ lors de « l'exposition des *ouvrages de main* »⁴¹⁷ organisée par son école, la jeune fille arbore le plus souvent une tenue conforme aux attentes de la société française du XIX^e siècle. Elle se montre d'ailleurs coquette lors de l'inauguration ministérielle de la nouvelle école de Montigny, portant à cette occasion une couronne de fleurs et une robe blanche faite en mousseline.

⁴¹¹ Michèle Blin, *op. cit.*, p. 218.

⁴¹² *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 82-83.

⁴¹⁴ Notons que la jeune fille fait déjà preuve d'une certaine coquetterie en arborant une chevelure souple et libre.

⁴¹⁵ *Claudine à l'école*, *op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

Il convient aussi de rappeler que Claudine est l'une des rares élèves de Montigny pouvant se vanter de maîtriser l'art du chant. Au cours de l'année, celle-ci sera d'ailleurs amenée à faire cours à ses propres camarades, faute de professeur compétent au sein de l'école. Sans surprise, l'adolescente décrochera un vingt sur vingt en musique lors de l'examen du brevet élémentaire.

A première vue donc, le personnage de Claudine semble se conformer aux exigences de féminité de son siècle. Un écart se creuse cependant entre son apparence et son comportement, tout particulièrement en présence de personnages féminins. En classe, Claudine fait preuve d'une insolence inouïe envers son institutrice ; elle n'hésite pas non plus à brutaliser ses camarades, à commencer par Anaïs, sa voisine de table, à qui elle inflige « une gifle énorme »⁴¹⁸ au début du roman. Claudine n'est définitivement pas une « jeune fille rangée », en témoignent d'ailleurs les propos tenus par une candidate rencontrée devant le centre d'examen où se déroulent les épreuves du brevet élémentaire :

- [...] Vous vous appelez Claudine, n'est-ce pas ?
- Oui, comment le savez-vous ?
- Oh ! il y a longtemps qu'on « cause » de vous. Je suis de l'école de Villeneuve ; nos maîtresses disaient de vous : « C'est une jeune fille intelligente, mais hardie comme un page et dont il ne faut imiter ni les manières de garçon, ni la coiffure. [...] »⁴¹⁹

Nous le voyons ici, l'héroïne de *Claudine à l'école* bouleverse les représentations du féminin en adoptant les codes de la masculinité (en matière de comportement du moins). Rappelons cependant que la jeune fille ne revendique nullement son engagement pour la cause féminine ; à plusieurs reprises d'ailleurs, celle-ci tend même à déprécier ses condisciples féminines, en témoigne cet extrait :

Chers bois ! Je les connais tous [...] Il y a les bois taillis, des arbustes qui vous agrippent méchamment la figure au passage, ceux-là sont pleins de soleil, de fraises, de muguet, et aussi de serpents. J'y ai tressailli de frayeurs suffocantes à voir glisser devant mes pieds ces atroces petits corps lisses et froids ; vingt fois je me suis arrêtée, haletante, en trouvant sous ma main [...] une couleuvre bien sage [...] Tant pis, je finis toujours par y retourner seule ou avec des camarades ; plutôt seule, parce que ces petites grandes filles m'agacent, ça a peur de se déchirer aux ronces, ça a peur des petites bêtes, des chenilles velues et des araignées des bruyères, [...] ça crie, c'est fatigué – insupportables enfin.⁴²⁰

Se figurant en Robinsonne des temps modernes, Claudine affiche une certaine misogynie à l'égard de ses camarades, désignées sous le terme « ça », un pronom démonstratif à valeur péjorative. En apposant l'adjectif « petites » devant l'expression « grandes filles », la narratrice insiste également sur la faiblesse de ces demoiselles, du moins sur leur manque de courage. Dans la suite de son journal, Claudine poursuit cette entreprise de dévalorisation en comparant ses condisciples à des

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 8.

créatures fragiles et sans défense : Marie est un « joli lièvre peureux »⁴²¹, Luce une « chatte inférieure »⁴²² à Fanchette, tandis que les sœurs Jaubert ont « des yeux de mouton pleins de douceur pleurarde »⁴²³. Pour Claudine, l'affirmation de soi va donc de pair avec une dépréciation du féminin.

Un tournant s'opère cependant avec le second tome de la série : victime d'une fièvre cérébrale, Claudine est contrainte de couper sa longue chevelure. Dépossédée de son atout le plus précieux, la jeune fille se laisse envahir par le désespoir :

Je ne peux pas y toucher sans avoir envie de pleurer... On me les a coupés, coupés sous l'oreille, mes copeaux châtain roussi, mes beaux copeaux bien roulés ! [...] je suis si triste tous les matins, quand je fais involontairement le geste de relever ma toison, avant de me savonner le cou.⁴²⁴

« J'ai absolument besoin de cheveux »⁴²⁵, déclare Claudine, une fois remise sur pied. Se refusant d'abord à sortir de l'appartement familial, la jeune fille finit par y consentir : « Avec ma cape rouge de Montigny et mon polo d'astrakan, j'ai l'air d'un pauvre petit garçon en jupe »⁴²⁶, déplore-t-elle. Cette coupe à la garçonne, véritable défi lancé aux canons esthétiques de l'époque, devient finalement un moyen pour l'héroïne de Colette de se distinguer un peu plus encore des autres jeunes filles. L'apparence androgyne de Claudine sème d'ailleurs le trouble au sein de son entourage, en témoigne cette remarque de Luce, une ancienne camarade de classe croisée à Paris au détour d'une rue : « Tu es tout-un-tel qu'un gars, Claudine, avec tes cheveux coupés, un joli gars, par exemple. Pourtant non, quand on te regarde, t'as bien une figure de fille, va, de jolie fille ! »⁴²⁷ Au fil des pages, Claudine entreprend même de cultiver cette ambiguïté de genre, « jou[ant] » tantôt « à la dame » en « se command[ant] robes sur robes »⁴²⁸, tantôt à l'homme en raccourcissant un peu plus encore sa chevelure :

Ô Claudine girouette ! Moi qui ai tant pleuré mes cheveux longs, j'ai recoupé ce matin trois centimètres des miens, pour conserver cette coiffure de « pâte bouclée » [...]. Le fait est qu'aucune autre ne saurait mieux encadrer mes yeux longs et mon menton mince.⁴²⁹

En un sens, l'apparence de Claudine finit par refléter son comportement équivoque, tantôt féminin tantôt masculin. En présence de sa Tante Cœur, l'héroïne de *Claudine à Paris* adopte en effet une attitude en tous points conforme aux attentes de son époque : elle se présente comme une jeune

⁴²¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴²² *Ibid.*, p. 113.

⁴²³ *Ibid.*, p. 11.

⁴²⁴ *Claudine à Paris, op. cit.*, p. 222.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 314.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 337.

filles douces, calmes et réservées, absolument charmantes. En d'autres circonstances cependant, Claudine affiche un comportement digne d'un jeune apache : au début du deuxième tome, elle se sert ainsi de son parapluie pour frapper en pleine rue un passant au comportement licencieux⁴³⁰.

Oscillant entre le pôle féminin et le pôle masculin, Claudine se présente donc comme une héroïne éminemment moderne, prompte à défier les normes de genre instaurées par la société française de la fin du XIX^e siècle.

b) Le personnage de Mick

Au début de *The Heart Is a Lonely Hunter*, le personnage de Mick est présenté comme l'incarnation même du *tomboy* (du « garçon manqué »). Vêtue d'un short, d'une chemise et d'une paire de baskets, Mick s'exprime d'« voix rauque, garçonnière », « parad[ant] » dans les rues « comme un cow-boy dans un western »⁴³¹. Son modèle n'est que autre que John Singer, un personnage masculin dont elle tend à imiter les moindres faits et gestes ; au début de l'œuvre par exemple, la jeune fille s'installe sous le porche de sa maison pour « lire les illustrés », « dans l'espoir que Mr Singer y s[oit] avec son journal, comme presque tous les dimanches matin »⁴³². Plus loin, le lecteur apprend que Mick suit des cours de mécanique au lycée ; « grâce à une autorisation spéciale »⁴³³, l'adolescente a pu échapper aux enseignements de sténographie, suivis par ses sœurs quelques années plus tôt. Mick ambitionne également de devenir « un grand inventeur »⁴³⁴, bien que cette profession soit davantage l'apanage des hommes.

L'adolescente doit cependant faire face aux remarques de ses sœurs, des personnages féminins ayant parfaitement assimilé les normes de genre de la société sudiste. Dans la scène suivante, Etta reproche à Mick son manque de féminité :

« Tu vas marcher comme ça longtemps ? Ça me rend malade de te voir dans ces vêtements ridicules de garçon. Quelqu'un devrait te serrer la vis, Mick Kelly, et t'apprendre les bonnes manières, observa Etta.
– Tais-toi, répliqua Mick. Je porte des shorts parce que je ne veux pas hériter de vos vieilles nippes. Je ne veux pas devenir comme vous et je ne veux pas vous ressembler. Et ça n'arrivera pas. C'est pour ça que je mets des shorts. J'aimerais bien mieux être un garçon [...] ».⁴³⁵

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁴³¹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, *op. cit.*, p. 39-40. / « hoarse, boyish voice » ; « swaggering like a cowboy in the picture show » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, *op. cit.*, p. 22.

⁴³² *Ibid.*, p. 52. / « read the funnies » ; « She had thought maybe Mister Singer would be reading the paper on the porch like he did most Sunday mornings. » : *ibid.*, p. 33.

⁴³³ *Ibid.*, p. 128. / « special permission » : *ibid.*, p. 104.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 54. / « a great inventor » : *ibid.*, p. 35.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 61. / « “Are you just going to tramp around the room all day? It makes me sick to see you in those silly boy's clothes. Somebody ought to clamp down on you, Mick Kelly, and make you behave,” Etta said. / “Shut up,” said Mick. “I wear shorts because I don't want to wear your old hand-me-downs. I don't want

Dans cet extrait, Mick refuse vertement de se plier aux exigences de ses sœurs. Pourtant, quelques semaines plus tard, la jeune fille opère une véritable métamorphose à l'occasion de la fête qu'elle organise à son domicile. Peu avant la venue des invités, l'adolescente ne manque pas d'ailleurs de « frott[er] » vigoureusement son corps, geste symbolique suggérant son souhait de se défaire d'une apparence jugée inconvenante. Par la suite, Mick revêt les principaux attributs de la *Southern Belle* ; la féminité devient alors travestissement :

[Mick] enfila une culotte de soie, des bas de soie, et passa même un soutien-gorge d'Etta, pour faire encore plus chic. Puis, avec beaucoup de précaution, elle mit la robe et chaussa les escarpins. [...] Elle essaya six coiffures différentes. [...] Mick humecta sa frange, se fit trois accroche-cœurs et enfonça le diadème dans ses cheveux, puis se couvrit abondamment de maquillage et de rouge à lèvres. Le menton levé et les paupières mi-closes, comme une star de cinéma, elle tourna lentement son visage d'un côté à l'autre : superbe – tout simplement superbe.⁴³⁶

Bientôt pourtant, Mick éprouve un certain malaise dans cet accoutrement : la robe qu'elle porte se révèle trop courte pour sa silhouette longiligne, tandis que ses chaussures l'empêchent de se mouvoir à sa guise :

Mick, impatiente de descendre, courut jusqu'aux flammèches rougeoyantes puis sauta. Avec ses chaussures de tennis, elle serait retombée comme un chat – mais les hauts escarpins la firent glisser et son ventre heurta le tuyau.⁴³⁷

La fête ayant finalement tourné au fiasco, Mick regagne la salle de bain désemparée et amère :

elle ôta la robe du soir bleue. L'ourlet étant déchiré, elle le replia de façon à dissimuler l'accroc. Le diadème en strass avait disparu. Son vieux short et sa chemise gisaient sur le sol, là où elle les avait laissés. Mick les enfila. Elle était trop grande pour continuer à porter un short après ça. Pas après cette nuit. Plus jamais.⁴³⁸

Cette scène est révélatrice du mal-être de la jeune fille : en enfilant son habituel costume de *tomboy*, Mick comprend par la même occasion qu'elle ne pourra pas, indéfiniment, se cacher derrière le masque du garçon manqué. Pendant un temps toutefois, la jeune fille continue d'osciller entre pôles féminin et masculin, tantôt affublée « [d]es pulls et [d]es pantalons en

to be like either of you and I don't want to look like either of you. And I won't. That's why I wear shorts. I'd rather be a boy any day [...]. » : *ibid.*, p. 42.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 131-132. / « Silk teddies she put on, and silk stockings. She even wore one of Etta's brassières just for the heck of it. Then very carefully she put on the dress and stepped into the pumps. [...] Six different ways she tried out her hair. [...] she wet her bangs and made three spit curls. Last of all she stuck the rhinestones in her hair and put on plenty of lipstick and paint. When she finished she lifted up her chin and half-closed her eyes like a movie star. Slowly she turned her face from one side to the other. It was beautiful she looked – just beautiful. » : *ibid.*, p. 107.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 140-141. / « She wouldn't wait to climb down. She ran until she reached the little wavy flames and then she jumped. / With her tennis shoes she would have landed like a cat – but the high pumps made her slip and her stomach hit this pipe. » : *ibid.*, p. 116.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 141. / « she took off the blue evening dress. The hem was torn and she folded it so the raggedy place wouldn't show. The rhinestone tiara was lost somewhere. Her old shorts and shirt were lying on the floor just where she had left them. She put them on. She was too big to wear shorts any more after this. No more after this night. Not any more. » : *ibid.*

velours trop grands de Bill »⁴³⁹, tantôt d'une robe « en soie lie-de-vin, avec un col en dentelle miteux »⁴⁴⁰. Ce contraste transparaît tout particulièrement dans la deuxième partie du roman, au chapitre neuf. Mick d'abord fait montre d'une certaine coquetterie, dans l'espoir d'attirer l'attention de John Singer :

Le matin, dès son réveil, elle pensait à lui. Et à la musique. En enfilant sa robe, elle se demandait si elle le verrait ce jour-là, et mettait un peu du parfum d'Etta ou une goutte de vanille pour sentir bon au cas où elle le rencontrerait dans l'entrée.⁴⁴¹

Deux pages plus loin, Mick échange avec Harry au sujet de la montée du nazisme en Europe ; ses paroles ne peuvent qu'étonner le lecteur du roman, au regard de l'extrait précédemment cité : « Moi aussi [...]. J'aimerais combattre les fascistes. Je m'habillerais en garçon et personne ne devinerait. Je couperais mes cheveux et tout. »⁴⁴² Ces deux paragraphes, ainsi juxtaposés, mettent en lumière le tiraillement de l'adolescente. Un autre extrait du chapitre neuf illustre ce conflit intérieur :

À plat ventre sur le sol froid, Mick réfléchissait. Plus tard [...] elle serait un grand compositeur connu dans le monde entier [...]. Dressée sur l'estrade, face à une grande foule, elle porterait soit un vrai smoking d'homme, soit une robe rouge pailletée de strass.⁴⁴³ [Nous soulignons]

A la lecture de cette citation, on ne peut que songer aux propos tenus par Biff au début de l'œuvre : « Par nature, tout le monde appartient aux deux sexes. »⁴⁴⁴

En définitive, le personnage de Mick se présente comme un être androgyne, à l'image de l'héroïne de *Claudine à l'école*. Son apparence, ses centres d'intérêt mais aussi ses ambitions portent la marque de son ambiguïté genrée. En un sens, le personnage de Mick célèbre les noces de la *Southern Belle* et du *tomboy*, deux figures antithétiques réunies sous les traits de l'adolescente.

c) Le personnage de Frankie

L'héroïne de *The Member of the Wedding* semble, *a priori*, se rapprocher du personnage de Mick. Vêtue d'un short et d'une chemise pour homme, Frankie incarne elle aussi la figure du

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 272. / « two sweaters and a pair of Bill's outgrown corduroy pants. » : *ibid.*, p. 239.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 265. / « wine-colored silk with a dingy lace collar. » : *ibid.*, p. 233.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 276. / « When she put on her dress she wondered where she would see him that day. She used some of Etta's perfume or a drop of vanilla so that if she met him in the hall she would smell good. » : *ibid.*, p. 243.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 278. / « Me too [...]. I'd like to fight the Fascists. I could dress up like a boy and nobody could ever tell. Cut my hair off and all. » : *ibid.*, p. 245.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 273-274. / « She lay on her stomach on the cold floor and thought. Later on [...] she would be a great world-famous composer. [...] She would stand up on the platform in front of the big crowds of people. To conduct the orchestra she would wear either a real man's evening suit or else a red dress spangled with rhinestones. » : *ibid.*, p. 240-241.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 158. / « By nature all people are of both sexes. » : *ibid.*, p. 132.

tomboy. Comme le signale le narrateur, « elle aurait voulu être un garçon, et faire la guerre dans les marines »⁴⁴⁵ ; son sexe l'en empêche cependant. La jeune fille s'exerce aussi au lancer de couteaux, au grand dam de sa nourrice, Bénénice.

Au début du roman, Frankie est traversée par une vive inquiétude cependant : son image, celle que lui renvoie le miroir déformant de sa cuisine, l'effraie au plus haut point. La jeune fille regrette d'abord ses coups de ciseaux précipités : « Quelle erreur j'ai faite, en demandant qu'on me coupe les cheveux si courts ! Pour le mariage, il aurait fallu que j'aie une longue chevelure d'un blond soyeux »⁴⁴⁶, déclare-t-elle devant Bérénice. Mais là n'est pas la principale source de son angoisse :

parmi toutes ses peurs, il y en avait une qu'on pouvait calculer mathématiquement [...]. Cet été-là, elle avait douze ans et dix mois. Elle mesurait un mètre soixante-six, et chaussait du quarante. Depuis l'an dernier, [...] elle avait grandi de dix centimètres. [...] Si elle était destinée à grandir jusqu'à dix-huit ans, cela durerait encore cinq ans et deux mois. Donc, d'après ses calculs mathématiques, [...] elle finirait par mesurer deux mètres soixante-quatorze. Et qu'est-ce que c'était qu'une femme qui mesurait deux mètres soixante-quatorze ? C'était un phénomène de foire.⁴⁴⁷

Le terme utilisé par McCullers, « Freak », renvoie au phénomène des *freak shows*, des spectacles particulièrement populaires aux États-Unis jusqu'au milieu du XX^e siècle, dans lesquels étaient mis en scène des êtres humains volontiers qualifiés de « monstres » en raison de leurs particularités physiques. Frankie craint notamment d'être associée à la figure du « Géant »⁴⁴⁸.

Aux inquiétudes de Frankie s'ajoutent les admonestations de Bérénice, qui l'enjoint à adopter les manières de la *Southern Belle* :

– Il faut que tu commences à changer maintenant [...]. C'est fini que tu sois si désagréable, et si gourmande et si insolente. Il faut que tu mettes des jolies robes, maintenant, et que tu parles doucement et que tu sois comme il faut.⁴⁴⁹

Lors de sa première rencontre avec Janice, Frankie avait déjà tenté – vainement – de se plier à ces exigences de féminité. Raconté par Bérénice, l'épisode se révèle particulièrement comique : « Quand tu es descendue, tu avais ta robe en organdi, et sur la figure du rouge à lèvres qui allait

⁴⁴⁵ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 54. / « She wanted to be a boy and go to the war as a Marine. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 23.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 46. / « The big mistake I made was to get this close crew-cut. For the wedding I ought to have long bright yellow hair. » : *ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 47. / « there was one fear that could be figured in arithmetic [...]. This August she was twelve and fivesixths years old. She was five feet five and three-quarter inches tall, and she wore a number seven shoe. In the past year she had grown four inches [...] If she reached her height on her eighteenth birthday, she had five and one-sixth growing years ahead of her. Therefore, according to mathematics [...], she would grow to be over nine feet tall. And what would be a lady who is over nine feet high? She would be a Freak. » : *ibid.*, p. 18-19.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 48. / « Giant » : *ibid.*, p. 19.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 149. / « Now you belong to change from being so rough and greedy and big [...] You ought to fix yourself up nice in your dresses. And speak sweetly and act sly. » : *ibid.*, p. 83.

d'une oreille à l'autre oreille. Bon. »⁴⁵⁰ Ici encore, la féminité est associée au travestissement, à l'artifice. A la veille du mariage de son frère, Frankie décide de renouveler l'expérience : « Elle s'habilla avec le plus grand soin ce matin-là, choisit sa robe la plus élégante, celle en organdi rose qui la faisait paraître plus âgée, se mit du rouge à lèvres et du Sweet Sérénade. »⁴⁵¹ Pour signaler au monde sa métamorphose, Frankie se choisit un nouveau prénom, plus féminin : F. Jasmine. D'un pas confiant, la jeune fille traverse les rues de la ville, se laissant même aborder par un soldat en permission. Bientôt cependant, F. Jasmine fait l'objet de plusieurs remarques, toutes suggérant en creux son incapacité à embrasser le modèle de la *Southern Belle*. Bérénice est sans nul doute celle qui se montre la plus critique à l'égard de l'adolescente :

Tes cheveux, ils sont rasés comme ceux d'un bagnard, et toi, tu t'attaches un ruban en argent autour de la tête, et cette tête elle a pas de cheveux. C'est tout à fait bizarre. [...] Cette robe du soir, elle est pour une grande personne. En satin orange. Et sur tes coudes, il y a cette croûte marron. Les deux choses, ça peut pas aller ensemble.⁴⁵²

Ce portrait de F. Jasmine n'est d'ailleurs pas sans rappeler la description de la « Tête d'Épingle »⁴⁵³ donnée par le narrateur au début de l'œuvre. A cette remarque de Bérénice s'ajoute celle de Big Mama, la voyante du quartier : « Jamais j'ai vu quelqu'un grandir aussi vite que toi, Frankie [...]. Tu devrais t'attacher un morceau de brique sur la tête. »⁴⁵⁴ Et que dire des paroles adressées par Jarvis à sa sœur, le jour de son mariage : « Frankie-la-perche ! Frankie-l'asperge ! [...] Jambes-menues, jambes-pointues, jambes-tordues ! »⁴⁵⁵ Ces remarques ne peuvent que blesser l'adolescente, rarement complimentée sur son apparence.

Trop à l'étroit dans ses chaussures en argent⁴⁵⁶ – et, par extension, son rôle de « jeune fille rangée » et parfaitement apprêtée –, F. Jasmine ne saurait en définitive incarner l'idéal de la *Southern Belle*. Un autre modèle s'impose alors à l'adolescente : celui du *Marine*. Ambitionnant de rejoindre la Navy, F. Jasmine envisage une nouvelle fois de se métamorphoser : « Si le train la conduisait à New York, elle s'habillerait en garçon, prendrait un faux nom, mentirait sur son âge,

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 63. / « You came down with your organdie dress on and lipstick an inch thick from one ear to the next. » : *ibid.*, p. 29.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 98. / « She dressed carefully that morning in her most grown and best, the pink organdie, and put on lipstick and Sweet Serenade. » : *ibid.*, p. 51.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 160. / « You had all your hair shaved off like a convict, and now you tie a silver ribbon around this head without any hair. It just looks peculiar.[...] Here you got on this grown woman's evening dress. Orange satin. And that brown crust on your elbows. The two things just don't mix. » : *ibid.*, p. 90.

⁴⁵³ Ce personnage est l'un des *freaks* que croise Frankie, chaque année, à l'occasion de l'exposition Chattahoochee. La « Tête d'Épingle » possède « une tête toute ratatinée [...] entièrement rasée, à l'exception d'une mèche nouée d'un ruban rose au milieu du crâne » : *ibid.*, p. 49. / « a shrunken head [...], which was shaved except for one lock tied with a pink bow at the top. » : *ibid.*, p. 20.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 225. / « I declare I never did see anybody grow like you do, Frankie [...]. What you ought to do is tie a brickbat to your head. » : *ibid.*, p. 130.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 248. / « Frankie the lankie [...], the tee-legged, toe-legged, bow-legged Frankie. » : *ibid.*, p. 146.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 168. / *ibid.*, p. 94.

et s'engagerait dans les marines. »⁴⁵⁷ Rapidement cependant, l'adolescente est assaillie par le doute : « serait-elle capable de sauter dans un wagon, comme elle l'avait lu dans les livres, et de quitter la ville ? »⁴⁵⁸ Son corps, trop large pour lui permettre d'incarner un idéal de féminité, lui semble désormais trop faible, trop délicat, pour la laisser embrasser une carrière militaire.

Privilégiant tantôt le modèle de la *Southern Belle*, tantôt celui du *Marine*, l'héroïne de *The Member of the Wedding* n'atteint finalement aucun de ces idéaux. Jamais pour autant Frankie n'envisage la possibilité d'un équilibre entre le pôle féminin et le pôle masculin ; l'adolescente s'oppose en cela aux personnages de Claudine et de Mick qui, de leur côté, cultivent une certaine androgynie. Frankie craint vraisemblablement d'être associée à « L'Humain Moitié-Homme Moitié-Femme »⁴⁵⁹, l'un des *freaks* dont elle peut observer la silhouette chaque année, à l'occasion de l'exposition Chattahoochee⁴⁶⁰. Prisonnière d'un corps qui échappe aux standards de son époque, ne souhaitant pour autant être présentée comme un être androgyne, l'adolescente semble finalement prise au piège.

3. Le triomphe final des normes de genre ?

Si Claudine, Mick et Frankie, en tant qu'adolescentes, tendent à défier les normes de genre, qu'en est-il à l'issue de leur formation ? Pour répondre à cette question, il convient de relire attentivement les dernières pages de *Claudine à Paris*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*.

Comme nous l'avons vu, le personnage de Claudine tend à cultiver une certaine androgynie dans les deux premiers volumes de la série. A l'issue de *Claudine à Paris*, l'héroïne manifeste néanmoins une inquiétude certaine à l'idée de demeurer « vieille fille ». Son soulagement est d'ailleurs immense lorsque, pour la première fois, un homme lui demande sa main. Si la jeune fille décline finalement l'offre de l'intéressé, son *ego* n'en est pas moins flatté :

Un enroutement subit l'empêche de continuer. Je m'en vais sur la pointe du pied, et seule dans le salon, je me mets à danser la « chieuvre ». Veine ! On m'a demandée en mariage ! En ma-ri-a-ge ! On me trouve assez jolie, malgré mes cheveux courts, pour m'épouser, celui-ci un garçon raisonnable, posé, pas un cas pathologique. Donc, d'autres... Assez dansé, je vais penser plus loin.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 255. / « she would dress like a boy and give a false name and a false age and join the Marines. » : *ibid.*, p. 150.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 258. / « would she be able to hop a car, as she had read about, and get away? » : *ibid.*, p. 152.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 48. / « The Half-Man Half-Woman » : *ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁰ L'adolescente réprimande d'ailleurs son cousin, John Henry, lorsque celui-ci « affirm[e] que tout le monde devait être moitié-garçon, moitié-fille. » : *ibid.*, p. 173. / « think that people ought to be half boy and half girl » : *ibid.*, p. 98.

⁴⁶¹ *Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 346.

En dépit de sa soif de liberté et de son esprit d'indépendance, Claudine n'envisage donc pas son destin sans l'appui d'un homme. S'il est vrai que l'héroïne de Colette tend à bousculer les traditions en se montrant particulièrement entreprenante lors de ses rendez-vous avec Renaud⁴⁶², elle n'en demeure pas moins attachée à l'institution du mariage, gage de réussite sociale à ses yeux. La jeune androgyne finit donc pas se « ranger », elle aussi, comme les autres adolescentes de son âge, retrouvant à cette occasion d'ailleurs son apparence féminine⁴⁶³.

Pour des raisons différentes, Mick finira elle aussi par se plier aux exigences de féminité de son temps. A la fin de *The Heart Is a Lonely Hunter*, Hazel lui propose de se présenter à un entretien d'embauche, l'objectif étant de soulager financièrement leurs parents. Comme le signale Hazel, il s'agit d'un emploi « pour filles seulement »⁴⁶⁴. Aussi, le jour de l'entretien, Mick se livre à une nouvelle métamorphose, définitive cette fois :

Hazel et Etta lui prêtèrent des vêtements et la pomponnèrent. Elle mit la robe de soie verte de Hazel, un chapeau vert, des escarpins à talons hauts et des bas de soie. Les sœurs la maquillèrent avec du fard à joues et du rouge à lèvres, et lui épilèrent les sourcils.⁴⁶⁵

Embauchée en tant que vendeuse, Mick adopte alors un comportement considéré comme typiquement féminin, faisant preuve de retenue en toute circonstance. Biff ne manque pas de remarquer cette transformation soudaine, faisant usage de l'adjectif « ladylike » pour décrire l'attitude de la jeune fille :

on sentait poindre confusément en elle une féminité délicate. Les boucles d'oreilles, le balancement de ses bracelets, sa nouvelle façon de croiser les jambes et de ramener le bord de sa jupe sous ses genoux.⁴⁶⁶

« Mick », le prénom de l'héroïne, est finalement l'unique marque conservée par la jeune fille de son androgynie passée. Entièrement soumise aux diktats de la société sudiste en matière de genre, l'héroïne de McCullers ne se distingue plus désormais des autres jeunes filles de la ville. Un bref instant, l'ancienne Mick semble resurgir néanmoins :

⁴⁶² Comme le rappelle Francis Marcoin, Claudine « ira jusqu'à rejouer à sa manière la scène du fiacre, puisqu'après un repas chez Logre, c'est elle qui se jette au cou de Renaud. » : Francis Marcoin, « Claudine, pour et contre l'école », in *Roman 20-50*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 23, 1997.

⁴⁶³ Claudine accorde en effet un grand soin à son apparence dans les dernières pages de l'œuvre : « Brossons, brosons les boucles, brosons les dents, brosons les ongles ! Faut que tout reluise, bon sang ! Des bas fins, une chemise neuve, un pantalon assorti, mon corset rose, mon jupon pékiné à petites raies » : *Claudine à Paris*, op. cit., p. 370.

⁴⁶⁴ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 356. / « Just for a girl. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 315. Les employées exerçant des métiers traditionnellement réservés aux femmes sont plus communément désignées sous le terme de *pink-collar workers* (« employées à col rose »).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 359. / « Hazel and Etta loaned her the clothes to wear and primped her to look nice. She wore Hazel's green silk dress and a green hat and high-heeled pumps with silk stockings. They fixed her face with rouge and lipstick and plucked her eyebrows. » : *ibid.*, p. 318.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 403. / « there was something ladylike and delicate about her that was hard to point out. The earrings, the dangle of her bracelets, and the new way she crossed her legs and pulled the hem of her skirt down past her knees. » : *ibid.*, p. 357.

un de ces jours peut-être, elle parviendrait à mettre de côté de quoi payer un piano d'occasion. [...] Elle l'installerait dans la chambre du fond et jouerait chaque soir. [...] Oui mais si, une semaine, elle était obligée de sauter un versement ? Est-ce qu'ils viendraient le récupérer [...] ? Et si elle les en empêchait ? [...] en les attendant à la porte pour se battre avec eux. Elle flanquerait par terre les deux hommes, qui se retrouveraient avec l'œil poché et le nez cassé, et elle les laisserait sur le carreau dans l'entrée.⁴⁶⁷ [Nous soulignons]

Mais ceci n'est vraisemblablement qu'un énième fantasme. Pour l'heure, Mick n'a d'autre choix que de se plier à la consigne de son employeur : se montrer « toujours [alerte et souriante] »⁴⁶⁸, quelles que soient les circonstances. Son sort illustre en un sens les propos tenus par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* : Mick n'est pas *née* femme, elle l'est *devenue*⁴⁶⁹.

L'héroïne de *The Member of the Wedding* est finalement la seule dont le sort soit encore incertain à l'issue du récit. Le roman s'achève sur une prolepse : nous sommes en novembre 1944, trois mois se sont écoulés depuis le mariage de Jarvis et de Janice. Frankie, devenu F. Jasmine dans la deuxième partie du roman, porte désormais son véritable prénom, Frances. Cette indication nous invite à penser que l'héroïne assume dorénavant son identité de jeune fille. En parallèle pourtant, l'adolescente affiche des ambitions associées alors au masculin : elle souhaite devenir « un grand poète – à moins qu'elle ne s'affirme comme une autorité incontestable dans le domaine des radars. »⁴⁷⁰ Sur le plan sentimental, Frances outrepassa aussi les normes de genre : le narrateur mentionne en effet son « amour »⁴⁷¹ soudain pour Mary Littlejohn, une jeune fille rencontrée quelques semaines plus tôt lors d'une vente de charité. Notons d'ailleurs que Frances et Mary idolâtraient deux artistes célèbres pour leurs écrits homoérotiques, le peintre italien Michel-Ange et le poète britannique Alfred Tennyson⁴⁷². Ces quelques éléments nous empêchent de considérer la nouvelle Frankie, surnommée désormais Frances, comme une « jeune fille rangée » : contrairement aux personnages de Claudine et de Mick, l'adolescente affirme en effet sa singularité en refusant de se plier aux normes de genre de la société sudiste... mais pour combien de temps encore ? La question reste en suspens.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 398. / « maybe one of these days she might be able to set aside a little for a second-hand piano. [...] She would keep it in the back room and play on it every night. [...] But then suppose some week she couldn't make a payment. So then would they come to take it away [...] ? And suppose like she wouldn't let them. [...] she would meet them at the front door. And fight. She would knock down both the two men so they would have shiners and broke noses and would be passed out on the hall floor. » : *ibid.*, p. 353-354.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 396. / « Keep on your toes and smile. » : *ibid.*, p. 351.

⁴⁶⁹ Nous nous référons ici à la célèbre formule de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient. » : Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome II : L'expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

⁴⁷⁰ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 269. / « a great poet – or else the foremost authority on radar. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 159.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 270. / « love » : *ibid.*, p. 160.

⁴⁷² Au sujet de Michel-Ange, voir par exemple Chris Ryan, *The Poetry of Michelangelo: An Introduction*, London, The Athlone Press, 1998, p. 94-128. Au sujet d'Alfred Tennyson, voir par exemple : Jeff Nunokawa, « In Memoriam and the Extinction of the Homosexual », in *ELH*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 58, n° 2, 1991, p. 427-438. Adresse URL : <https://doi.org/10.2307/2873375> (Site consulté le 18 juin 2021).

B) De l'enfance à l'âge adulte : un parcours erratique

Le *Bildungsroman* traditionnel est un roman du passage, de la transition : le héros est amené à quitter le pays de l'enfance pour s'aventurer dans un espace nouveau, celui des adultes. Claudine, Mick et Frankie sont elles aussi embarquées dans cette traversée des âges. Ni tout à fait enfants, ni tout à fait adultes, les trois jeunes filles hésitent, tâtonnent, impatientes de conquérir leur indépendance mais désireuses de conserver une part de leur innocence, de leur enthousiasme de fillettes.

La question que nous serons amenée à nous poser, au terme de cette sous-partie, est la suivante : les héroïnes de Colette et McCullers parviennent-elles, *in fine*, à atteindre l'âge de la maturité ? Au contraire, dérogent-elles au schéma du *Bildungsroman* traditionnel en demeurant d'éternelles adolescentes ?

1. Des héroïnes sur le chemin vers la maturité ?

Investir le royaume des adultes, tel est l'objectif vers lequel tendent Claudine, Mick et Frankie, trois jeunes filles impatientes de rompre avec leur « moi » passé, de conquérir leur liberté, de s'affirmer véritablement en tant que jeunes femmes. Aussi, les héroïnes de Colette et McCullers tâchent d'adopter un comportement moins enfantin, de faire montre de leur maturité supposée.

Penchons-nous tout d'abord sur le cas de Claudine. Si l'héroïne de Colette est encore une écolière dans le premier volume de la série, celle-ci se distingue de ses camarades par ses lectures licencieuses, jugées inconvenantes pour une jeune fille de son âge. Ainsi, devant le docteur Dutertre, Claudine se targue volontiers d'avoir lu plusieurs ouvrages de Pierre Louÿs, un auteur taxé d'immoralité par ses contemporains ; l'écolière cite d'abord *Aphrodite*, un premier roman émaillé de scènes libertines, puis *La femme et le Pantin*, un roman inspiré des mémoires de Casanova. Claudine est aussi une grande lectrice de Paul Adam, auteur de récits tout aussi scandaleux. Convoquant à plusieurs reprises ces quelques références littéraires, l'héroïne de Colette se présente par là même comme une jeune fille mature : elle n'est pas une oie blanche, une demoiselle dépourvue de connaissance en matière de relations amoureuses. D'où son penchant pour des individus plus âgés tels qu'Aimée Lanthenay, l'adjointe de son institutrice, ou Antonin Rabastens, l'un des nouveaux sous-maîtres de l'école. Pour *se grandir* davantage encore, Claudine entreprend aussi d'investir la sphère des adultes ; l'épisode de la fugue nocturne, à la veille des examens du brevet élémentaire, en est un exemple : ce jour-là, Claudine parvient à s'infiltrer dans une fête mondaine, dédaignant ainsi les activités manuelles organisées par son institutrice dans la cour de l'hôtel où elle-même et ses camarades séjournent. Dans les dernières

pages de *Claudine à l'école*, l'héroïne se rend également à un bal – celui organisé pour l'inauguration de la nouvelle école de Montigny –, acceptant à cette occasion l'invitation d'un monsieur en « habits noirs »⁴⁷³, l'un des secrétaires du ministre de l'Agriculture accueilli plus tôt dans la journée. Dans *Claudine à Paris*, l'adolescente insiste cette fois auprès de Renaud pour s'attabler à la brasserie Logre, un lieu peu fréquenté par les jeunes filles de son âge. « Mais c'est gendeletteux, cocotteux, bruyant »⁴⁷⁴, la prévient Renaud ; Claudine n'en a que faire : elle veut découvrir le Paris qui lui était jusqu'alors défendu, se mêler aux demi-mondaines élégamment apprêtées et goûter aux plaisirs nocturnes de la « Ville Lumière ». Assise aux côtés de Renaud – qui vient de lui commander son premier verre d'asti –, l'enfant de Montigny se dédouble d'ailleurs peu à peu, assistant au surgissement de la femme sensuelle et audacieuse qu'elle s'apprête à devenir :

Dans la glace de droite, quelle drôle de Claudine, avec ses cheveux en plumes soufflées, ses yeux longs envahis de délice trouble, et sa bouche mouillée ! C'est l'autre Claudine, celle qui est « hors d'état » comme on dit chez nous. Et, en face d'elle, ce monsieur à reflets d'argent qui la regarde, qui la regarde, qui ne regarde qu'elle et ne mange plus. [...] Tout à fait dédoublée, je me vois agir, je m'entends parler, avec une voix qui m'arrive d'un peu loin, et la sage Claudine, enchaînée, reculée dans une chambre de verre, écoute jaser la folle Claudine et ne peut rien pour elle. [...] Assiste, Claudine sage, et ne remue pas ! La Claudine folle suit sa voie, avec l'infailibilité des fous et des aveugles...⁴⁷⁵

Plus tard dans la soirée, cette même « Claudine folle » finit par se jeter au cou de Renaud pour lui offrir un premier baiser. Cette soudaine métamorphose de l'héroïne, étonnamment entreprenante, serait-elle la marque de son passage à l'âge adulte ? C'est en tout cas ce que laisse à penser cette ultime remarque de la narratrice, invitant le lecteur à distinguer l'ancienne Claudine de la nouvelle : « la Claudine sage s'efface timidement, admirative et respectueuse, devant l'autre, qui est allée droit où le Destin la poussait, sans se retourner »⁴⁷⁶.

Mick, l'héroïne de McCullers, est elle aussi impatiente de s'élancer vers des horizons nouveaux, de jouir d'une certaine indépendance, de devenir une adulte en somme. Un épisode en particulier, celui « du toit », témoigne de cette volonté de s'élever, de se grandir, au sens littéral et figuré du terme. Au début de l'œuvre, Mick entreprend de grimper sur le toit d'une maison en construction, laissant derrière elle ses deux petits frères, assis dans un chariot. Là-haut, l'adolescente se prend à rêver d'un avenir prospère, une cigarette à la main (symbole visible, affiché, de son entrée dans l'âge adulte) :

⁴⁷³ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 212.

⁴⁷⁴ *Claudine à Paris*, op. cit., p. 354.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 358-359.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 362.

[Mick] sortit de la poche de son short le paquet de cigarettes acheté la veille au soir. Elle inhalait lentement la fumée. La cigarette l'étourdissait, lui rendait la tête lourde et molle, mais il fallait la finir.

M. K. – c'était ce qu'elle ferait écrire partout quand elle aurait dix-sept ans et qu'elle serait très célèbre. Elle rentrerait à la maison dans une automobile Packard rouge et blanche avec ses initiales sur les portières et ferait broder M. K. en rouge sur ses mouchoirs et sa lingerie. Elle serait peut-être un grand inventeur. Elle inventerait de minuscules radios [...] que les gens pourraient mettre dans leurs oreilles. Des machines volantes qu'on attacherait dans le dos [...]. Ensuite, elle serait la première à construire un immense tunnel jusqu'en Chine [...]. Ce seraient ses premières inventions.⁴⁷⁷

« Ouvr[ant] les bras comme des ailes »⁴⁷⁸, Mick semble fin prête à prendre son envol, à embrasser une existence nouvelle. Cet élan, l'héroïne de McCullers le conserve d'ailleurs jusqu'à la fin du roman, ne cessant en effet de se projeter dans un avenir heureux, de s'imaginer en artiste accomplie, en ingénieure célèbre ou en aventurière intrépide. D'autres éléments encore nous invitent à considérer Mick comme une adulte en devenir. Dans les premiers chapitres du roman, l'adolescence est notamment présentée comme une mère de substitution pour ses deux petits frères, Ralph et Bubber, dont elle assure elle-même l'éducation. Plus loin, la jeune fille devient aussi l'interlocutrice privilégiée de son père, qui n'hésite pas à lui confier ses problèmes d'argent. Autre point, tout aussi significatif : Mick délaisse son « Nehi au chocolat » pour de la « bière glacée »⁴⁷⁹ lors de son escapade à la campagne avec Harry. Tout comme l'héroïne de *Claudine à Paris* d'ailleurs, l'adolescente se délecte de ce breuvage capiteux, symbole d'émancipation par excellence. L'ensemble de ces éléments, mis bout à bout, font de Mick une jeune fille mature et responsable, prête – semble-t-il – à franchir la frontière qui la sépare du monde des adultes.

A l'image de Claudine et de Mick, l'héroïne de *The Member of the Wedding* souhaite se défaire de son image de petite fille. C'est avec amertume d'ailleurs qu'elle songe, dans les premières pages du roman, au cadeau que lui a offert son frère Jarvis :

– Je me demande vraiment à quoi pensait Jarvis quand il m'a acheté cette poupée. M'acheter une poupée à moi ! Et Janice qui essayait de m'expliquer qu'elle avait cru que j'étais une petite fille.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 53-54. / « She took from the pocket of her shorts the package of cigarettes she had bought the night before. She breathed in the smoke slowly. The cigarette gave her a drunk feeling so that her head seemed heavy and loose on her shoulders, but she had to finish it. / M.K. – That was what she would have written on everything when she was seventeen years old and very famous. She would ride back home in a red-and-white Packard automobile with her initials on the doors. She would have M.K. written in red on her handkerchiefs and underclothes. Maybe she would be a great inventor. She would invent little tiny radios [...] that people could carry around and stick in their ears. Also flying machines people could fasten on their backs [...]. After that she would be the first one to make a large tunnel through the world to China [...]. Those were the first things she would invent. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 34-35.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 53. / « She spread out her arms like wings. » : *ibid.*, p. 34.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 305. / « chocolate Nehi » ; « ice-cold beer » : *ibid.*, p. 269.

⁴⁸⁰ *Frankie Addams*, op. cit., p. 45-46. / « I don't know what went on in Jarvis's mind when he brought me that doll. Imagine bringing me a doll! And Janice tried to explain that she had pictured me as a little girl. » : *The Member of the Wedding*, op. cit., p. 18.

Blessée par cette offrande, Frankie entreprend une véritable métamorphose dans la suite du roman : elle souhaite se hisser au rang de Jarvis et Janice en devenant, elle aussi, une adulte indépendante et accomplie. Pour ce faire, Frankie troque son short bleu pour une robe « en organdi rose qui la fai[t] paraître plus âgée »⁴⁸¹, se met du rouge à lèvres et se parfume allègrement de Sweet Sérénade. Ainsi apprêtée, la jeune fille se sent grandie, transformée : « elle avait le sentiment inconnu de devenir à chaque pas plus assurée et plus légère, et d'être dans ses droits »⁴⁸², commente le narrateur. Désormais aussi, l'héroïne de McCullers refuse de s'adonner à des activités infantiles, en particulier celles associées à la notion de « jeu ». A deux reprises, elle décline ainsi l'invitation de John Henry à « jouer dehors »⁴⁸³ avec les autres enfants du quartier. Pareillement, elle se refuse à « jouer la comédie »⁴⁸⁴ en public, jugeant incongru ce passe-temps qu'elle affectionnait tant auparavant. Passant devant « son vieux débit de boissons glacées, une valise légère [...] avec un petit écriteau : *Auberge de la Goutte de Rosée* »⁴⁸⁵, elle se revoit plus jeune, endossant le rôle de tenancière :

À cette heure de la matinée, quand elle avait plongé la limonade dans un seau à l'intérieur du débit de boissons, elle avait l'habitude de s'asseoir, les pieds nus sur le comptoir, son chapeau mexicain rabattu sur la figure [...]. Il venait parfois des clients [...]. Ce matin-là, son débit de boissons lui parut très petit et tout délabré, et elle comprit qu'elle ne s'assiérait jamais plus au comptoir. L'idée elle-même lui parut quelque chose de complètement dépassé, se rattachant à de très anciens événements.⁴⁸⁶

L'expression « ce matin-là »⁴⁸⁷ instaure une rupture symbolique entre deux âges : le temps du jeu, de la feintise, laisse place à celui de la raison, de la maturité. L'emploi par le narrateur du verbe « comprendre » (*to know* dans le texte original) est aussi significatif : comme frappée par une illumination, Frankie « compr[end] » qu'elle ne peut se travestir plus longtemps, qu'elle doit renoncer à ce passe-temps puéril pour assumer sa véritable identité. Plus loin, Frankie traverse l'atelier de son père et prend cette fois conscience qu'elle s'est toujours fourvoyée en feignant d'être une horlogère de génie :

l'ancienne Frankie, qui s'asseyait toujours avec plaisir devant l'établi de son père, aurait tout de suite mis les lunettes auxquelles était fixée une loupe de bijoutier et, fronçant les

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 98. / « She dressed [...] in her most grown and best, the pink organdie » : *ibid.*, p. 51.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 105. / « she walked along was one of newly risen lightness, power, entitlement. » : *ibid.*, p. 55.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 202. / « [to] play out » : *ibid.*, p. 116.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 82. / « to act » : *ibid.*, p. 41.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 102-103. / « her old cold-drink store, a light packing case [...] with a sign reading, DEW DROP INN. » : *ibid.*, p. 54.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 103. / « It was the time of morning when, the lemonade in a bucket underneath the store, she used to settle herself with her bare feet on the counter and the Mexican hat tilted down over her face [...]. And sometimes there would be customers [...]. But now this morning the store looked very small and staggered, and she knew that she would never run it any more. F. Jasmine thought of the whole idea as something over and done with that had happened long ago. » : *ibid.*, p. 54.

⁴⁸⁷ La traduction est ici fidèle au texte original (« but now this morning »). La conjonction de coordination « but » et l'adverbe de temps « now » créent, pareillement, un effet de rupture.

sourcils d'un air affairé, aurait plongé les pièces dans l'essence. [...] Un petit attroupement se formait parfois sur le trottoir pour la regarder travailler, et elle imaginait facilement ce que disaient les gens : « *Frankie Addams [...] est capable de réparer les montres les plus compliquées de la boutique [...]. Elle fait honneur à sa famille, et plus honneur encore à la ville entière.* » [...] Mais, ce jour-là, elle se contenta de regarder les pièces détachées qui reposaient sur le buvard, sans même prendre la loupe de bijoutier.⁴⁸⁸

Plus lucide désormais, Frankie cesse de s'imaginer en artisan renommé, admiré de tous : elle choisit de renoncer à ses fantasmes d'enfant, preuve de son entrée progressive dans l'âge adulte. Pareillement, l'héroïne de McCullers tire un trait sur ses promenades costumées, souhaitant au contraire se montrer dans toute la vérité de son être :

De longues années auparavant elle avait eu envie, un jour, de parcourir la ville en jouant la comédie. Elle était allée partout [...] coiffée de son chapeau mexicain, chaussée de sandales lacées très haut, la taille serrée dans un lasso de cow-boy, et elle avait raconté partout qu'elle était mexicaine. *Moi pas parler américain – Adios Buenos Noches – abla pokie peekie poo*, baragouinait-elle dans un mexicain parodique. [...] Ce matin-là, elle se souvint de ces jours d'autrefois et de son jeu du Mexicain. Elle retourna dans les mêmes endroits, et les gens [...] étaient les mêmes. Mais ce matin-là elle n'était pas venue pour faire semblant et pour tricher ; bien au contraire, elle était là pour qu'on reconnaisse sa propre vérité.⁴⁸⁹

Frankie semble avoir définitivement rompu avec la petite fille folâtre et farceuse qu'elle était auparavant. A l'image de Claudine d'ailleurs, l'héroïne de *The Member of the Wedding* se dédouble : « Tout en marchant, elle avait l'impression que le fantôme de l'ancienne Frankie, poussiéreux et le regard avide, se traînait lentement derrière elle »⁴⁹⁰, commente ainsi le narrateur. A la lecture de cette phrase, le lecteur en déduit que la nouvelle Frankie a pris le pas sur « l'ancienne », réduite au rang de « fantôme », d'ombre impalpable. Plus loin, la jeune fille fait une nouvelle fois montre de sa maturité en acceptant pour la première fois d'écouter les anecdotes amoureuses de Bérénice, qui l'autorise d'ailleurs à se saisir d'une cigarette :

L'ancienne Frankie n'avait jamais accepté l'amour. Mais c'était F. Jasmine qui était assise à cette table, les genoux croisés, et de temps en temps [...] elle approuvait de la tête ce que disait Bérénice. Et même, lorsqu'elle allongea tranquillement la main vers le

⁴⁸⁸ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 121. / « always the old Frankie had loved to sit at her father's bench. She would put on her father's glasses with the jeweler's loupe attached and, scowling busily, dip them in gasoline. [...] Sometimes a little crowd of sidewalk lazies would collect to watch her from the street and she would imagine how they said: « Frankie Addams [...] fixes the hardest watches in the store [...]. She is a credit to the family and a big credit to the whole town. » [...]. But now today she looked down at the watch spread out on the blotter, and did not put on the jeweler's loupe. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 65.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 113-114. / « Once, and a long time ago, the old Frankie had liked to go around the town playing a game. She had walked all around [...] wearing her Mexican hat and the high-laced boots and a cowboy rope tied round her waist, she had gone around pretending to be Mexican. Me no speak English – Adios Buenos Noches – abla pokie peekie poo, she had jabbered in mock Mexican. [...] Now this morning reminded her of those old days of the Mexican game. She went to the same places, and the people [...] were the same. But this morning she was not trying to trick people and pretend; far from it, she wanted only to be recognized for her true self. » : *ibid.*, p. 60-61.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 115. / « As she walked along, it seemed as though the ghost of the old Frankie, dirty and hungry-eyed, trudged silently along not far from her » : *ibid.*, p. 61.

paquet de Chesterfield [...], Bérénice ne lui donna pas un petit coup sur les doigts, et F. Jasmine prit elle-même une cigarette. Elle était devenue une grande personne, comme Bérénice, et elles fumaient toutes les deux après le déjeuner.⁴⁹¹

La frontière qui séparait la nourrice de l'enfant est ici abolie par le narrateur qui, sur un ton affirmatif, présente Frankie comme une « grande personne », au même titre que Bérénice.

A maintes égards, Claudine, Mick et Frankie témoignent ainsi d'une certaine maturité, toutes trois tâchant de devenir des adultes à part entière, autrement dit des êtres confiants et assurés, assumant pleinement leurs choix et leur identité.

2. De la difficulté de quitter définitivement le pays de l'enfance

En dépit de leur bon vouloir, Claudine, Mick et Frankie ne parviennent en réalité à se défaire de leur « moi » passé, à rompre entièrement avec l'enfant qu'elles étaient (et qu'elles sont encore). Les œuvres qui composent notre corpus sont en effet ponctuées de scènes au cours desquelles les trois héroïnes se voient refuser l'accès au royaume des adultes, quand ce ne sont pas elles qui, de leur gré, choisissent de se réfugier dans l'enclos rassurant de l'enfance. Le *Bildungsroman* élaboré par Colette et McCullers met donc en scène un processus de maturation partiellement empêché, du moins considérablement ralenti.

a) Des héroïnes infantilisées par leur entourage

Claudine et Frankie ont en commun le souhait d'être considérées par leurs proches comme des adultes en devenir. Au cours de leur formation, toutes deux devront pourtant faire face aux remarques infantilisantes de certains membres de leur entourage.

Dans le second tome de la série, Claudine se voit ainsi fréquemment affublée du qualificatif de « petite fille », et ce, en dépit de son âge : dix-sept ans. Sa tante, surnommée Tante Cœur, ne cesse d'ailleurs de recourir à cette appellation pour la désigner ou s'adresser à elle⁴⁹²; citons à ce titre l'extrait suivant :

– Claude, [...] regardez comme ces deux enfants se font mutuellement valoir. Le teint mat de votre fille et ses cheveux touchés de reflets de bronze, et ses yeux profonds, toute cette apparence brune d'une petite fille qui n'est pas brune blondit encore mon chérubin, n'est-ce pas ?⁴⁹³ [Nous soulignons]

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 177. / « The old Frankie had never admitted love. Yet here F. Jasmine was sitting at the table with her knees crossed, and now and then she [...] nodded at what Berenice was saying. Furthermore, when she reached out quietly toward the Chesterfield package [...], Berenice did not slap her hand away, and F. Jasmine took herself a cigarette. She and Berenice were two grown people smoking at the dinner table. » : *ibid.*, p. 100.

⁴⁹² *Claudine à Paris*, op. cit., p. 243, 255 et 332.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 251.

Plus loin, Tante Cœur confie aussi vouloir faire de Claudine « une petite personne aussi aimable qu'elle est jolie »⁴⁹⁴. L'usage de l'adjectif « petite » est ici tout à fait significatif : il n'est nullement question pour la tante de Claudine de transformer sa nièce en une « grande personne », d'en faire une adulte indépendante et accomplie. Reléguée au rang de « fillette », Claudine l'est aussi en présence de Renaud, son cousin, un homme volontiers paternaliste qui ne cesse de multiplier les impératifs et les remarques infantilissantes à son égard (« Recueillez-vous, petite fille »⁴⁹⁵, « Parlez-moi, petite fille, distrayez le vieux monsieur »⁴⁹⁶, etc.). Lors d'un échange avec Claudine, celui-ci refuse d'ailleurs de lui accorder le statut de « grande personne » : « – [...] 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 »⁴⁹⁷, déclare-t-il ainsi.

A sa plus grande surprise, Frankie est elle aussi « traitée comme une enfant »⁴⁹⁸ lors du mariage de son frère, Jarvis :

Tout le monde avait été très gentil avec elle. [...] deux fois de suite [Mrs. William] lui demanda dans quelle classe elle était. Elle lui demanda également si elle avait envie de faire de la balançoire en attendant le mariage, du ton que prennent les grandes personnes pour parler aux enfants. [...] Mr. William lui demanda, lui aussi, en quelle classe elle était ; ce fut, en fait, la principale question qu'on lui posa pendant le mariage.⁴⁹⁹

La cérémonie, supposée sceller l'entrée de Frankie dans l'âge adulte, permet à l'héroïne de McCullers de finalement mesurer l'écart qui la sépare encore de ceux qu'elle nomme « les grandes personnes ». Ces dernières, en dépit de leur apparente bienveillance, n'accordent somme toute que peu d'importance aux aspirations profondes de la jeune fille ; elles se contentent de l'interroger sur son parcours scolaire, par pure politesse. Le sentiment d'infériorité ressenti par Frankie se traduit également sur le plan grammatical, l'adolescente occupant dans ce passage la position de complément d'objet, signe de son incapacité à s'imposer parmi les siens. Traitée comme une enfant, Frankie l'est aussi par son frère qui, le jour de son mariage, ne songe qu'à la taquiner, la « chahut[er] », comme s'il s'agissait d'un bambin :

Elle alla trouver Jarvis dans la cour, et il la souleva de terre en chahutant et en disant :
– Frankie-la-perche ! Frankie-l'asperge ! La piti-la grandie-la jolie-la Frankie ! Jambes-menues, jambes-pointues, jambes-tordues !

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁹⁸ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 249. / « they [...] treated her too young » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 146-147.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 247-248. / « Everybody was lovely to her. [...] Mrs. Williams [...] asked F. Jasmine two times what grade she was in at school. But she asked, also, if she would like to play out on the swing before the wedding, in the tone grown people use when speaking to a child. [...] Mr. Williams also asked her what grade she was in at school; in fact, that was the main question asked her at the wedding. » : *ibid.*, p. 145-146.

Et il lui donna un dollar.⁵⁰⁰

Ainsi infantilisée, Frankie se mue finalement en une fillette capricieuse, alors même que le roman touche à sa fin. Au terme de la cérémonie, l'héroïne de McCullers adopte en effet une attitude régressive, criant et pleurant de désespoir à l'idée de quitter son frère et la fiancée de celui-ci :

Ce qui arriva fut alors comme un spectacle de cauchemar, au cours duquel une fille folle aurait sauté de la salle sur la scène pour jouer un rôle qui n'était ni prévu, ni écrit, ni même imaginé. Vous êtes mon *nous* à moi, criait son cœur, mais elle ne savait rien dire d'autre que : « Emmenez-moi ! » Et ils avaient discuté avec elle, ils avaient tenté de la raisonner, mais elle s'était installée dans la voiture. Elle avait fini par s'accrocher des deux mains au volant, et il avait fallu que son père [...] la tire de force et la traîne hors de la voiture, et elle ne savait rien faire d'autre que de pleurer en criant : « Emmenez-moi ! Emmenez-moi ! »⁵⁰¹

Cette scène, située peu avant la fin du roman, nous invite à reconsidérer l'évolution du personnage de Frankie, présenté ici comme une adolescente têtue, colérique, et profondément immature, en tous points opposée à la « jeune fille rangée » qu'elle prétendait incarner quelques pages plus tôt.

Ainsi, les personnages de Claudine et de Frankie ont en commun d'avoir fait l'objet de plusieurs remarques infantilisantes, ces dernières ayant probablement incité Frankie à renouer avec l'enfant capricieuse et entêtée qu'elle était.

b) Une conception négative de la sexualité

Si Claudine, Mick et Frankie aspirent à devenir des adultes accomplies, toutes trois éprouvent malgré tout une certaine difficulté à concevoir de manière positive la sexualité et, de manière générale, les rapports intimes entre individus.

Prenons l'exemple du personnage de Mick. Sans surprise, la jeune fille envisage le premier rapport sexuel comme un rite de passage, une étape de vie incontournable en ce qu'il est le symbole, à ses yeux, de l'entrée d'un individu dans l'âge adulte ; lisons à ce titre ce passage éloquent, situé quelques lignes après la scène de l'étreinte entre Mick et Harry : « Mick se sentait très vieille, lestée d'un poids à l'intérieur. Elle était une grande personne à présent, qu'elle le veuille ou non »⁵⁰². Par ses réponses aux questions de Harry, Mick exprime le souhait, cependant,

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 248. / « Jarvis, when she went to find him in the yard, lifted her up in a roughhouse way and said: Frankie the lankie the alaga fankie, the tee-legged, toe-legged, bow-legged Frankie. And he gave her a dollar. » : *ibid.*, p. 146.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 250-251. / « The rest was like some nightmare show in which a wild girl in the audience breaks onto the stage to take upon herself an unplanned part that was never written or meant to be. You are the we of me, her heart was saying, but she could only say aloud: "Take me!" And they pleaded and begged with her, but she was already in the car. At the last she clung to the steering wheel until her father [...] had hauled and dragged her from the car, and even then she could only cry [...] : "Take me! Take me!" » : *ibid.*, p. 147.

⁵⁰² *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 311. / « She felt very old, and it was like something was heavy inside her. She was a grown person now, whether she wanted to be or not. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 275.

de ne jamais renouveler l'expérience qu'elle vient de vivre : « Ça ne m'a pas plu. Je ne me marierai jamais »⁵⁰³, déclare-t-elle ainsi. Refusant catégoriquement d'adhérer au principe du mariage (généralement associé à l'exigence du « devoir conjugal »), Mick revendique en creux sa volonté de ne point grandir, de conserver indéfiniment sa condition d'enfant.

Pareillement, Frankie ne parvient à adopter les codes régissant les relations amoureuses entre adultes. Elle éprouve, à vrai dire, un certain malaise à l'idée de nouer des liens intimes avec un homme, en témoigne sa réaction lorsque le soldat du *Blue Moon* lui propose un premier rendez-vous :

– Ne filez pas comme ça. Mettons-nous d'accord pour ce soir. Un rendez-vous à 9 heures, ça vous irait ? [...].
Jamais jusqu'à ce jour-là [Frankie] n'avait cru possible que quelqu'un – à plus forte raison un soldat – lui propose un rendez-vous. Le mot lui-même, rendez-vous, était un mot d'adulte, dont se servaient les filles plus âgées qu'elle. Là encore, elle n'était pas certaine que ça lui fasse vraiment plaisir. [...] Quelque chose la troublait, une sorte de malaise.⁵⁰⁴

Troublée, Frankie l'est tout autant lorsqu'elle se remémore ses premiers émois avec Barney MacKean, un camarade de classe dont elle s'était rapprochée quelques semaines plus tôt :

Dans le garage des MacKean, avec Barney MacKean. Ils avaient commis un péché bizarre, et elle ignorait à quel point c'était grave. Ce péché lui avait donné des crampes d'estomac, et elle tremblait chaque fois que quelqu'un la regardait. Elle avait haï Barney. Elle aurait voulu le tuer. Parfois la nuit, seule dans son lit, elle envisageait de lui tirer dessus avec le revolver, ou de lui planter un couteau entre les deux yeux.⁵⁰⁵

La culpabilité éprouvée par Frankie, convaincue d'avoir « commis un péché », et son angoisse à l'idée qu'un jeune homme – Barney MacKean ou bien le soldat du *Blue Moon* – puisse s'intéresser à elle, nous amènent à interroger les aspirations véritables de la jeune fille : est-elle réellement prête, comme elle le revendique volontiers, à investir la sphère des adultes ? Le lecteur peut, à juste titre, en douter.

Auditrice privilégiée de Luce (une camarade de classe ayant elle aussi décidé de s'exiler à Paris après l'obtention de son brevet élémentaire), Claudine constate dans le second volume de la série la réussite matérielle de son amie, devenue la compagne du beau-frère de sa mère. Invitée

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 311. / « I didn't like that. I never will marry with any boy. » : *ibid.*, p. 275.

⁵⁰⁴ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 134-135. / « "Don't just walk off like that. Let's fix up something for this evening. How bout a date for nine o'clock?" [...] / On any other day than this it would have seemed almost impossible that anyone, much less a soldier, would have invited her to a date. The very word, date, was a grown word used by older girls. But here again there was a blight upon her pleasure. [...] There was a troubled sense, a light uneasiness. » : *The Member of the Wedding, op. cit.*, p. 73-74.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 58. / « One Saturday afternoon she committed a secret and unknown sin. In the MacKean's garage, with Barney MacKean, they committed a queer sin, and how bad it was she did not know. The sin made a shriveling sickness in her stomach, and she dreaded the eyes of everyone. She hated Barney and wanted to kill him. Sometimes alone in the bed at night she planned to shoot him with the pistol or throw a knife between his eyes. » : *ibid.*, p. 25-26.

par Luce à pénétrer dans l'appartement parisien qu'elle occupe désormais, Claudine comprend, à la vue de « tout ce luxe cocotte »⁵⁰⁶, que son ancienne camarade de classe « s'est [...] jetée dans la lucrative inconduite »⁵⁰⁷. Claudine éprouve dès lors un sentiment de malaise : « J'ai mal à la tête, j'ai des courbatures », commente-t-elle ainsi. De retour chez elle, l'héroïne de Colette reconnaît que son trouble est la marque, peut-être, d'un certain manque de maturité :

Je suis là à faire la maligne dans la vie, et à crier sur les toits : « Ah ! on ne m'apprend rien, à moi ! Ah ! ah ! je lis tout, moi ! Et je comprends tout, moi, quoique je n'aie que dix-sept ans ! » Parfaitement. Et [...] pour une petite amie qui vit ce que j'ai coutume de lire, je me bouleverse, [...] je fuis le vice avec un beau geste.⁵⁰⁸

Quelques jours de repos, de réclusion, seront d'ailleurs nécessaires à la jeune fille pour pouvoir se remettre de cet épisode traumatisant :

Je ne sors plus depuis deux jours. Je reste dans ma chambre ou dans le trou à livres, derrière les volets demi-fermés [...]. Cet été qui menace m'effraie, je ne sais où me fourrer. Si j'allais retomber malade ! J'écoute les orages et je respire, après les averses, la moiteur électrisée. J'ai beau me mentir effrontément, cette aventure de Luce m'a secouée plus que je ne voudrais.⁵⁰⁹

En dépit de ses lectures scandaleuses, Claudine a donc conservé un esprit éminemment candide, une innocence quasi enfantine. La sexualité, telle que Luce la lui présente, l'effraie beaucoup. Tout comme Mick et Frankie, Claudine devra poursuivre son apprentissage, afin de surmonter cette angoisse.

c) L'enfance comme refuge

Il convient de noter également que les héroïnes de Colette et McCullers éprouvent le besoin, à l'occasion, d'adopter un comportement régressif, clairement anxiolytique. C'est le cas de Claudine qui, dans le deuxième volume de la série, se livre à des activités que nous pourrions qualifier de puériles, peu après avoir reçu une lettre de son amie Marie, tout juste fiancée :

Qui pourrait croire qu'elle roule des pensées si larmoyantes, cette Claudine en saut de lit, [...] tout occupée, apparemment, à rôtir le ventre d'une tablette de chocolat que maintiennent debout les branches d'une pincette ? Lorsque la surface exposée au feu mollit, noircit, crépite et se boursoufle, je la soulève en minces lamelles avec mon petit couteau... Goût exquis, qui participe de l'amande grillée et du gratin à la vanille ! Douceur mélancolique de savourer le chocolat à la pincette tout en se teignant les ongles des pieds en rose avec un petit chiffon trempé dans l'encre rouge de Papa !⁵¹⁰

⁵⁰⁶ *Claudine à Paris, op. cit.*, p. 326.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 329-330.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 282.

Pareillement, lors de la fête organisée à son domicile, Mick se laisse emporter par la frénésie ambiante et adopte un comportement tout à fait étonnant pour une jeune fille de son âge :

Il n'était plus question de réception. La soirée s'était transformée en défoulement de mômes. [...] Ils étaient devenus des gosses déchaînés qui jouaient dehors le samedi soir – et Mick se sentait la plus déchaînée de tous.

Elle hurlait, elle bousculait, toujours la première à tenter n'importe quoi. Elle faisait tant de bruit et se déplaçait si vite qu'elle ne voyait pas les autres et n'arrivait pas à reprendre suffisamment son souffle pour se livrer à toutes les extravagances qu'elle imaginait.⁵¹¹

Cette scène donne à voir une Mick absolument métamorphosée, abandonnant son calme et son sérieux de jeune adulte en devenir pour retrouver, momentanément, les joies de l'insouciance et de la légèreté.

Se réfugier dans l'enclos rassurant de l'enfance devient finalement pour Mick et Claudine le moyen d'apaiser leur angoisse et de retrouver, ne serait-ce qu'un instant, une forme de félicité.

3. Le temps du dénouement : une entrée effective dans l'âge adulte ?

Nous l'avons vu, Claudine, Mick et Frankie ne cessent, tout au long de leur formation, d'osciller entre deux âges. Quelle est, en définitive, l'issue de ce combat intérieur mené par les trois jeunes filles ? Parviennent-elles, à l'image de Wilhelm Meister, à quitter le pays de l'enfance pour s'affirmer en tant qu'adultes responsables et indépendantes au terme de leur parcours ?

Penchons-nous tout d'abord sur le cas de Claudine. Certes, l'héroïne de Colette franchit une étape importante de son existence en acceptant de s'unir à Renaud, à l'issue du deuxième volume de la série des *Claudine*. Pour autant, ce mariage n'est nullement synonyme d'émancipation, mais bien plutôt de dépendance. La lecture des dernières pages de *Claudine à Paris* nous en donne un aperçu :

Il me faut Renaud ! [...] Mon ami, ma chère vie, celui à qui je me confierai comme à un papa chéri, celui auprès de qui je me sens tour à tour angoissée et honteuse, comme si j'étais sa maîtresse – puis épanouie et sans pudeur, comme s'il m'avait bercée petite fille dans ses bras...⁵¹² [Nous soulignons]

Songeant à son cousin dont elle est éperdument amoureuse, Claudine se présente dans cet extrait comme sa maîtresse, mais aussi, de manière plus étonnante, comme sa fille. Celle qui aimait tant se distinguer de ses camarades de classe, « ces petites grandes filles »⁵¹³ inquiètes et peureuses

⁵¹¹ *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 140. / « The idea of the party was over entirely now. This was just a regular playing-out. [...] Everybody was a wild kid playing out on Saturday night – and she felt like the very wildest of all. / She hollered and pushed and was the first to try any new stunt. She made so much noise and moved around so fast she couldn't notice what anybody else was doing. Her breath wouldn't come fast enough to let her do all the wild things she wanted to do. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 115.

⁵¹² *Claudine à Paris*, op. cit., p. 368.

⁵¹³ *Claudine à l'école*, op. cit., p. 8.

dont elle se moquait éperdument, se complaît finalement dans le rôle de la « petite fille », bercée dans les bras de son « papa chéri ». Plus loin, lors d'un échange avec Renaud, Claudine se présente une nouvelle fois comme une jeune enfant, placée sous la tutelle d'un parent qui n'est autre que son cousin :

– Mon Dieu, c'est monstrueux ; pour les autres, vous pourriez être ma fille...
 – Mais je suis aussi votre fille ! [...] Vous ne sentez donc pas que je suis votre fille ? Je l'ai été tout de suite, j'ai été, dès les premières fois, votre enfant obéissante et étonnée – bien plus étonnée encore, un peu plus tard, de sentir que lui venaient ensemble tant de choses, un père, un ami, un maître, un amoureux ! Oh ! ne protestez pas, [...] laissez-moi dire aussi un amoureux. Un amoureux, ça se trouve tous les jours, mais quelqu'un qui est tout ensemble, et qui vous laissera orpheline et veuve, et sans ami, s'il vous laisse, est-ce que ce n'est pas un miracle sans pareil ?⁵¹⁴ [Nous soulignons]

A la fois amante et « enfant obéissante », celle qui deviendra, quelques pages plus loin, la nouvelle épouse de Renaud ne cesse donc, en vérité, d'osciller entre l'enfance et l'âge adulte.

Qu'en est-il de Frankie, l'héroïne de *The Member of the Wedding* ? La jeune fille a-t-elle atteint, au terme de son parcours, l'âge de la maturité ? Pour Blandine Puel, « la métamorphose d'adolescent[e] en adulte est en suspens » à la fin du roman de McCullers : « on ne la voit pas advenir »⁵¹⁵. Nous serions, pour notre part, moins catégorique à ce sujet. Plusieurs éléments évoqués dans la prolepse finale du roman nous laissent à penser que le personnage de Frankie s'est, en réalité, considérablement métamorphosé depuis le mariage de son frère. La description faite par le narrateur de la cuisine familiale, théâtre des échanges entre Frankie, John Henry et Bérénice au cours de l'été 1944, en offre d'ailleurs un aperçu :

C'était la première fois depuis bien longtemps que Frances passait l'après-midi dans la cuisine avec Bérénice. Une cuisine qui n'avait rien à voir avec la cuisine de cet été-là, si lointain désormais. Les dessins au crayon avaient disparu sous une couche de peinture à la chaux [...]. La table elle-même n'était plus à sa place ; on l'avait poussée contre le mur, depuis que personne ne prenait plus de repas avec Bérénice.⁵¹⁶

Recouverts de chaux, les « dessins enfantins et bizarres »⁵¹⁷ de Frankie et John Henry ne sont désormais que de lointains souvenirs. Bérénice, quant à elle, s'apprête à quitter la famille Addams, sa présence auprès de Frankie n'étant plus indispensable, visiblement. Ces quelques changements nous amènent à penser que l'héroïne de *The Member of the Wedding* souhaite rompre avec son passé de petite fille. La confirmation de cette hypothèse de lecture nous est apportée dans les

⁵¹⁴ Claudine à Paris, *op. cit.*, p. 371.

⁵¹⁵ Blandine Puel, *op. cit.*

⁵¹⁶ Frankie Addams, *op. cit.*, p. 268. / « It was the first time in a long while that Frances had spent an afternoon back in the kitchen, alone with Berenice. It was not the same kitchen of the summer that now seemed so long ago. The pencil pictures had disappeared beneath a coat of calcimine [...]. Even the table had been moved, pushed back against the wall, since now there was nobody to take meals with Berenice. » : *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 158-159.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 27. / « queer, child drawings » : *ibid.*, p. 6.

pages suivantes : désormais, le personnage de Frankie a l'esprit tourné vers l'avenir, ses nombreux projets (« [partir] [...] à la découverte du monde »⁵¹⁸, devenir « un grand poète »⁵¹⁹ ou une ingénieure renommée) étant, pour sûr, ceux d'une jeune fille impatiente d'intégrer le monde des adultes. Dorénavant aussi, Frankie n'ambitionne plus de s'unir au couple formé par son frère et la fiancée de celui-ci ; d'un ton serein, elle se contente d'annoncer à Bérénice l'arrivée des jeunes mariés au Luxembourg, mettant de côté sa frustration à l'idée de n'avoir pu les suivre jusqu'en Europe. Au regard de ces éléments, le personnage de Frankie semble avoir gagné en maturité depuis l'été 1944. Notons cependant que l'héroïne de McCullers demeure hantée par une figure majeure de son enfance, le dénommé John Henry : « Il y avait [...] des moments où Frances devinait sa présence solennelle, grise et ondoyante comme celle d'un fantôme »⁵²⁰, note ainsi le narrateur du roman. Le personnage de Mary Littlejohn, la nouvelle amie de Frankie, se présente d'ailleurs comme la réincarnation féminine de ce jeune enfant ; son attitude, éminemment enfantine (Mary ne cesse de sucer les longues nattes blondes qui encadrent son visage), nous rappelle en effet celle du petit John Henry⁵²¹. La présence de ce mystérieux fantôme, redoublée par celle de Mary, suggère à nos yeux l'incapacité de Frankie à se défaire entièrement de son passé d'enfant. Y parviendra-t-elle un jour ? Le narrateur ne nous apporte aucune réponse définitive, l'héroïne de *The Member of the Wedding* se trouvant, finalement, dans un état de potentialité absolu à l'issue de l'œuvre.

A l'inverse, le personnage de Mick semble avoir définitivement atteint l'âge de la maturité au terme de *The Heart Is a Lonely Hunter*. Plusieurs événements (racontés dans l'ultime chapitre consacré aux aventures de Mick) ont, indéniablement, précipité l'entrée de cette jeune fille dans le monde des adultes : le suicide de John Singer tout d'abord, puis son embauche dans un drugstore de la ville. Point de fantôme dans ce chapitre de clôture ; passé le choc de la disparition tragique de Singer, Mick fait le choix de se consacrer exclusivement à son emploi de vendeuse, quittant ainsi, symboliquement, le pays de l'enfance :

C'était elle qui l'avait trouvé. [...] Elle était entrée pour écouter la radio. Le cou de Mr Singer baignait dans le sang [...]. Elle s'était enfuie de la maison en courant. [...] le lendemain soir, il était dans un cercueil dans le salon. [...] tout ce temps-là, elle n'avait pas lâché son travail. Elle emballait des paquets, les tendait par-dessus le comptoir et rendait la monnaie. Elle marchait quand elle devait marcher et mangeait quand elle

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 269. / « going around the world » : *ibid.*, p. 159.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 269. / « a great poet » : *ibid.*, p. 159.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 268. / « there were times when Frances felt his presence there, solemn and hovering and ghost-gray. » : *ibid.*, p. 159.

⁵²¹ Notons d'ailleurs que le prénom de John Henry fait écho au patronyme de Mary (« Littlejohn »), la nouvelle amie de Frankie.

s'asseyait à table. Au début, [...] elle n'arrivait pas à dormir. Mais maintenant, elle dormait comme elle était censée le faire.⁵²²

Plus loin, le narrateur précise aussi que les sentiments ressentis par Mick ne sont plus ceux d'une « enfant » en crise :

Elle était constamment en colère. Pas comme un enfant qui se calme aussi vite qu'il s'est fâché – d'une manière différente. Seulement, il n'y avait aucune raison de se mettre en colère. Sauf contre le magasin. Mais le magasin ne l'avait pas forcée à accepter de travailler. C'était comme si elle avait été trahie. Sauf que personne ne l'avait trahie. [...] Elle n'en avait pas moins cette impression.⁵²³

Les caprices momentanés de Mick, petite, ont donc laissé place à la frustration latente d'une jeune femme désenchantée, ne sachant comment s'extraire d'un quotidien devenu monotone et harassant.

En définitive, seul le personnage de Mick peut se prévaloir d'avoir atteint l'âge adulte au terme de son initiation, bien que son parcours s'achève sur une note particulièrement amère. Claudine et Frankie échouent, pour leur part, à quitter définitivement le pays de l'enfance : la première finit par se complaire dans le rôle de la femme-enfant, tandis que la seconde se trouve encore à l'état de chrysalide à l'issue de *The Member of the Wedding*, sa métamorphose en adulte indépendante et accomplie n'étant, à vrai dire, qu'une simple supposition. Avec Colette et McCullers, le *Bildungsroman* ne rime donc plus nécessairement avec l'idée d'un passage à l'âge adulte, la formation de Claudine et Frankie ayant, en effet, un goût d'inachevé.

C) D'un *Bildungsroman* à l'autre : la formation d'un nouveau type de personnage féminin, sous la plume de Colette et McCullers

Si l'autrice de la série des *Claudine* et celle de *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding* ont indéniablement renouvelé le genre du *Bildungsroman*, elles ont aussi contribué à l'élaboration d'un nouveau type de personnage féminin, en marge de leurs contemporains. Pour s'en rendre compte, il convient de mettre en perspective le travail de Colette et McCullers en retraçant à grands traits l'évolution du personnage de la jeune fille entre les XIX^e et XX^e siècles.

⁵²² *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 396-397. / « She was the one found him. [...] She went in to play the radio. The blood was all over his neck [...]. She had run from the house. [...] then the next night he was in a coffin in the living-room. [...] through all those days she held down the job. She wrapped packages and handed them across the counter and rung the money in the till. She walked when she was supposed to walk and ate when she sat down to the table. Only at first [...] she couldn't sleep. But now she slept like she was supposed to, also. » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, op. cit., p. 351-352.

⁵²³ *Ibid.*, p. 399. / « It was like she was mad all the time. Not how a kid gets mad quick so that soon it is all over – but in another way. Only there was nothing to be mad at. Unless the store. But the store hadn't asked her to take the job. So there was nothing to be mad at. It was like she was cheated. Only nobody had cheated her. [...] However, just the same she had that feeling. » : *ibid.*, p. 354.

1. Aspects de la jeune fille dans les œuvres de la seconde moitié du XIX^e siècle

C'est au XIX^e siècle que la littérature de jeunesse connaît un essor tout particulier en Occident. Avec elle, le personnage de la jeune fille prend corps, véritablement. Celui-ci apparaît notamment dans les « romans de mariage » de langue française, des œuvres particulièrement populaires au XIX^e siècle ; spécialiste de ce type d'écrits, Laurence Chaffin en rappelle les principaux enjeux dans un article paru en 2009⁵²⁴ :

Le mariage se présente comme un motif central de la littérature destinée aux jeunes filles bourgeoises du XIX^e siècle. On observe dans les faits qu'il est, de toute évidence, un projet en germe dès qu'une fillette vient à naître et qu'il constitue un axe éducatif essentiel. Les romans de mariage fleurissent dans ce contexte et avec l'essor de la littérature de jeunesse, offrent aux jeunes lectrices de multiples modèles auxquels s'identifier ou à disqualifier. Sans se présenter comme de véritables « traités », ils permettent à la jeune fille [...] de façonner définitivement son esprit selon l'idée qu'une bonne épouse est avant tout une bonne mère et ne peut s'accommoder d'une vie ouverte sur le monde.⁵²⁵

D'après L. Chaffin, le roman de mariage se justifie donc par sa finalité didactique, éducative ; il met en scène des jeunes filles s'efforçant d'acquérir les qualités souhaitables à toute bonne épouse : « Qu'on soit bonne, aimable, courageuse, vaillante, qu'on puisse conduire un ménage, élever des enfants, œuvre principale ! »⁵²⁶, lit-on ainsi dans *Trois filles à marier*, un roman de Madame de Stolz paru en 1886. Dans cette œuvre de fiction, Émilienne, une mère exemplaire, se donne pour mission de transformer ses filles en épouses gracieuses, dociles et vertueuses. Sa cadette, Évangéline, est sans nul doute la plus charmante de toutes, un véritable « diamant à facettes »⁵²⁷ dont elle a elle-même assuré la taille. « Évangéline est parfaite et donne grande satisfaction à ses parents », observe L. Chaffin, « Elle sait se contenter de peu et adapter son comportement en toutes circonstances. Tout en elle n'est que perfection : aquarelle, chant, pâtisserie, couture. »⁵²⁸ Nous le devinons aisément : cette représentation de la jeune fille est en conformité parfaite avec les attentes de la société française du XIX^e siècle. Elle est à rapprocher d'ailleurs de celle proposée par les auteurs de *domestic novels*, des Américaines le plus souvent. Comme le rappelle Blythe Forcey dans *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*, les *domestic novels* sont des « œuvre[s] de fiction à finalité didactique et édifiante, centrée[s] sur la "sphère des femmes" et traitant principalement des préoccupations de la gent

⁵²⁴ Laurence Chaffin, « Les romans de mariage au XIX^e siècle », in Bernard Bodinier, Martine Gest, Marie-François Lemonnier-Delpy et Paul Pasteur (dir.), *Genre et éducation : former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.purh.1729> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Madame de Stolz, *Trois filles à marier*, Paris, Delhomme et Briguet, 1886, p. 64, cité par *ibid.*

⁵²⁷ Madame de Stolz, *op. cit.*, p. 247, cité par Laurence Chaffin, *op. cit.*

⁵²⁸ Laurence Chaffin, *op. cit.*

féminine »⁵²⁹. Attachées aux valeurs de l'Église protestante, les autrices de *domestic novels* s'entendent à promouvoir un idéal de féminité intrinsèquement lié au religieux ; piété, pureté, docilité et soumission forment ainsi les quatre vertus cardinales que se doivent de posséder les personnages féminins qui peuplent ces romans⁵³⁰. Prenons pour exemple l'ouvrage de Susan Warner, *The Wide, Wide World*⁵³¹, paru en 1850. Ce roman met en scène le personnage d'Ellen Montgomery, une jeune fille contrainte de quitter le domicile familial en raison de l'état de santé déplorable de sa mère. Lors de son exil, Ellen fait la rencontre d'Alice, une adolescente « bien élevée, belle, humble, généreuse, docile et [...] pieuse »⁵³², dont le père officie en tant que pasteur. Rapidement, Alice entreprend de *former* son amie, de l'aider à cultiver de nouvelles qualités, parmi lesquelles « l'abnégation » et « l'humilité »⁵³³. Déjà « extrêmement pieuse, [...] belle, et dévouée envers ses aînés et son Dieu »⁵³⁴ au début de sa formation, Ellen se présente, au terme du roman, comme un modèle de vertu, un exemple à suivre pour l'ensemble de la communauté protestante. Elle achève d'ailleurs son parcours (dans la première édition du roman) en épousant le frère d'Alice, devenu lui-même pasteur⁵³⁵.

Les « romans de mariage » et les *domestic novels* se rejoignent finalement dans leur manière de représenter le personnage de la jeune fille, un être nécessairement vertueux, gracieux, et, par-dessus tout, obéissant, pour qui le mariage revêt une importance cruciale. Nous le voyons, cette conception du féminin tranche radicalement avec celle exposée par Colette et McCullers dans leurs *Bildungsromane* respectifs. En les comparant l'une à l'autre, nous mesurons l'audace et l'originalité dont ont fait preuve les créatrices de Claudine, Mick et Frankie, bien décidées à réinventer le personnage de la jeune fille, d'en proposer une version plus moderne.

Colette et McCullers, de par leur désir de bouleverser la représentation traditionnelle du sujet féminin, se démarquent donc de leurs prédécesseurs et s'inscrivent en marge de leurs contemporains de plume. Pour autant, il convient de saisir en quoi le travail mené par ces deux autrices en matière de transformation et de modernisation du personnage de la jeune fille

⁵²⁹ « didactic and exemplary fiction centered in the “women’s sphere” and focusing on the concerns of women’s lives » : Blythe Forcey, « Domestic Fiction », in Cathy N. Davidson et Linda Wagner-Martin (dir.), *The Oxford Companion to Women’s Writing in the United States*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 253, [notre traduction].

⁵³⁰ Voir Barbara Welter, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », in *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, 1966.

⁵³¹ Susan Warner, *The Wide, Wide World* [1850], New York, Feminist Press at the City University of New York, 1986.

⁵³² « well educated, beautiful, humble, generous, domesticated and [...] pious. » : Anna Szabo, *19th Century Girls’ Literature: Stories of Empowerment or Limitation?*, mémoire de maîtrise (English), Georgetown University, 2009, p. 54, [notre traduction]. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/10822/553400> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵³³ « self-sacrifice » ; « humility » : *ibid.*, p. 55, [notre traduction].

⁵³⁴ « excessively pious [...] beautiful and submissive to her elders and her God » : *ibid.*, [notre traduction].

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 54.

cristallise, au fond, plusieurs tendances déjà en germe dans la littérature française et la littérature américaine de la seconde moitié du XIX^e siècle.

La première de ces tendances est la remise en question progressive, par plusieurs héroïnes de roman, des règles de bienséance et de politesse. Cette tendance est liée, vraisemblablement, à la parution en 1858 d'un roman de la comtesse de Ségur : *Les malheurs de Sophie*⁵³⁶. L'ouvrage met en scène le personnage de Sophie de Réan, une petite fille fantasque et insouciante, particulièrement « rétive au double dressage, social et féminin, qu'on veut lui imposer »⁵³⁷. « Désobéissante, menteuse et même voleuse »⁵³⁸, la petite Sophie – qui « porte son nom, sagesse, par antiphrase »⁵³⁹ – se laisse toujours guider par ses caprices. Son comportement tranche d'ailleurs avec celui de Camille et Madeleine de Fleurville, deux « petites filles modèles »⁵⁴⁰ qui grandissent à ses côtés. Contre-exemple rendu sympathique par la comtesse de Ségur, Sophie annonce aux yeux de Nicole Savy le personnage de Claudine : « L'avenir de [...] Sophie [...] en littérature, c'est *Claudine à l'école*, enfant de la France campagnarde, républicaine et laïque »⁵⁴¹, écrit-elle ainsi. L'impertinence dont fait preuve cette enfant nous rappelle également le personnage de Frankie, jeune fille au tempérament bien trempé et à l'esprit frondeur. Notons que l'héroïne des *Malheurs de Sophie* n'est pas le seul personnage féminin de nature rétive et impudente à avoir vu le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; on compte également le personnage de Catherine Duval, l'héroïne imaginée par Ludovic Halévy pour son roman *Princesse* !⁵⁴², paru en 1887. Tout comme Claude Pichois, Michèle Hecquet⁵⁴³ considère ce personnage féminin comme la « sœur aînée de Claudine »⁵⁴⁴ : « Le ton railleur, le sentiment de supériorité [...] sur son entourage, le goût pour les compliments, la complaisance du regard sur soi [...] sont déjà ceux de Claudine »⁵⁴⁵, écrit-elle ainsi. Également, nous pouvons mentionner les personnages de Loulou⁵⁴⁶ et Chiffon⁵⁴⁷, des « héroïnes adolescentes de romans dialogués à succès,

⁵³⁶ Sophie de Ségur, *Les malheurs de Sophie* [1858], in *Œuvres*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1990.

⁵³⁷ Nicole Savy, « Cosette, Sophie, Alice : trois petites filles sans éducation », in *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, textes réunis par Michèle Hecquet, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1998. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/10822/553400> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Les romans intitulés *Les petites filles modèles* [1857], *Les malheurs de Sophie* [1858] et *Les vacances* [1859], tous rédigés par la comtesse de Ségur, forment une trilogie. Ces trois romans portent essentiellement sur les aventures de Sophie qui, dans le deuxième volume de la série, fait la connaissance de Camille et Madeleine, les fameuses « petites filles modèles ».

⁵⁴¹ Nicole Savy, *op. cit.*

⁵⁴² Ludovic Halévy, *Princesse !*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, cité par Michèle Hecquet, « Claudine et le journal d'écolière », in *Roman 20-50*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 23, 1997, p. 28.

⁵⁴³ Michèle Hecquet, *ibid.*

⁵⁴⁴ Claude Pichois, « Une sœur aînée de Claudine », in *Pour Marguerite Boivin*, Études et recherches sur Colette, ouvrage publié avec le concours de la ville de Saint-Sauveur, 1993, cité par Michèle Hecquet, *ibid.*

⁵⁴⁵ Michèle Hecquet, *ibid.*

⁵⁴⁶ Gyp, *Mademoiselle Loulou*, Paris, Calmann-Lévy, 1888. Adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65960r.texteImage> (Site consulté le 15 août 2021).

[...] que Colette ne pouvait pas ignorer »⁵⁴⁸. Le personnage de Loulou, par exemple, se présente comme l'antithèse même de la jeune fille modèle :

Maigre, chiffonnée, très drôle. [...] Intelligente, bonne, horriblement mal élevée et insupportable le plus souvent. A l'horreur du travail dont on l'accable. Avale rageusement les cours [...] qu'on lui impose. Déclare que l'éducation moderne est « inepte ». [...] Paresseuse comme une couleuvre, mais si bien douée qu'elle apprend beaucoup sans travailler. S'empresse « de jouer » de sa science toutes les fois que l'occasion se présente d'en jouer mal à propos [...]. Aborde, sans s'en douter, les questions les plus délicates, et dit parfois des choses qui font dresser les cheveux sur la tête des auditeurs.⁵⁴⁹

Pourvue d'un esprit caustique et mordant, Loulou ne cesse finalement de « dire “trop haut” ce que la complicité des adultes s'accorde à taire »⁵⁵⁰. Son audace et son effronterie seront aussi celles de Claudine et Frankie, quelques décennies plus tard.

Autre tendance, relative à la métamorphose du personnage de la jeune fille, et ce, dès les années 1860 : la remise en question, par plusieurs héroïnes, des normes de genre en vigueur et le refus, pour certaines, des limitations imposées à la condition féminine. Dans *Les malheurs de Sophie*, cette tendance prend la forme d'un affrontement entre Sophie, petite fille hardie et intrépide, et son cousin, Paul, jeune garçon plus doux et réfléchi. Dans un article consacré aux romans de la comtesse de Ségur, N. Savy commente la relation de ces deux jeunes êtres :

En un temps où une petite fille est supposée se conduire avec plus de retenue qu'un garçon [...], Sophie témoigne de beaucoup plus d'inventivité, de témérité et d'initiative que son cousin Paul, son compagnon de jeu qui fait figure de second assez effacé et, en général, de modérateur inefficace. La différenciation des rôles sexuels s'en trouve elle aussi perturbée.⁵⁵¹

La relation entre Sophie et Paul annonce, en un sens, celle que partageront Claudine et Marcel, Mick et Harry, ou Frankie et John Henry⁵⁵², quelques décennies plus tard. Une autre héroïne ayant

⁵⁴⁷ Gyp, *Le mariage de Chiffon*, Paris, Calmann-Lévy, 1894. Adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741131t.texteImage> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵⁴⁸ Michèle Hecquet, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴⁹ Gyp, *Mademoiselle Loulou*, *op. cit.*, p. 1-3.

⁵⁵⁰ Lucette Czyba, « La fronde de Gyp », in *Romantisme*, Paris, CDU Sedes, n° 77, 1992, p. 69. Adresse URL : <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6055> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵⁵¹ Nicole Savy, *op. cit.*

⁵⁵² Nous l'avons vu précédemment, la narratrice de *Claudine à Paris* mentionne à plusieurs reprises le « charme si peu masculin » de son cousin, Marcel (*Claudine à Paris*, *op. cit.*, p. 244). Pareillement, il est question dans *The Heart Is a Lonely Hunter* de l'apparence efféminée de Harry ; un après-midi, le jeune homme aborde d'ailleurs le sujet avec Mick : « Il y a une certaine jeune fille à la fête qui pense que c'est efféminé de porter des lunettes. Cette personne... eh bien, peut-être que je suis un... » (*Le cœur est un chasseur solitaire*, *op. cit.*, p. 136. / « There's a certain young lady back at the party that thinks it's sissy for a fellow to wear glasses. This certain person – oh well, maybe I am a – » : *The Heart Is a Lonely Hunter*, *op. cit.*, p. 111). Quant à John Henry, le cousin de Frankie, celui-ci fait fi, à plusieurs reprises, des normes de genre en vigueur : il récupère la poupée offerte par Jarvis à Frankie, se plaît à porter les chapeaux et les chaussures à talons de Bérénice, etc.

vu le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle, bien connue d'ailleurs de McCullers⁵⁵³, peut également être évoquée ici, tant son souhait de défier les normes de genre était grand : il s'agit de Joséphine March, l'un des personnages principaux de *Little Women*⁵⁵⁴, un roman de l'Américaine Louisa May Alcott paru entre 1868 et 1869. Son portrait, brossé par le narrateur au début de l'œuvre, est bien celui d'un *tomboy* :

Du haut de ses quinze ans, Jo, très élancée et très brune, rappelait un jeune poulain car elle paraissait ne savoir que faire de ses longs membres qui l'embarrassaient plus qu'autre chose. [...] Ses longs et épais cheveux d'ébène étaient sa seule beauté, mais comme ils la gênaient, elle les ramassait d'ordinaire dans une résille. Jo se souciait peu des questions vestimentaires et avec ses épaules rondes, ses grands pieds et ses grandes mains, elle avait l'allure dégingandée d'une enfant qui grandit trop vite à son goût.⁵⁵⁵

Comment ne pas songer, à la lecture de cet extrait, aux personnages de Mick et Frankie ? Les similarités entre ces trois jeunes filles sont en effet nombreuses. Notons par ailleurs que Jo, tout comme les héroïnes de McCullers, émet très tôt le regret de n'avoir pu naître garçon ; citons à ce titre l'échange liminaire entre l'adolescente et sa sœur, Meg, une jeune femme entièrement soumise aux normes de genre instaurées par la société américaine du XIX^e siècle :

– [...] Joséphine, quand te décideras-tu enfin à oublier ces ridicules attitudes de garçon et à mieux te tenir ? Quand tu étais petite, ce n'était pas si grave, mais tu as passé l'âge. Et pourquoi persistes-tu à relever tes cheveux ainsi ? Rappelle-toi que tu es une jeune femme maintenant.

– Ah non alors ! Et si mes cheveux relevés te laissent à penser, je les porterai en deux nattes jusqu'à mon vingtième anniversaire ! s'emporta Jo [...]. Je déteste l'idée que je dois grandir et devenir mademoiselle March, porter des robes longues et paraître aussi guindée qu'une reine-marguerite. [...] C'est déjà assez affreux d'être une fille alors que tout ce que j'aime, ce sont les jeux, les occupations et les manières de garçon. Je ne me ferai jamais à l'idée de ne pas en être un et encore moins maintenant, alors que je meurs d'envie d'aller me battre aux côtés de père. Au lieu de cela, je suis obligée de rester ici à tricoter comme une vieille dame impotente !⁵⁵⁶

⁵⁵³ Voir Carson McCullers, « Les livres dont je me souviens » (*Harper's Bazaar*, avril 1941), in *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit. / « Books I Remember », in *Stories, Plays & Other Writings*, op. cit.

⁵⁵⁴ Louisa May Alcott, *Les quatre filles du docteur March* [*Little Women*, 1868-1869], trad. Maud Godoc, Paris, Flammarion, 1995.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 9-10. / « Fifteen-year-old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded one of a colt, for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. [...] Her long, thick hair was her one beauty, but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a flyaway look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman and didn't like it. » : *Little Women* [1868-1869], London, Penguin Books, 1994, p. 5-6.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 8. / « “You are old enough to leave off boyish tricks, and to behave better, Josephine. It didn't matter so much when you were a little girl; but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady.” / “I'm not! And if turning up my hair makes me one, I'll wear it in two tails till I'm twenty,” cried Jo [...]. “I hate to think I've got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China aster! It's bad enough to be a girl, anyway, when I like boys' games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy; and it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with Papa, and I can only stay at home and knit, like a poky old woman!” » : *ibid.*, p. 5.

Jo clame ici, haut et fort, sa révolte contre une injuste condition féminine ; quelques décennies plus tard, ce discours sera repris par Mick et Frankie, frustrées elles aussi de ne pouvoir se vêtir et se comporter comme bon leur semble.

Sophie de Réan, Catherine Duval, Loulou, Chiffon, Joséphine March... Toutes ces héroïnes ont, sans nul doute, contribué à la modernisation du personnage de la jeune fille, à sa transformation profonde. Claudine, Mick et Frankie, les héroïnes de Colette et McCullers, leur doivent beaucoup, indéniablement.

2. Quelques héritières de Claudine, Mick et Frankie

S'inscrivant dans le sillage tracé par la comtesse de Ségur, Ludovic Halévy, Gyp et Louisa May Alcott, Colette et McCullers ont contribué, elles aussi, à la modernisation du personnage de la jeune fille. Nous tâcherons donc, dans cette ultime sous-sous partie, de mettre en évidence les liens existants entre les personnages de Claudine, Mick et Frankie et leurs cadettes, des héroïnes de roman ayant vu le jour quelques décennies plus tard.

Nous le disions plus tôt, les personnages de Claudine et Frankie, de par leur verve langagière, leur insolence et leur propension à mépriser les convenances, se présentent comme les dignes héritières de Catherine, Loulou et Chiffon, les héroïnes de L. Halévy et Gyp. Ils annoncent finalement la naissance de personnages comme Zazie, héroïne éponyme d'un roman de Raymond Queneau paru en 1959 : *Zazie dans le métro*⁵⁵⁷. L'œuvre met en scène une adolescente dégourdie, effrontée et, qui plus est, vulgaire. Comme le rappelle Aurélie Maurin Souvignet, « [le] langage et [le] comportement [de Zazie] ne relèvent en rien des bonnes manières, elle maîtrise parfaitement l'argot et les grossièretés. »⁵⁵⁸ Au restaurant par exemple, l'adolescente n'hésite pas à décréter que le « truc » qu'on lui a servi est « tout simplement de la merde »⁵⁵⁹, revendiquant à cette même occasion sa liberté d'expression : « Vous m'empêcherez tout de même pas de dire [...] que c'[...] est dégueulasse »⁵⁶⁰, déclare-t-elle en présence de son oncle. Refusant d'ingérer « cette saloperie »⁵⁶¹ et réclamant instamment « ottchouse »⁵⁶², Zazie revendique finalement, « en toute impolitesse », « son autonomie et son droit de décider pour elle-même »⁵⁶³.

⁵⁵⁷ Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus », 1996.

⁵⁵⁸ Aurélie Maurin Souvignet, « Zazie, une enfant moderne ? », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Toulouse, Érès, n° 67, 2007, p. 88. Adresse URL : <https://doi.org/10.3917/lett.067.0087> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵⁵⁹ Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ Emilie Drouin, *Revisiter le mythe d'Alice. Le personnage d'enfant-femme chez Raymond Queneau et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise en littérature française, Université de Montréal, 2017, p. 33. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/1866/20116> (Site consulté le 15 août 2021).

A l'image de Claudine qui ne cessait de remettre en question les compétences de ses professeurs, Zazie s'évertue aussi, au fil de ses rencontres, à dégonfler l'autorité des adultes qui l'entourent. Dans l'extrait suivant, la jeune fille est interpellée par une passante, « la bourgeoise », qui s'étonne de la voir frapper son oncle (Gabriel) :

- Mais, voyons, ma petite chérie, tu lui fais du mal à ce pauvre meussieu. Il ne faut pas brutaliser comme ça les grandes personnes.
- Grandes personnes mon cul, répliqua Zazie. Il veut pas répondre à mes questions.
- Ce n'est pas une raison valable. La violence, ma petite chérie, doit toujours être évitée dans les rapports humains. Elle est éminemment condamnable.
- Condamnable mon cul, répliqua Zazie, je ne vous demande pas l'heure qu'il est.
- Seize heures quinze, dit la bourgeoise.
- Vous n'allez pas laisser cette petite tranquille, dit Gabriel qui s'était assis sur un banc.
- Vous m'avez encore l'air d'être un drôle d'éducateur, vous, dit la dame.
- Educateur mon cul, tel fut le commentaire de Zazie.⁵⁶⁴

Comme l'écrit E. Drouin, « le “mon cul” zazique est [...] d'une efficacité remarquable en ce sens qu'il détruit tout le rapport de subordination entre l'enfant et l'adulte »⁵⁶⁵. Autrefois respecté par la jeune fille, l'adulte est désormais raillé, discrédité par cette dernière. Celui-ci est même qualifié de « mou » par Bérénice, l'héroïne du roman québécois *L'Avalée des avalés*⁵⁶⁶ : « L'adulte est mou. [...] Il faut éviter l'adulte comme on évite le sable mouvant. [...] Les cuisses de l'adulte sont flasques. La peau de l'adulte pend à ses os comme des masses de blanc d'œuf. »⁵⁶⁷ S'évertuant à saper l'autorité des adultes, Zazie et Bérénice prolongent en définitive l'entreprise initiée par Claudine et Frankie, quelques décennies plus tôt.

De par leur capacité à s'extraire du foyer familial pour s'aventurer dans un espace nouveau, Zazie et Bérénice, les héroïnes de Queneau et Ducharme, se présentent aussi comme les dignes héritières de Claudine et, dans une moindre mesure, de Mick et Frankie. En arpentant par elles-mêmes les allées de la capitale française (Zazie) ou les contrées désertiques d'Israël (Bérénice), Zazie et Bérénice accomplissent en un sens le voyage initiatique dont rêvaient Mick et Frankie – contraintes de se satisfaire des rues poussiéreuses de leur quartier respectif –, et que Claudine réalisa en partie seulement dans *Claudine à Paris* (rappelons en effet que l'héroïne de Colette dispose, dans ce deuxième volume, d'une liberté de mouvement toute relative). Un horizon nouveau s'ouvre alors pour le personnage de la jeune fille, désormais autorisé à sortir du *domestique* pour s'aventurer dans un espace inconnu.

Prenant exemple sur le personnage de Joséphine March dans *Little Women*, Claudine, Mick et Frankie se distinguent aussi de leurs aînées en ce qu'elles adoptent une apparence

⁵⁶⁴ Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁶⁵ Emilie Drouin, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁶⁶ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

équivoque, tantôt féminine, tantôt masculine. Elles seront suivies par une lignée de jeunes héroïnes, parmi lesquelles Zazie et Scout. La première se plaît en effet à porter, tout au long de son escapade à Paris, une paire de « bloudjinnzes »⁵⁶⁸ dérobée aux Puces ; ainsi vêtue, Zazie sème le trouble au sein de son entourage : « Tiens, [...] mais c'est la fille de Jeanne Lalochère. Je l'avais pas reconnue, déguisée en garçon »⁵⁶⁹, déclare ainsi l'un des personnages du roman, surnommé sobrement « le conducteur ». Notons d'ailleurs que Zazie conserve cette apparence androgyne jusque dans les dernières pages du roman (contrairement aux personnages de Claudine et Mick, amenés à revêtir l'attirail de la « jeune fille rangée » au terme de leur formation). Pareillement, la jeune « Scout », l'héroïne du roman *To Kill a Mockingbird*⁵⁷⁰ paru en 1960, s'ingénie à porter, en toutes circonstances, une paire de pantalons ; conviée à l'une des réunions de la *Missionary Society*, un cercle initié par sa tante Alexandra, Scout omet même de s'en séparer, ce qui lui vaudra d'être raillée par l'ensemble des « dames » en présence :

Le bridge d'or de Miss Maudie scintilla :

– Tu es très bien habillée aujourd'hui, Miss Jean Louise ! Où as-tu donc mis ton pantalon ?

– Sous ma robe.

Je ne cherchais pas à être drôle, mais ces dames éclatèrent de rire. Je me mis à rougir, prenant conscience de ma bêtise. Seule Miss Maudie me considérait gravement.⁵⁷¹

Tout comme Mick, tournée en ridicule par ses sœurs qui jugent son apparence trop peu féminine, Scout est ici moquée par son entourage en raison de ses choix vestimentaires. Elle parviendra cependant, contrairement à l'héroïne de McCullers, à dépasser ces remarques médisantes, puisque c'est sous l'apparence d'un *tomboy* grandi⁵⁷² qu'elle apparaît pour la première fois dans *Go Set a Watchman*, roman dont l'action se situe une vingtaine d'années après celle de *To Kill a Mockingbird*.

Enfin, les personnages de Claudine, Mick et Frankie se distinguent de leurs aînées dans leur manière même d'appréhender le sacre du mariage. Il convient de rappeler que la majorité des romans datant du XIX^e siècle et mettant en scène un personnage féminin dans la fleur de l'âge s'achève sur l'union de la demoiselle avec un homme de rang égal ou supérieur. Les personnages

⁵⁶⁸ Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷⁰ Harper Lee, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* [*To Kill a Mockingbird*, 1960], trad. Isabelle Stoïanov, Paris, Éditions de Fallois, 2005.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 276. / « Miss Maudie's gold bridgework twinkled. / "You're mighty dressed up, Miss Jean Louise," she said, "Where are your britches today?" / "Under my dress." / I hadn't meant to be funny, but the ladies laughed. My cheeks grew hot as I realized my mistake, but Miss Maudie looked gravely down at me. » : *To Kill a Mockingbird* [1960], New York, HarperCollins, 2002, p. 262.

⁵⁷² Dans le premier chapitre de *Go Set a Watchman* (roman écrit en 1957, mais paru en 2015 seulement), le personnage de Scout porte en effet un « pantalon gris », un « chemisier noir sans manches », des « socquettes blanches » et des « mocassins blancs » (Harper Lee, *Va et poste une sentinelle* [*Go Set a Watchman*, 2015], trad. Pierre Demarty, Paris, Grasset, 2015, p. 13). / « gray slacks, a black sleeveless blouse, white socks, and loafers. » : *Go Set a Watchman* [2015], New York, HarperCollins, 2015, p. 4).

de Sophie, Catherine, Chiffon et Jo⁵⁷³ n'échappent guère d'ailleurs à ce destin conjugal. *Les vacances*, dernier volet des *Malheurs de Sophie*, nous apprend en effet que Sophie, à mesure qu'elle grandit, « devint de plus en plus semblable à ses amies », Camille et Madeleine de Fleurville, « dont elle ne se sépara qu'à l'âge de vingt ans lorsqu'elle épousa Jean de Rugès »⁵⁷⁴, son cousin. Catherine Duval, l'héroïne de *Princesse !*, achève quant à elle sa formation en épousant un prince vénitien. Sans surprise également, *Le mariage de Chiffon* prend fin avec la demande en mariage de l'oncle Marc, à laquelle Chiffon répond positivement. Enfin, le personnage de Joséphine March se résout, au terme de son adolescence, à mettre de côté ses ambitions artistiques pour s'unir à un homme, à l'image de ses sœurs ; comme le résume Eloïsa Castellano-Maury,

elle finira par épouser un homme beaucoup plus âgé qu'elle, professeur de littérature, qui ne s'opposera pas à son activité d'écriture ; malgré cela, elle se limitera à l'enseignement et à rédiger de petites histoires pour enfant, enterrant son rêve de devenir un grand écrivain.⁵⁷⁵

L'héroïne de *Claudine à Paris* semble, à première vue, suivre le chemin emprunté avant elle par Jo, Chiffon, Catherine et Sophie. La lecture du dernier volume de la série, *La Retraite sentimentale*⁵⁷⁶, nous apprend que celle-ci s'est cependant affranchie, à l'âge de vingt-huit ans, de la tutelle de son mari ; à l'issue du roman, Renaud rend en effet son dernier souffle. Le lecteur découvre, dans les dernières pages de l'œuvre, une Claudine retranchée dans sa maison natale de Montigny, entourée seulement de ses animaux : « venez, mes bêtes ! Venez, petits êtres discrets qui respectez mon songe ! [...] Nous sommes seuls, à jamais »⁵⁷⁷, écrit-elle. C'est donc bien la solitude que choisit en définitive l'héroïne de Colette⁵⁷⁸. Mick et Scout, toutes deux persuadées que le rôle d'épouse ne saurait leur convenir, lui emboîteront le pas. Lisons à ce titre un extrait de *Go Set a Watchman* dans lequel l'héroïne, âgée de vingt-six ans, s'explique sur sa réticence au mariage :

⁵⁷³ Nous omettons d'ajouter à cette liste de noms celui de Loulou, l'une des rares héroïnes de roman à ne pas s'être fiancée ou mariée au terme de son parcours. Déjà cependant, une éventuelle union est envisagée par son interlocuteur, M. d'Ulster : « Je ne sais pas encore si cette petite est absolument la femme qui me convient ! », confie-t-il ainsi, dans les dernières pages du roman (Gyp, *Mademoiselle Loulou*, op. cit., p. 274).

⁵⁷⁴ Sophie de Ségur, *Les vacances*, in *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 520.

⁵⁷⁵ Eloïsa Castellano-Maury, « L'inquiétante docilité. Virtualités de l'adolescence dans le roman de Louise May Alcott *Little Women* (*Les Quatre Filles du docteur March*) », in *Revue française de psychosomatique*, Paris, Presses Universitaires de France, n° 5, 1994, p. 194. Adresse URL : <https://doi.org/10.3917/rfps.005.0187> (Site consulté le 15 août 2021).

⁵⁷⁶ Colette, *La Retraite sentimentale*, op. cit.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 955.

⁵⁷⁸ B. Didier interprète ce « renoncement final à l'homme » comme « le signe [...] d'un refus de retomber sous de nouveaux jougs, d'une conquête de la liberté, qui, dans un certain contexte social, ne pouvait s'accomplir que par la solitude. » : *L'écriture-femme*, op. cit., p. 221.

Elle parcourut du regard le long salon [...], observant la double rangée des invitées, ces femmes qu'elle connaissait depuis toujours, [...] et avec qui elle ne pouvait pas discuter cinq minutes sans se transformer en statue de sel. Je n'ai rien à leur dire. Elles parlent sans cesse des choses qu'elles font, et moi je ne sais pas faire les choses qu'elles font. Si [Henry et moi] nous nous mariions – si je me mariaais avec n'importe quel habitant de cette ville –, ces femmes seraient mes amies, et je n'aurais absolument rien à leur dire. Je serais Jean Louise la Muette. Je serais incapable d'organiser par moi-même une petite réunion comme celle-ci [...]. On me traînerait à l'église et aux parties de bridge jusqu'à ce que mort s'ensuive, je devrais donner mon avis au cercle des lectrices du Club des Sténographes, je devrais faire partie de la communauté. Il me faudrait beaucoup de qualités que je ne possède pas pour être cette épouse-là.⁵⁷⁹

On ne peut saisir l'allusion au roman de McCullers sans citer les mots employés par l'autrice elle-même : « It takes a lot of what I don't have to be a member of this wedding. » Plus indépendante encore que ne l'était Frankie – pour qui le mariage était une condition nécessaire à son épanouissement – Scout revendique ici son droit à disposer d'elle-même, à envisager un avenir autre que celui d'épouse. En cela, elle prend le contre-pied des valeurs et des idées enseignées dans les romans de mariage ou les *domestic novels* rédigés au XIX^e siècle.

En définitive, les personnages de Claudine, Mick et Frankie opèrent la jonction entre deux conceptions littéraires du féminin, deux manières de représenter la jeune fille – et par extension la jeune femme –, au sein d'une œuvre romanesque. Les héroïnes de la seconde moitié du XX^e siècle s'efforceront, nous l'avons vu, de prolonger leur effort d'émancipation.

⁵⁷⁹ Harper Lee, *Va et poste une sentinelle*, op. cit., p. 220-221. / « She glanced down the long [...] livingroom at the double row of women, women she had merely known all her life, and she could not talk to them five minutes without drying up stone dead. I can't think of anything to say to them. They talk incessantly about the things they do, and I don't know how to do the things they do. If we married – if I married anybody from this town – these would be my friends, and I couldn't think of a thing to say to them. I would be Jean Louise the Silent. I couldn't possibly bring off one of these affairs by myself [...]. I'd be church-ed to death, bridge-partied to death, called upon to give book reviews at the Amanuensis Club, expected to become a part of the community. It takes a lot of what I don't have to be a member of this wedding. » : *Go Set a Watchman*, op. cit., p. 172-173.

Conclusion

Notre ambition, en nous lançant dans la rédaction de ce mémoire, était d'analyser la manière dont Colette et Carson McCullers, deux jeunes autrices séparées par un océan et plusieurs décennies, s'étaient toutes deux réapproprié le genre canonique du *Bildungsroman*, initié par Goethe à la fin du XVIII^e siècle, en choisissant notamment de mettre en scène un personnage féminin, inscrit dans une société en crise.

Devinant, derrière les personnages de Claudine, Mick et Frankie, la présence de Colette et McCullers, nous nous sommes d'abord interrogée quant au caractère potentiellement autobiographique des romans qui composaient notre corpus (les deux premiers volumes de la série des *Claudine*, *The Heart Is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*). Consciente que les termes « roman » et « autobiographie » ne pouvaient être confondus, nous nous sommes appuyée sur les travaux de Ph. Lejeune pour établir une distinction nette entre ces deux catégories génériques. Les œuvres de notre corpus se donnant pour des récits fictionnels, narrés par un narrateur fictif (dissocié de l'instance auctoriale), l'étiquette « roman » leur fut apposée. La lecture d'*Est-il je ?*⁵⁸⁰, un essai de Philippe Gasparini publié une trentaine d'années après *Le Pacte autobiographique*⁵⁸¹, nous amena cependant à envisager l'existence d'une forme hybride, à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie : il s'agit du « roman autobiographique », pour reprendre l'expression employée par Ph. Gasparini. L'auteur d'*Est-il je ?* le reconnaît : le « statut générique » de cette forme « ne peut être établi qu'*a posteriori*, à l'issue d'un processus aléatoire de lecture et d'interprétation »⁵⁸². Refuser de mener ce travail, d'inventorier les éléments suggérant une identification entre l'auteur et ses personnages, serait toutefois regrettable, puisque, nous l'avons vu, la fiction peut aussi se révéler un matériau propice à l'expression du « moi », pour un auteur. En mettant en scène des personnages comme Claudine, Mick et Frankie, Colette et McCullers donnent ainsi voix – du moins, cela est notre hypothèse – à la jeune fille qu'elles étaient, quelques années plus tôt ; leurs désirs, leurs aspirations de jeunesse, leurs peines également, pointent en effet, au détour de nombreuses scènes. Dans cette perspective, le *Bildungsroman* revêt une dimension éminemment intime et permet de pallier les manques, les lacunes d'une biographie laissée inachevée ou incomplète.

Nos recherches se sont ensuite portées sur le genre même du *Bildungsroman*, et la manière dont Colette et McCullers l'ont, en partie, remanié. Naturellement, nous fûmes amenée à retracer l'histoire du roman de formation, en nous penchant tout particulièrement sur *Les années*

⁵⁸⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op.cit.

⁵⁸¹ Philippe Lejeune, op. cit.

⁵⁸² Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op.cit., p. 10.

d'apprentissage de *Wilhelm Meister*⁵⁸³, roman à l'origine même du genre. Comme le rappelle si justement P. Ricœur, la « loi du roman d'apprentissage » traditionnel est « la vision optimiste d'un développement continu et ascendant du héros à la quête de soi-même »⁵⁸⁴. Les premiers *Bildungsromane* se caractérisent en effet par leur optimisme, leur foi en un idéal d'humanité rendu possible au sein de l'espace romanesque ; ils mettent en scène des héros parvenant à atteindre *in fine* un certain degré de perfection, à se trouver et à trouver leur place au sein de la société. Si Colette et McCullers, autrices des XIX^e et XX^e siècles, ont en tête ce schéma lorsqu'elles entament la rédaction de leurs romans de formation, toutes deux s'accordent pour s'en écarter, le jugeant sans doute artificiel et peu adapté à leur époque. Leurs héroïnes se présentent en premier lieu comme des jeunes filles ambitieuses, confiantes en l'avenir, impatientes de s'élancer vers des horizons nouveaux et de se réaliser en tant qu'individu ; à l'image de personnages comme Frédéric Moreau, Lucien de Rubempré⁵⁸⁵ ou Philip Pirrip⁵⁸⁶, Claudine, Mick et Frankie déchanteront bien vite cependant. Elles seront amenées, dans la suite de leurs aventures, à brûler peu à peu toutes leurs illusions : leur voyage finit par s'enliser, leurs amours par se déliter et leurs liens avec autrui par se couper. Les romans de formation imaginés par Colette et McCullers ne cessent finalement de décrire des piétinements et des impasses, des échecs également. Évoluant dans un monde désenchanté, bien plus âpre et cruel que ne l'était celui de Wilhelm Meister, Claudine, Mick et Frankie ne peuvent plus compter, en outre, sur le soutien de figures tutélaires, susceptibles de les guider sur le chemin vers la réussite et le bonheur. Infléchissant le schéma narratif imaginé par Goethe au XVIII^e siècle, Colette et McCullers s'inscrivent finalement dans le sillage des romanciers qui, dès le XIX^e siècle, initièrent la métamorphose du *Bildungsroman* traditionnel en un « roman de la conscience malheureuse »⁵⁸⁷. En ce sens, leurs œuvres se font le reflet d'une société en mal d'idéaux, frappée par la paralysie, ne proposant qu'un avenir précaire et incertain à ses enfants, ses filles en particulier.

Notre attention s'est portée, en dernier lieu, sur la notion de marginalité, très largement explorée par Colette et McCullers dans leurs *Bildungsromane* respectifs. Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de circonscrire notre recherche aux personnages de Claudine, Mick et Frankie, des jeunes filles présentées comme foncièrement marginales, se situant perpétuellement dans un entre-deux. La première thématique abordée fut celle de l'ambiguïté genrée. Après avoir mené une étude approfondie sur les normes de genre en vigueur dans la société française du

⁵⁸³ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*

⁵⁸⁴ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁸⁵ Pour rappel, Lucien de Rubempré est le personnage principal des *Illusions perdues* de H. de Balzac (Honoré de Balzac, *op. cit.*).

⁵⁸⁶ Philip Pirrip est le personnage principal de *Great Expectations* de C. Dickens (Charles Dickens, *De grandes espérances* [*Great Expectations*], *op. cit.*)

⁵⁸⁷ Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, *op. cit.*

XIX^e siècle et celles enracinées dans la société sudiste de l'entre-deux-guerres, nous avons pu mesurer l'écart existant entre l'apparence, le comportement et les ambitions de nos trois héroïnes, et les attentes de leur entourage, désireux de les voir adopter l'attirail de la « jeune fille rangée » ou de la *Southern Belle*. Tirillées entre leur souhait de s'intégrer à la communauté et leur volonté de bouleverser les standards, de défier les normes de genre, Claudine, Mick et Frankie ne cessent finalement, tout au long de leur formation, d'osciller entre les pôles féminin et masculin. Notons que Claudine et Mick finiront néanmoins par s'extraire, sous le poids des convenances, de cet entre-deux qu'est l'androgynie, pour se conformer aux exigences de féminité de leur siècle. A la marge, les héroïnes de Colette et McCullers le sont aussi de par leur statut d'adolescente ; leur parcours, fait de va-et-vient incessants entre le pays de l'enfance et le royaume des adultes, est le résultat d'une tension permanente entre plusieurs mouvements de l'âme : si Claudine, Mick et Frankie désirent acquérir une certaine autonomie, se projettent aisément dans un futur proche et souhaitent se réaliser en tant qu'adulte, elles craignent aussi, paradoxalement, de grandir, de renoncer à leur insouciance et de perdre leur innocence originelle. Seul le personnage de Mick parvient, en définitive, à s'extraire de cet entre-deux pour investir le monde des adultes – un monde qu'elle juge résolument décevant. Nous fûmes amenée, dans un dernier temps, à envisager le caractère marginal des personnages de Claudine, Mick et Frankie d'un point de vue diachronique ; il était question, en d'autres termes, de voir en quoi les *Bildungsromane* de Colette et McCullers pouvaient être considérés comme les matrices d'un nouveau type de personnage féminin. Notre enquête a abouti au constat suivant : les personnages de Claudine, Mick et Frankie opèrent la jonction entre deux conceptions littéraires du féminin. Grâce à eux en partie, la jeune fille douce et gracieuse, docile et vertueuse, celle qui, dans les romans du XIX^e siècle, ne rêvait que d'un mariage réussi, s'est transformée en une adolescente à l'apparence androgyne, de nature hardie et effrontée, ne craignant plus de contredire la parole des adultes, de voyager en solitaire ou de remettre en question l'institution du mariage. Ainsi, à mi-chemin entre les pôles féminin et masculin, le pays de l'enfance et le royaume des adultes, s'éloignant de l'image policée de la jeune fille modèle (telle qu'elle apparaît dans les romans du XIX^e siècle) et annonçant l'émergence de personnages féminins libres, autonomes et plus affirmés, Claudine, Mick et Frankie se présentent, en définitive, comme des héroïnes singulières, complexes et, pour sûr, éminemment modernes.

Bibliographie

Bibliographie primaire

- Corpus

Colette & Willy, *Claudine à l'école* [1900], in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Colette & Willy, *Claudine à Paris* [1901], in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

McCullers, Carson, *The Heart Is a Lonely Hunter* [1940], Boston, Houghton Mifflin Company, 2000. / *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Frédérique Nathan, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2017.

McCullers, Carson, *The Member of the Wedding* [1946], Boston, Houghton Mifflin Company, 2004. / *Frankie Addams*, trad. Jacques Tournier, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2017.

- Autres œuvres de Colette et Carson McCullers

Colette et Willy, *Claudine en ménage* [1903], in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Colette, *La Retraite sentimentale* [1907], in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Colette, *Les Vrilles de la vigne* [1908], in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Colette, *La Maison de Claudine* [1922], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Colette, « Mes Idées sur le roman » (*Le Figaro*, 30 octobre 1937), in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

McCullers, Carson, *The Mortgaged Heart* [1972], Harmondsworth, Penguin Books, 1975.

McCullers, Carson, *Illumination and Night Glare*, éd. par Carlos L. Dews, Madison, University of Wisconsin Press, 1999. / *Illuminations et nuits blanches*, trad. Jacques Tournier, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2001.

McCullers, Carson, *Stories, Plays & Other Writings*, éd. par Carlos L. Dews, New York, The Library of America, 2017.

- Entretiens de McCullers

« Carson McCullers Completes New Novel Despite Adversity », Entretien avec Nona Balakian, *New York Times*, 3 septembre 1961. Adresse URL : <https://nyti.ms/3v9uZwk> (Site consulté le 8 juin 2021).

« Frankie Addams at 50 », Entretien avec Rex Reed, *New York Times*, 16 avril 1967. Adresse URL : <https://nyti.ms/3w9qyTm> (Site consulté le 8 juin 2021).

- Autres œuvres

Alcott, Louisa May, *Little Women* [1868-1869], London, Penguin Books, 1994. / *Les quatre filles du docteur March*, trad. Maud Godoc, Paris, Flammarion, 1995.

Balzac, Honoré (de), *Les Illusions perdues* [1837-1843], in *La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

Beauvoir, Simone (de), *Le deuxième sexe, tome II : L'expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, 1976.

Beauvoir, Simone (de), *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], in *Mémoires*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

Dagerman, Stig, *L'Enfant brûlé* [*Bränt barn*, 1956], Paris, Gallimard, 1981.

Dickens, Charles, *Souvenirs intimes de David Copperfield* [*The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger*, 1849-1850], trad. Madeleine Rossel, André Parreaux et Lucien Guitard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Dickens, Charles, *De grandes espérances* [*Great Expectations*, 1860-1861], trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Dickens, Charles, *The Selected Letters of Charles Dickens*, éd. par Jenny Hartley, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Ducharme, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], in *Romans et récits : Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meister : Les années d'apprentissage* [*Wilhelm Meister Lehrjahre*, 1795-1796], trad. Blaise Briod, in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

Gyp, *Mademoiselle Loulou*, Paris, Calmann-Lévy, 1888. Adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65960r.texteImage> (Site consulté le 15 août 2021).

Gyp, *Le mariage de Chiffon*, Paris, Calmann-Lévy, 1894. Adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741131t.texteImage> (Site consulté le 15 août 2021).

Gyp, *Miquette*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

Halévy, Ludovic, *Princesse !*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours* [1884], in *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

Keller, Gottfried, *Henri le Vert* [*Der grüne Heinrich*, 1855], trad. Georges La Flize, Paris, Aubier Montaigne, 1981.

Lee, Harper, *To Kill a Mockingbird* [1960], New York, HarperCollins, 2002. / *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, trad. Isabelle Stoianov, Paris, Éditions de Fallois, 2005.

Lee, Harper, *Go Set a Watchman* [2015], New York, HarperCollins, 2015. / *Va et poste une sentinelle*, trad. Pierre Demarty, Paris, Grasset, 2015.

Maupassant, Guy (de), *Œuvres poétiques complètes : Des vers et autres poèmes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001.

Mitchell, Margaret, *Autant en emporte le vent* [*Gone with the Wind*, 1936], trad. Pierre-François Caillé, Paris, Gallimard, 2003.

Musil, Robert, *Les désarrois de l'élève Törless* [*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906], trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Proust, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1918], in *A la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Queneau, Raymond, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus », 1996.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1782], in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

Salinger, J. D., *L'attrape-cœurs* [*The Catcher in the Rye*, 1951], Paris, Robert Laffont, 2003.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon* [1956], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Ségur, Sophie (de), *Les petites filles modèles* [1857], in *Œuvres*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1990.

Ségur, Sophie (de), *Les malheurs de Sophie* [1858], in *Œuvres*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1990.

Ségur, Sophie (de), *Les vacances* [1859], in *Œuvres*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1990.

Shakespeare, William, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark* [1603], London, Penguin Books, 2001. / *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Stendhal, *De l'amour* [1822], Paris, Flammarion, 2014.

Twain, Mark, *Les aventures de Huckleberry Finn* [*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.

Vallès, Jules, *L'Enfant* [1878-1879], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

Vallès, Jules, *Le Bachelier* [1881] in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

Vallès, Jules, *L'Insurgé* [1886], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

Warner, Susan, *The Wide, Wide World* [1850], New York, Feminist Press at the City University of New York, 1986.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929], trad. Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996.

Bibliographie secondaire

- Sur Colette

André, Marie-Odile, « Colette et son lecteur : une stratégie du déplacement », *Cahiers de Narratologie*, Nice, Centre de Narratologie Appliquée, n° 11, 2004. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/narratologie.12> (Site consulté le 5 février 2021).

Blin, Michèle, « Une pédagogie pour jeunes filles pauvres : de *Claudine à l'école* à *Mes apprentissages* », in *Romantisme*, Paris, Honoré Champion, n° 13-14, 1976. Adresse URL : <https://doi.org/10.3406/roman.1976.5066> (Site consulté le 14 juin 2021).

Boivin, Marguerite et Charleux-Leroux Elisabeth, *Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, Société des amis de Colette, 1995.

Boustani, Carmen, « Willy : le bonheur de l'imposture », in Bouloumié, Arlette (dir.), *L'imposture dans la littérature*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire », cahier n° 34, 2011. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pur.12172> (Site consulté le 5 février 2021).

Charleux-Leroux, Élisabeth, « Réalité et fiction dans *Claudine à l'école* », in *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, t. CXIII, 1981.

Delecour-Hennart, Audrey, « De *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*. Aux origines de la vocation de Colette », in *Roman 20-50*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 61, 2016.

Delecour-Hennart, Audrey, *Claudine après Willy : réminiscences et rémanences des écrits de jeunesse dans l'œuvre de Colette*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Christian Morzewski, Université d'Artois, 2018.

Deltel, Danielle, *La Maison de Claudine de Colette : Une autobiographie en trompe l'œil*, tome I, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Claude Abastado, Université de Nanterre, 1982.

Deltel, Danielle, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », in *Revue des Sciences Humaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 192, 1983-4.

Dugast-Portes, Francine, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Dugast-Portes, Francine, « Colette », in Simonet-Tenant, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Dumont, Paula, *Les convictions de Colette : histoire, politique, guerre, condition des femme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2012.

Ferrier-Caverivière, Nicole, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997.

Hecquet, Michèle, « Claudine et le journal d'écolière », in *Roman 20-50*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 23, 1997.

Lafon, Dominique, « Les Charms du mirage Colette », in *Études littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval (Québec), vol. 26, n° 1, 1993. Adresse URL : <https://doi.org/10.7202/501032ar> (Site consulté le 5 février 2021).

Marcoin, Francis, « Claudine, pour et contre l'école », in *Roman 20-50*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, n° 23, 1997.

Mercier, Michel, « “L'affaire” Claudine : la naissance d'un écrivain fut la renaissance d'une femme », in Bonal, Gérard et Maget, Frédéric (dir.), *Colette*, Paris, L'Herne, 2011.

Michineau, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michèle Raclot, Université du Maine, 2007.

Pfister, Alice, « Claudine et la série des *Claudine* », in Ducrey, Guy et Dupont, Jacques (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Tsuda, Nanaé, « Claudine est-elle une héroïne nouvelle ? Les contradictions du « féminisme » dans les premières œuvres de Colette », in *Cahiers Colette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, n° 31, 2009.

- Sur Carson McCullers

Bindas, Susan Anne, *The Portrayal of Adolescence in the Novels of Carson McCullers*, mémoire de maîtrise, Florida Atlantic University, 1977. Adresse URL : <http://purl.flvc.org/fcla/dt/13862> (Site consulté le 5 février 2021).

Carpenter, Frederic I., « The Adolescent in American Fiction », in *The English Journal*, Urbana, National Council of Teachers of English, vol. 46, n° 6, 1957. Adresse URL : <https://doi.org/10.2307/808710> (Site consulté le 5 février 2021).

Carr, Virginia Spencer, *The Lonely Hunter: a Biography of Carson McCullers*, Doubleday, Garden City, 1975.

Carr, Virginia Spencer, *Understanding Carson McCullers*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005.

Clark, Charlene Kerne, *Carson McCullers and the Tradition of Romance*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction d'Otis Wheeler, Baton Rouge, Louisiana State University, 1974. Adresse URL : https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2657 (Site consulté le 5 février 2021).

Garric, Henri (dir.), *Solitude et communauté dans le roman*, coll. « Clefs-Concours Littérature comparée », Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2020.

Gleeson-White, Sarah, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2003.

González Groba, Constante, « Growing up Female in the Deep South: the Initiation of Mick Kelly in Carson McCullers' *The Heart Is a Lonely Hunter* », in *Bells*, Barcelona, University of Barcelona, vol. 5, 1994. Adresse URL : <https://raco.cat/index.php/Bells/article/view/102717> (Site consulté le 15 août 2021).

González Groba, Constante, « The Intolerable Burden of Femininity in Carson McCullers' *The Member of the Wedding* and *The Ballad of the Sad Café* », in *Atlantis*, Sevilla, Asociación española de estudios anglo-americanos, vol. 16, n° 1-2, 1994. Adresse URL : <http://www.jstor.org/stable/41054745> (Site consulté le 5 février 2021).

Graham-Bertolini, Alison et Casey, Kayser (dir.), *Carson McCullers in the Twenty-First Century*, Cham, Palgrave Macmillan, 2016.

Guilbert, Georges-Claude, *Carson McCullers : amours décalées*, Paris, Belin, 1999.

Johnson, Margaret A., « Identity and the Female Body: Carson McCullers's *Frankie Addams* », in *Body Studies Journal*, Radnor, Cabrini University, vol. 1, n° 2, 2019. Adresse URL : <https://bodystudiesjournal.org/wp-content/uploads/2021/01/2-Identity-And-The-Female-Body.pdf> (Site consulté le 5 février 2021).

Perry, Constance M., « Carson McCullers and the Female *Wunderkind* », in *The Southern Literary Journal*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, vol. 19, n° 1, 1986. Adresse URL : <https://www.jstor.org/stable/20077818> (Site consulté le 15 août 2021).

Proehl, Kristen B., « Tomboyism and Familial Belonging in Carson McCullers's *The Member of the Wedding*: Queer Sentiments », in *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, The Centre for Research in Young People's Texts and Cultures, University of Winnipeg, vol. 7, n° 1, 2015. Adresse URL : <https://doi.org/10.1353/jeu.2015.0002> (Site consulté le 5 février 2021).

Rivière, Yvette, « Les héroïnes de McCullers à la conquête de l'espace », in Préher, Gérard et Zaugg, Brigitte (dir.), *L'Espace du Sud au féminin*, Metz, Centre Écritures / Université Paul Verlaine, coll. « Littératures des mondes contemporains », série « Amériques » n° 7, 2001.

Rivière, Yvette, « L'ambiguïté subversive chez Carson McCullers », in *Imaginaires*, Centre de recherche sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation dans les littératures de langue anglaise, Reims, Presses Universitaires Reims, n°8, 2002.

Savigneau, Josyane, *Carson McCullers : un cœur de jeune fille*, Paris, Stock, 1995.

Sperling, Alison, « Freak Temporality: Female Adolescence in the Novels of Carson McCullers », in *Girlhood Studies*, New York, Berghahn Books, vol. 9, n° 1, 2016. Adresse URL : <https://doi.org/10.3167/ghs.2016.090107> (Site consulté le 5 février 2021).

Thurschwell, Pamela, « Dead Boys and Adolescent Girls: Unjoining the Bildungsroman in Carson McCullers's *The Member of the Wedding* and Toni Morrison's *Sula* », in *English Studies in Canada*, Association of Canadian College and University Teachers of English, vol. 38, n° 3-4, 2013. Adresse URL : <https://doi.org/10.1353/esc.2013.0002> (Site consulté le 5 février 2021).

Tournier, Jacques, *Retour à Noyack : à la recherche de Carson McCullers*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

- Genres et formes littéraires

Bancaud-Maënen, Florence, *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand-Colin, 2005.

Bancaud, Florence, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », in Chardin, Philippe (dir.), avec la collaboration d'Alison Boulanger, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

Bandet, Jean-Louis, « *Bildungsroman* », in Didier, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique, tome III : Le voyage initiatique 2*, Paris, Albin Michel, 1978.

Chardin, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse. Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz, 1982.

Chardin, Philippe, « Chapitre 4 – Musil, Joyce, Proust, Henry James : les nouveaux “romans de formation” », in *Musil et la littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Davis, Paul, *Charles Dickens A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Checkmark Books, 1999.

Demay, Marie-Claude et Pernot, Denis, *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1995.

Drouin, Emilie, *Revisiter le mythe d'Alice. Le personnage d'enfant-femme chez Raymond Queneau et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise en littérature française, Université de Montréal, 2017. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/1866/20116> (Site consulté le 15 août 2021).

Gasparini, Philippe, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Gasparini, Philippe, « Jules Vallès : stratégie de l'insurgé », in *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pul.32197> (Site consulté le 22 mai 2021).

Genette, Gérard, *Figures*, III, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Godeau, Florence, « Visions d'avenir, désillusions à venir. Quelques remarques sur un topos du roman de formation : la projection imaginaire de soi », in Chardin, Philippe (dir.), avec la collaboration d'Alison Boulanger, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- May, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Moretti, Franco, *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987.
- Mortier, Daniel, « Roman d'éducation », in Didier, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Mortier, Daniel, « Le roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », in Chardin, Philippe (dir.), avec la collaboration d'Alison Boulanger, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.
- Puel, Blandine, « En finir avec “toutes ces conneries à la David Copperfield” : l'invention du “roman d'adolescence”, regard croisé entre la France et l'Amérique », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2019. Adresse URL : <http://sflgc.org/acte/puel-blandine-en-finir-avec-toutes-ces-conneries-a-la-david-copperfield-linvention-du-roman-dadolescence-regard-croise-entre-la-france-et-lam/> (Site consulté le 15 mai 2021).
- Raimond, Michel, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.
- Simonet-Tenant, Françoise, « Espace autobiographique », in Simonet-Tenant, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Simonet-Tenant, Françoise, « Roman autobiographique », in Simonet-Tenant, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Storey, Graham, *David Copperfield: Interweaving Truth and Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Réalisme et naturalisme : panorama de la littérature française*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1998.
- Touya, Aurore, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2015.
- Vierne, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Zdenek, Annie, « Les Noces Chymiques de Johann Valentin Andreae dans *Die Geheimnisse* et *Das Märchen* de Goethe », in *Recherches germaniques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, n° 13 (hors-série), 2018. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/rg.723> (Site consulté le 11 mai 2021).

- Études de genre (gender studies)

Brownstein, Rachel M., *Becoming a Heroine: Reading About Women in Novels*, New York, Penguin Books, 1982.

Castellano-Maury, Eloïsa, « L'inquiétante docilité. Virtualités de l'adolescence dans le roman de Louise May Alcott *Little Women* (*Les Quatres Filles du docteur March*) », in *Revue française de psychosomatique*, Paris, Presses Universitaires de France, n° 5, 1994. Adresse URL : <https://doi.org/10.3917/rfps.005.0187> (Site consulté le 15 août 2021).

Chaffin, Laurence, « Les romans de mariage au XIX^e siècle », in Bodinier, Bernard, Gest, Martine, Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise et Pasteur, Paul (dir.), *Genre et éducation : former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009. Adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.purh.1729> (Site consulté le 15 août 2021).

Cixous, Hélène, « Castration or Decapitation? », in *Signs*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 7, n° 1, 1981. Adresse URL : <https://www.jstor.org/stable/3173505> (Site consulté le 18 juin 2021).

Czyba, Lucette, « La fronde de Gyp », in *Romantisme*, Paris, CDU Sedes, n° 77, 1992. Adresse URL : <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6055> (Site consulté le 15 août 2021).

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1981.

Forcey, Blythe, « Domestic Fiction », in Davidson, Cathy N. et Wagner-Martin, Linda (dir.), *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*, New York, Oxford University Press, 1995.

Heinich, Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1996.

Héritier, Françoise (dir.), *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Éditions le Pommier, 2005.

Maurin Souvignet, Aurélie, « Zazie, une enfant moderne ? », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Toulouse, Érès, n° 67, 2007. Adresse URL : <https://doi.org/10.3917/lett.067.0087> (Site consulté le 15 août 2021).

Nunokawa, Jeff, « In Memoriam and the Extinction of the Homosexual », in *ELH*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 58, n° 2, 1991. Adresse URL : <https://doi.org/10.2307/2873375> (Site consulté le 18 juin 2021).

Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

Ryan, Chris, *The Poetry of Michelangelo: An Introduction*, London, The Athlone Press, 1998.

Savy, Nicole, « Cosette, Sophie, Alice : trois petites filles sans éducation », in Hecquet, Michèle (dir.), *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, textes réunis par Michèle Hecquet, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1998. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/10822/553400> (Site consulté le 15 août 2021).

Seidel, Kathryn Lee, *The Southern Belle in the American Novel*, Gainesville, University Press of Florida, 1985.

Szabo, Anna, *19th Century Girls' Literature: Stories of Empowerment or Limitation?*, mémoire de maîtrise (English), Georgetown University, 2009. Adresse URL : <http://hdl.handle.net/10822/553400> (Site consulté le 15 août 2021).

Welter, Barbara, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », in *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, 1966.

- Ouvrages de sciences humaines

Chénétier, Marc *et al.*, « Etats-Unis d'Amérique (Arts et culture) : La littérature », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Adresse URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-arts-et-culture-la-litterature/#i_1934 (Site consulté le 5 février 2021).

Evans, Sara. M., *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis*, trad. Brigitte Delorme, Paris, Belin, 1991.

Käppeli, Anne-Marie, « Scènes féministes », in Duby, Georges, Perrot, Michelle et Fraisse, Geneviève (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

Knibiehler, Yvonne, Bernos, Marcel, Ravoux-Rallo, Élisabeth et Richard, Éliane, *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor / Temps Actuels, 1983.

Knibiehler, Yvonne, « Corps et cœurs », in Duby, Georges, Perrot, Michelle et Fraisse, Geneviève (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

Lelièvre, Françoise et Lelièvre, Claude, *Histoire de la scolarisation des filles*, Paris, Nathan, coll. « Repères pédagogiques », 1991.

Scott, Anne Firor, *The Southern Lady: From Pedestal to Politics 1830-1930*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1970.

Simmel, Georg, *Sociologie : études sur les formes de socialisation* [*Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908], trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sybille Muller, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981.

Tennov, Dorothy, *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*, New York, Stein and Day, 1979.

Winock, Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. « L'esprit de la cité », 2017.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Première partie. Le <i>Bildungsroman</i> selon Colette et McCullers : un roman du « moi » ?.....	11
A) <i>Claudine à l'école, The Heart Is a Lonely Hunter</i> et <i>The Member of the Wedding</i> : romans, autobiographies ou « romans autobiographiques » ?.....	11
1. L'autobiographie et le roman : deux genres à part entière.....	12
2. Le « roman autobiographique » : une forme hybride.....	15
B) Le <i>Bildungsroman</i> selon Colette et McCullers : une peinture du « moi » en filigrane.....	18
1. Éléments d'identification dans le texte.....	18
a) Identification onomastique.....	18
b) Identification biographique.....	19
c) Identification artistique.....	23
d) Des décalages qui trahissent la présence de Colette.....	25
2. Éléments d'identification dans le paratexte.....	26
a) Éléments d'identification dans le péri-texte chez Colette.....	27
b) Éléments d'identification dans l'épitéxte.....	28
C) <i>Bildungsroman</i> et autobiographie : deux formes complémentaires ?.....	31
1. Redécouvrir sa jeunesse au moyen de l'autobiographie.....	31
a) <i>Illumination and Night Glare</i>	31
b) <i>La Maison de Claudine</i>	33
2. <i>Bildungsromane</i> et « espace autobiographique ».....	34
Deuxième partie. Poétique de la « formation » chez Colette et Carson McCullers.....	37
A) Le <i>Bildungsroman</i> , un genre voué à se transformer ?.....	37
1. Aux origines du <i>Bildungsroman</i>	38
a) L'archétype du genre : <i>Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister</i> de Goethe.....	38
b) La naissance du concept de <i>Bildungsroman</i> au XIX ^e siècle.....	40
2. Repenser le roman de formation au XX ^e siècle : l'exemple de Colette et de McCullers.....	41
a) Du <i>Bildungsroman</i> goethéen aux « romans de la conscience malheureuse ».....	42
b) Le <i>Bildungsroman</i> au féminin.....	45

B) La formation de Claudine, Mick et Frankie : des « grandes espérances » aux « illusions perdues ».....	50
1. Entre solitude et communion.....	51
2. Les fortunes de l'amour.....	59
a) Entre « cristallisation » et désillusions.....	60
b) La rencontre amoureuse : un malaise patent.....	62
3. Le motif du voyage.....	65
C) Formation et figures tutélaires.....	70
1. Les parents.....	70
a) Une figure maternelle absente ou effacée.....	70
b) La relation père-fille : une distance quasi-infranchissable.....	71
2. La nourrice, une figure parentale de substitution ?.....	74
3. Les autres figures tutélaires.....	77
a) Le personnage de Singer.....	77
b) Fanchette, la chatte de Claudine.....	79

Troisième partie. Poétiques de la marge et de l'entre-deux.....81

A) Une oscillation entre le féminin et la masculin.....	81
1. Les normes de genre en vigueur.....	81
a) L'idéal bourgeois de la « jeune fille rangée ».....	82
b) L'idéal sudiste de la <i>Southern Belle</i>	83
2. Claudine, Mick et Frankie : des héroïnes qui se caractérisent par leur ambiguïté genrée....	85
a) Le personnage de Claudine.....	86
b) Le personnage de Mick.....	89
c) Le personnage de Frankie.....	91
3. Le triomphe final des normes de genre ?.....	94
B) De l'enfance à l'âge adulte : un parcours erratique.....	97
1. Des héroïnes sur le chemin vers la maturité ?.....	97
2. De la difficulté de quitter définitivement le pays de l'enfance.....	102
a) Des héroïnes infantilisées par leur entourage.....	102
b) Une conception négative de la sexualité.....	104
c) L'enfance comme refuge.....	106
3. Le temps du dénouement : une entrée effective dans l'âge adulte ?.....	107

C) D'un <i>Bildungsroman</i> à l'autre : la formation d'un nouveau type de personnage féminin, sous la plume de Colette et McCullers.....	110
1. Aspects de la jeune fille dans les œuvres de la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	111
2. Quelques héritières de Claudine, Mick et Frankie.....	116
Conclusion.....	121
Bibliographie.....	125