



L'écriture autobiographique des *Claudine* de Colette au *Labyrinthe du monde* de Yourcenar : le verbe lesbien (presque) libéré

SAINT-GEORGES Estelle

Cultural Express, n°11, 2024, *Sapphic Vibes* : amour et amitié entre femmes dans la littérature du XVII^e siècle à nos jours

Pour citer cet article :

Estelle Saint-Georges, « L'écriture autobiographique des *Claudine* de Colette au *Labyrinthe du monde* de Yourcenar : le verbe lesbien (presque) libéré », *Cultural Express* [en ligne], n°11, 2024, « *Sapphic Vibes* : amour et amitié entre femmes dans la littérature du XVII^e siècle à nos jours », Carine Martin, Claire McKeown (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/lecriture-autobiographique-des-claudine-de-colette-au-labyrinthe-du-monde-de-yourcenar-le-verbe-lesbien-presque-libere>

L'écriture autobiographique des *Claudine* de Colette au *Labyrinthe du monde* de Yourcenar : le verbe lesbien (presque) libéré

Marguerite Yourcenar, lors de son discours d'entrée à l'Académie française en 1980, se voit forcée de faire mention de sa condition féminine : pour la première fois, une femme devient académicienne. Voici ce que Yourcenar rappelle presque d'entrée de jeu :

Toutefois, n'oublions pas que c'est seulement il y a un peu plus ou un peu moins d'un siècle que la question de la présence de femmes dans cette assemblée a pu se poser. En d'autres termes c'est vers le milieu du XIX^e siècle que la littérature est devenue en France pour quelques femmes tout ensemble une vocation et une profession, et cet état de choses était encore trop nouveau peut-être pour attirer l'attention d'une Compagnie comme la vôtre.

Comme le rappelle ce discours, jusqu'au XIX^e siècle, les femmes autrices n'étaient pas traitées de la même manière que les hommes. Toutefois, si l'accès au statut d'autrice est moins malaisé au moment où Yourcenar prononce ces mots devant les autres membres de l'Académie, les femmes qui écrivent ne sont pas pour autant tout à fait sur un pied d'égalité avec leurs homologues masculins. Moins nombreuses¹, souvent cantonnées à des genres dits féminins, plus difficilement éditées et reconnues : il n'est pas si facile d'écrire en tant que femme entre 1900, date du premier tome des *Claudine*, et 1987, date de la mort de Marguerite Yourcenar, qui laisse le dernier volume du *Labyrinthe du monde* inachevé. Mais lorsqu'une femme lesbienne ou bisexuelle écrit, la tâche devient encore plus délicate. Ses détracteurs portent à son encontre des critiques de deux sortes : d'une part, sur la qualité purement littéraire de son œuvre et, d'autre part, sur sa vie privée – généralement qualifiée de scandaleuse ou d'immorale². Colette et Marguerite Yourcenar n'ont pas fait exception. Toutes deux bisexuelles, elles jouissent d'une réputation sulfureuse de femmes qui aiment les femmes. Pourtant, leur vie amoureuse est loin d'être similaire : si Colette a bel et bien eu plusieurs maris et nombre de partenaires des deux genres, Yourcenar, bien qu'ayant entretenu notamment une relation hétérosexuelle dans sa jeunesse, qu'elle relate dans ses mémoires, ne s'est ensuite engagée matériellement qu'avec une femme, Grace Frick. Cette homosexualité de fait ne doit pas occulter que Marguerite Yourcenar a exposé à plusieurs reprises ses amours hétérosexuelles passées, et revendique l'alternance de ses désirs pour les hommes et pour les femmes. Leur bisexualité étant vécue bien différemment par l'une et par l'autre, Colette et Yourcenar abordent naturellement de façon différente leurs relations homosexuelles. En effet, tandis que Colette en fait en quelque sorte sa marque de fabrique, les affichant tour à tour avec humour, douceur et violence, Yourcenar, pourtant moins familière des relations hétérosexuelles, semble garder une retenue beaucoup plus marquée, refusant, jusqu'à la toute fin de sa vie, d'en faire le récit. Pourtant, la violence du scandale que l'une et l'autre laissent dans leur sillage n'est pas très différente. Ainsi, sous le même qualificatif d'autrices bisexuelles, Marguerite Yourcenar et Colette habitent de manière bien différente cette bisexualité. En ce sens, il conviendrait de s'interroger sur la pertinence d'une comparaison entre elles. Pourtant, on observe rapidement

¹ Audrey Lasserre, dans « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009 : 38-54, estime à environ 20% la proportion de femmes parmi les auteurs de la première moitié du XX^e siècle, et à 30% dans sa deuxième moitié.

² Les tout premiers mots de la biographie de l'autrice par Gérard Bonal sont les suivants : « La vie de Colette – suite de scandales [...] », in Gérard Bonal, *Colette : je veux faire ce que je veux*, Paris, Perrin, 2014.

que leurs écrits sont empreints de mécanismes similaires, liés à la retenue face aux relations homosexuelles féminines, et se rejoignent autour de cette ombre englobant la sexualité saphique. La mise en regard de leurs œuvres permet ainsi de décrypter une partie de ce qui constitue non seulement une caractéristique individuelle, mais aussi une tendance de l'écriture lesbienne³ au XX^e siècle. Il ne sera pas question ici d'aborder les raisons sociologiques de cet état de fait, mais plutôt d'étudier le traitement que font subir les deux autrices, dans leur œuvre autobiographique ou pseudo-autobiographique (à savoir les *Claudine* de Colette et *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar), à l'homosexualité féminine, entre mise en avant et invisibilisation.

L'autobiographie et ses dérivés, ou comment voiler plutôt que dévoiler

Le genre autobiographique a d'abord été régi par la nécessité d'explicitation d'un pacte autobiographique⁴, qui impliquerait qu'*a priori*, le lecteur, ouvrant les *Claudine* ou *Le Labyrinthe du monde*, soit censé s'attendre à un texte honnête, à un récit de soi plus ou moins fidèle à la réalité, qui narre la vie de son autrice. Selon la formule consacrée : « La vérité, toute la vérité, rien que la vérité. » En prime, le parfum de scandale relatif à leur orientation sexuelle qui précède Colette et Yourcenar laisse présager des œuvres révélant quelques pans inconnus et croustillants, en particulier en ce qui concerne la vie conjugale et sexuelle de celles-ci. Même si le lecteur d'autobiographie n'est pas aussi naïf qu'aux prémices du genre et qu'il ne s'attend plus guère à ce que les autobiographes tiennent la parole de Rousseau – pour le paraphraser, le temps est plutôt à « pas tout à fait la vérité, pas toute la vérité, pas seulement la vérité » –, les *Claudine* et *Le Labyrinthe du monde* n'en restent pas moins des textes déceptifs. En effet, Colette et Marguerite Yourcenar adoptent chacune un dispositif d'écriture particulier. Marguerite Yourcenar opte, selon ses mots, pour l'écriture de mémoires plutôt que d'une autobiographie. *Le Labyrinthe du monde* se construit ainsi en tant que mémoires familiaux qui éclipsent plus qu'ils ne révèlent l'autrice. Le premier volume du triptyque, *Souvenirs pieux*, est consacré à sa famille maternelle ; le deuxième, *Archives du Nord*, se penche sur la branche paternelle ; quant à *Quoi ? L'Éternité*, c'est à la reconstitution de la vie du père qu'il est dédié. Ainsi, en donnant vie à une œuvre au caractère pourtant autobiographique, Yourcenar réussit le tour de force de ne parler presque jamais d'elle-même. La pratique, dit-elle, la répugne :

Cette obsession française du “culte de la personnalité” (la sienne) chez la personne qui écrit ou qui parle me stupéfie toujours. Oserais-je dire que je la trouve affreusement petite bourgeoise ? Je, moi, me, mon, ma, mes⁵...

Elena Real, à propos de cet effacement du moi, emploie cette belle et juste expression : « Le je renonce à dire son moi⁶. » Yourcenar est la narratrice du texte, celle qui se souvient ; très rarement celle qui agit. Ainsi, Marguerite Yourcenar apparaît comme la dépositaire de l'histoire familiale – une histoire qui remonte à la nuit des temps, mais qui la précède plutôt qu'elle ne l'inclut.

Colette, de son côté, emprunte le chemin inverse : sous couvert d'écrire une série de romans, l'autrice y distille des tranches, plus ou moins larges, de sa propre vie. L'on pourra arguer que l'extrême majorité des romanciers et romancières puisent l'inspiration dans leurs expériences personnelles. Toutefois, il est communément admis que Colette va plus loin : de

³ Nous entendons ce terme au sens large, en tant que récit fait par une femme lesbienne ou bisexuelle des relations amoureuses ou sexuelles de deux femmes entre elles.

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁵ Marguerite Yourcenar, *Yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 218.

⁶ Elena Real, « Biographie, autobiographie et quête de soi », in Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie. Actes du II colloque international*, Presses de l'Université de Valence, 1986, p. 249.

manière parfois volontairement limpide, travestissant à peine le nom de ses personnages, l'autrice se livre à une peinture quasi exacte de sa vie et des gens qui l'entourent⁷. Le roman devient ainsi roman *autobiographique*. La notion d'autofiction, portée pour la première fois en 1977 par Doubrovsky⁸, fait référence à une œuvre de fiction dans laquelle le personnage et l'auteur portent le même nom. Or, il a été opposé à cette qualification d'autofiction pour l'œuvre de Colette que son personnage principal, Claudine, qui est aussi la narratrice du texte, ne portant pas le même nom que son autrice, ne pouvait lui être identifiée. Toutefois, de nombreux travaux de recherche biographique ayant démontré combien Claudine pouvait être identifiée à Colette sur bien des points⁹, nous considérons que la qualification d'autofiction pour cette œuvre est désormais communément acceptée. Une illustration frappante du procédé autofictionnel se trouve néanmoins dans la correspondance de Willy, premier mari de Colette, avec Rachilde. Willy fait mention d'un passage dans le dortoir de l'école de Saint-Sauveur-en-Puisaye en 1895 :

Songez que dans le dortoir des pensionnaires, treize à seize ans, je passais au pied des lits, avec une cuvette pleine de marrons glacés, et que ces jolies fillettes, gavroches, jaillissaient de leur lit, en longue chemises diaphanes, collantes, pour trifouiller la cuvette d'abondance¹⁰.

Une scène étrangement similaire, tout à fait calquée sur cette visite réelle, se retrouve dans le texte de *Claudine en ménage* :

« Claudine, si nous allions réveiller les petites avec des bonbons. Qu'en penses-tu ? [...] »
Lui bleu en pyjama, moi blanche et longue dans ma grande chemise, [...] nous marchons, silencieux, chargés de bonbons. [...] Elles [les pensionnaires] se regardent, consternées. Mais la petite Nana a déjà mis hors du lit ses jambes courtaudes [...]. Preste, et relevant sa chemise afin de ne pas trébucher, elle court à Renaud sur ses pattes nues qui font flic, flac, ébouriffée, semblable à un enfant des chromos de Noël. Et, maîtresse du sac ficelé que lui jette Renaud, elle retourne à son lit comme un chien content. Pomme n'y tient plus et jaillit à son tour de ses draps ; insoucieuse d'un mollet rond que le jour a doré une seconde, elle court à Renaud qui lève haut les fondants convoités¹¹

Ce genre autofictionnel permet donc au texte d'osciller entre fiction et réalité, au gré de l'autrice. Par définition, le lecteur n'est pas censé savoir ni pouvoir faire la part des choses entre ce qui relève de la fiction et ce qui relève de la vie de l'autrice. Ainsi, si Colette a toujours eu une réputation sulfureuse, si la morale bourgeoise s'est élevée contre le récit de mœurs trop légères à son goût¹², il ne faut pas oublier que le récit laisse toujours planer un doute : Claudine, l'héroïne de la saga, n'est-elle qu'un personnage, ou est-elle le double de Colette ? Telle action à laquelle elle se livre a-t-elle véritablement été vécue par l'autrice, ou a-t-elle été purement et simplement inventée ? En un sens, ce mystère que cultive le texte est très osé : les secrets les plus inavouables de Claudine sont immédiatement attribués à Colette, puisque le lectorat en mal de potins mondains cherchera – et trouvera donc – le plus de matière possible entre les lignes de ce qui se présente comme un roman. Partant, comme nous le disions plus haut, d'un genre déceptif puisque non pleinement autobiographique, Colette réussit ainsi le tour de force de rendre son récit plus piquant encore, par un jeu de suggestion plutôt que par un récit classique. Cette mise en scène littéraire de la vie de l'autrice se rejoue d'ailleurs dans sa vie mondaine :

⁷ Les notes de Paul d'Hollander dans notre édition de référence, sont évidemment d'une précision extrême à ce sujet : Colette, *Œuvres complètes*, éd. Alain Brunet et Claude Pichois, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1.

⁸ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 460.

⁹ Voir par exemple Elisabeth Charleux-Leroux et Marguerite Boivin, *Avec Colette. De Saint-Sauveur à Montigny, Saint-Sauveur-en-Puisaye*, Les Amis de Colette, 1995.

¹⁰ Notes et variantes de *Claudine en ménage*, p. 1346, tirée du *Catalogue des lettres autographes adressées à Rachilde et A. Valette*, librairie du Vieux Colombier, « Biblis », s. d.

¹¹ Colette, *Claudine en ménage*, in *Œuvres complètes*, éd. Alain Brunet et Claude Pichois, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1, p. 407-409.

¹² Voir Gérard Bonal, *Colette : je veux faire ce que je veux*, Paris, Perrin, 2014.

bisexualité assumée au grand jour, triolisme, aventures féminines, etc. Le rapprochement entre Claudine et Colette se fait d'autant plus aisément. Pourtant, l'autofiction implique aussi paradoxalement l'effet tout à fait inverse : elle peut s'interpréter comme une forme de honte qui pousserait à romancer ce que l'auteur n'assume pas de sa vie. Dans un premier temps, Colette est allée jusqu'à refuser la maternité de *Claudine à l'école*, avec une parfaite mauvaise foi : « Fichtre non, il ne faut pas me nommer dans Claudine ! Raison famille, convenances, relations, patati, patata... Willy tout seul ! À Willy, toute cette gloire¹³ ! »

En effet, Colette, si elle ne se dissimule parfois qu'à peine derrière son personnage, ne se montre pourtant jamais au grand jour. Ainsi, l'occurrence où Colette se met en scène le plus clairement et indubitablement a lieu dans *La Retraite sentimentale*, que l'on peut considérer comme le dernier tome des *Claudine*. Son amie Annie évoque le passé au cours duquel elle a été amenée à se produire sur scène au cours d'une pantomime. Sur la même scène évolue « Willette Collie¹⁴ », dans le rôle d'un jeune faune, rôle qu'a endossé publiquement Colette¹⁵ – Colette Willy, du pseudonyme de son premier mari. Pas de révélation fracassante sur la vie de l'auteur, donc, mais au contraire une dissociation d'avec son personnage de Claudine : en créant Willette Collie, double de l'autrice, Colette affirme donc que Claudine, elle, ne l'est pas. La première personne du texte ne renvoie donc théoriquement qu'à la seule narratrice et héroïne éponyme, Claudine. Il ne s'agit plus du « je » de l'autobiographie, mais d'un « je » qui s'abrite derrière le caractère fictionnel du roman. Il est intéressant de rapprocher cette narration à la première personne du travail de Michael Lucey dans son ouvrage *Never Say I: Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*¹⁶. Le « je » y est analysé comme un instrument intrinsèquement lié à un contexte historique et social, au sein duquel l'œuvre de Colette et de quelques autres commence à peine à offrir des représentations de relations homosexuelles. Le travail de Lucey portant notamment sur l'ouvrage de Colette *Les Vrilles de la vigne*, paru en 1908, la mise en relation de cette analyse avec celle que nous faisons ici des *Claudine*, qui ont forgé sa réputation de femme libre autant que d'autrice de talent, est d'autant plus éclairante. En effet, c'est une fois ce statut acquis que le « je » du texte, pour Colette, peut réellement renvoyer, non pas au personnage, mais à l'écrivaine. L'effacement presque total, dans les mémoires de Yourcenar, de la première personne et la surreprésentation de celle-ci dans les *Claudine*, antagoniques en apparence, servent en réalité un même but : la disparition dans le texte de l'autrice au profit d'un lesbianisme en partie désincarné, qui se distancie de l'autrice du texte. Le roman autobiographique de Colette, ainsi, s'il est en apparence un modèle de libération féminine – libération sexuelle au sens large, et homosexuelle en particulier –, se révèle par moment empreint d'une tendance à la dissimulation de soi aux accents honteux.

Cette impression est d'autant plus prégnante que les deux ouvrages qui, s'ils ne le sont que partiellement, restent autobiographiques, ont pour particularité commune le refus catégorique d'exposer crûment l'une des seules choses que la mémoire collective populaire, qui n'a pas forcément lu leur œuvre, retient des deux autrices qui sont à leur initiative : leurs relations homosexuelles¹⁷. Des deux textes émerge en effet un point commun : il s'agit de la retenue certaine dans les termes qui abordent la question de la sexualité. Cet art du sous-entendu et du non-dit ne relève pas de la simple et niaise pruderie, mais d'une grande délicatesse dans la manière d'aborder le thème de la sexualité. En effet, si le vocabulaire n'est ni vulgaire, ni

¹³ Colette citée par François Caradec, *Willy, Le Père des Claudine*, Paris, Fayard, 2004, p. 131.

¹⁴ Colette, *La Retraite sentimentale*, in *Œuvres complètes*, éd. Alain Brunet et Claude Pichois, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1, p. 893.

¹⁵ En 1906, Colette joue un faune dans *Le Désir, la Chimère et l'Amour*, une pantomime de Francis de Croisset et Jean Nougès, créée sur la scène du théâtre des Mathurins.

¹⁶ Michael Lucey, *Never Say I: Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2006, p. 94-164.

¹⁷ Nous entendons ici « relations homosexuelles » au sens premier du terme, c'est-à-dire bien de relations *sexuelles* entre des femmes.

pornographique, il n'en reste pas moins extrêmement explicite la majeure partie du temps. Dans *La Retraite sentimentale*, par exemple, Annie raconte ses aventures d'un soir avec d'autres hommes :

- Vous avez couché ensemble ?
- Couché, c'est beaucoup trop dire. Il n'avait même pas de chaise longue chez lui : rien qu'une table des chaises et un fauteuil Voltaire. [...] Alors je trouve qu'il serait plus juste de dire que Rusinol et moi nous... nous sommes assis ensemble¹⁸...

Un tel passage ne peut que balayer l'hypothèse que toute sexualité serait taboue dans l'œuvre de Colette. Il est pourtant nécessaire d'opérer un strict distinguo à propos de la question de la sexualité. Certes, Yourcenar aborde très librement la question des « maîtresses » de son père¹⁹ ; certes, Claudine voit bien que les caresses du délégué Dutertre aux jeunes filles ne sont pas innocentes, mais bien plus malsaines et libidineuses qu'elles n'en ont l'air²⁰. Il n'empêche que si la sexualité des autres personnages est exposée simplement et sans états d'âme, le « je » du texte ne franchit jamais qu'à demi-mot le cap séparant la sensualité de la sexualité.

L'érotisme, rituel de passage de l'enfance à l'âge adulte

En effet, les *Claudine* et *Le Labyrinthe du monde* mettent en scène deux enfants qui grandissent et accèdent à leur condition féminine *via* la construction de leur identité sexuelle. Or, cette identité sexuelle apparaît comme fondamentalement divergente, et sa reconnaissance entière, noir sur blanc, effraie. Pour Yourcenar, la citation est rapide : de toute son œuvre autobiographique, qui s'élève à près de mille pages, un seul passage, qui équivaut à peine à plus d'une demi-page, aborde la question de l'attirance sexuelle de Marguerite Yourcenar pour les femmes :

Couchée cette nuit-là dans l'étroit lit de Yolande, le seul dont nous disposions, un instinct, une prémonition de désirs intermittents ressentis et satisfaits plus tard au cours de ma vie, me fit trouver d'emblée l'attitude et les mouvements nécessaires à deux femmes qui s'aiment. Proust a parlé des intermittences du cœur. Qui parlera de celles des sens, et en particulier des désirs supposés par les naïfs tantôt contre nature au point d'être toujours artificiellement acquis, tantôt au contraire inscrits dans certaines chairs comme une permanente et néfaste fatalité ? Les miens n'allaient véritablement naître que des années plus tard, et alternativement, pendant des années aussi, disparaître au point d'être oubliés. Cette Yolande un peu dure m'admonesta gentiment :

« On m'a dit que c'était mal de faire ces choses-là.

– Vraiment ? » dis-je.

Et m'écartant sans protester je m'allongeai et m'endormis sur le rebord du lit²¹.

Ces quelques lignes semblent revenir très simplement sur l'évidence des désirs adolescents et la facilité avec laquelle ceux-ci se traduisent en gestes. Pourtant, cette demi-page en apparence très explicite oscille entre deux chronotopes : la parenthèse brouille le personnage de Marguerite. En effet, l'image de la petite fille couchée au début du siècle auprès de Yolande se

¹⁸ Colette, *La Retraite sentimentale*, *op. cit.* p. 906.

¹⁹ Le terme apparaît dès la première page de *Quoi ? L'Éternité*, in Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, 2017, p. 1188.

²⁰ « Car, je le répète, il [le délégué cantonal] nous honore fréquemment de ses visites, s'assied sur les tables, se tient mal, s'attarde auprès des plus grandes, surtout de moi, lit nos devoirs, nous fourre ses moustaches dans les oreilles, nous caresse le cou et nous tutoie toutes (il nous a vues si gamines !) en faisant briller ses dents de loup et ses yeux noirs. Nous le trouvons fort aimable ; mais je le sais une telle canaille que je ne ressens devant lui aucune timidité, ce qui scandalise les camarades. » Colette, *Claudine à l'école*, in *Œuvres complètes*, éd. Alain Brunet et Claude Pichois, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1, p. 21-22.

²¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, *op. cit.*, p. 1375-1376.

dédouble soudain pour se fondre en celle de l'écrivaine âgée penchée sur sa table d'écriture : même au sein du passage le plus explicitement homosexuel de ses mémoires, Yourcenar s'extrait de la chair et redevient, au plus fort du désir charnel, au cœur de l'« instinct », un être pensant avant tout. En aucun cas les « mouvements nécessaires à deux femmes qui s'aiment » ne sont décrits ni explicités : s'y substituent au contraire une réflexion intellectuelle sur le désir homosexuel. La transition – sinon l'ellipse – est d'ailleurs introduite par une référence à Proust, qui éloigne par sa littérarité la fièvre du désir, sans toutefois rompre avec le thème homosexuel. Ce passage se situe dans le troisième tome de ses mémoires, *Quoi ? L'Éternité*, dans le chapitre intitulé « La terre qui tremble, 1914-1915 ». C'est précisément cet épisode qui marque la fin de l'enfance dans ces mémoires. À ce moment, Marguerite a treize ans, Yolande dix-sept ; il ne s'agit plus guère des jeux innocents de deux enfants qui, par hasard, exploreraient par mégarde une sensualité insoupçonnée. Alors que les relations hétérosexuelles entretenues par Yourcenar sont introduites par l'épisode de son amour de femme, jeune encore mais adulte déjà, pour un homme, c'est pourtant par le prisme de l'extrême jeunesse que les relations lesbiennes, qui sont pour l'autrice « intermittentes » seulement, intègrent le texte. Si la terre tremble sous les obus de la Première Guerre Mondiale, les corps s'émeuvent et se mettent en branle en réaction à d'autres motifs. Pourtant, entre les obus qui détruisent le « monde d'hier », comme l'appelle Stefan Zweig, et l'éveil de la sensualité, qui laisse entrevoir un monde nouveau à découvrir et parcourir, il n'est pas certain que ce sont les obus qui bouleversent le plus une existence. Toutefois, cette première expérience sexuelle reste incomplète, semble-t-il : Yolande coupe vite court aux élans de Marguerite.

Au fil des pages de *Claudine à l'école*, c'est la même sensualité qui éclot, bien qu'elle ne soit cette fois pas ouvertement sexuelle : chacun des gestes de Claudine envers ses camarades, qui passe son temps à les pincer méchamment, semble participer d'une sensualité un brin sadique, qui se perpétue d'ailleurs au fil des opus. Ainsi, l'amante de Claudine, Rézi, « n'est pas une Luce bonne à battre²² » ; les rôles s'inversent, et c'est Claudine qui se repaît des dominations et des petites égratignures qu'on lui inflige. Au contraire de ces pulsions tactiles, le rapport qu'entretient Claudine avec les adultes est un rapport visuel et voyeur. En observant, fouinant, espionnant, ce sont aussi les marques et les indices de la sexualité – plus que de l'amour – qu'elle cherche à surprendre et à s'approprier, sans jamais passer elle-même à l'acte. Ce besoin de voir et savoir s'applique en particulier à la relation – lesbienne – qu'entretiennent ses deux maîtresses d'écoles, Mademoiselle Sergent et Aimée, et dont elle épie les moindres faits et gestes, guettant les marques de leur amour et de leur sexualité. Graduellement, la sensualité de la narratrice se développe et évolue vers un rapport tactile, voire épidermique, aux autres. Ainsi, même après le déménagement à Paris, le simple fait de penser aux relations qu'entretiennent les deux institutrices est ainsi exprimé : « Ô Mademoiselle ! [...] Que faites-vous de votre petite Aimée, à cette heure ? Je l'imagine, je l'imagine assez bien. Et ça me fait monter ma "température", de l'imaginer²³ ... » Et si c'est par le truchement des institutrices que le lesbianisme pénètre le texte, et non simplement par deux petites camarades, il ne s'agit peut-être pas du simple fruit du hasard.

Il est en effet notable que la mère, ou en tout cas un ersatz de mère, une figure maternelle, se situe rarement très loin du récit homosexuel, dans l'œuvre de Colette et de Yourcenar. Nous avons vu plus haut que l'œuvre autobiographique de Marguerite Yourcenar ne fait pas réellement preuve d'un regard introspectif, mais plutôt d'un regard essentiellement tourné vers ce qui l'entoure – avec au premier plan, comme nous l'avons dit, sa famille et ses parents. Dans la saga des *Claudine*, la question est vite tranchée, en apparence du moins : Claudine n'a pas de mère. Pourtant, il est difficile de ne pas voir dans les personnages des institutrices un modèle de condition féminine voire, au-delà de cela, une initiation à la sexualité et au saphisme. La

²² Colette, *Claudine en ménage*, op. cit., p. 457.

²³ Colette, *Claudine à Paris*, in *Œuvres complètes*, éd. Alain Brunet et Claude Pichois, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1, p. 237.

figure d'Aimée, la plus jeune des institutrices, reste ainsi longtemps pour Claudine un objet de fantasme, tendu entre rêveries érotisantes et réminiscence de ses gestes maternels. C'est ce personnage un peu trouble d'Aimée – comment ne pas s'arrêter sur ce prénom ? –, presque adolescente encore à côté de Claudine, qui incarne cette ambivalence permanente du statut de la femme aimée dans l'œuvre de Colette, entre femme-mère et femme-amante. Dans le texte de Yourcenar, au contraire, les ramifications maternelles sont partout liées à la mention de l'homosexualité féminine : c'est sur la mère que repose le soupçon d'homosexualité, et par elle que le lesbianisme pénètre le texte. Ainsi, alors que Fernande, en pension, est première dans toutes les matières et d'une tenue exemplaire, tout change brusquement. Fraulein, l'ancienne gouvernante de Fernande, « y voyait l'effet d'un engouement, ce qui revient à dire d'un amour²⁴ ». La Fraulein en question explique ensuite que, selon elle, c'est par envie de laisser son amie prendre la première place que Fernande a laissé chuter ses notes. Yourcenar y voit surtout l'effet de la « distraction immense de l'amour²⁵ ». Quelques lignes plus loin, la pensée de l'autrice se précise encore :

Je sais que je serai accusée d'omission, ou de sous-entendus, si je laisse de côté la part de sensualité qui a pu se mêler à cet amour. Mais la question en elle-même est oiseuse : toutes nos passions sont sensuelles. On peut tout au plus se demander jusqu'à quel point cette sensualité a passé aux actes²⁶.

Cet amour de pension, c'est Jeanne, cette Jeanne même qui devient après la mort de Fernande le grand amour de Michel, le père de Marguerite. Et Marguerite d'ériger Jeanne en modèle féminin et véritablement maternel, allant jusqu'à parler d'une « espèce d'adoption²⁷ » qui a lieu lorsque Jeanne l'embrasse pour la première fois. Or, chez Yourcenar comme chez Colette, les femmes ne sont pas seulement mères : elles sont avant tout des êtres sensuels, fantasmant et fantasmés, liant ou non – c'est rarement certain – des relations lesbiennes en cachette.

Homosexualité féminine et homosexualité masculine : un même traitement ?

Ainsi, les relations lesbiennes des deux textes paraissent toutes temporaires, soit dénuées de sentiments forts et durables, soit exclusivement tournées vers le plaisir des sens. Yourcenar soupçonne Fernande, sa mère, d'avoir entretenu pendant son adolescence une liaison avec son amie Jeanne. Mais Fernande, aussi bien que Jeanne, prennent un mari après cela. Et lorsque Marguerite couche dans le même lit que Yolande, c'est pourtant la sœur cadette de celle-ci, Fanny, qui l'attire le plus²⁸. Leur courte expérience sexuelle n'est qu'une expérience des sens, et non des sentiments. Chez Colette, le même schéma est en œuvre : Aimée, l'aide de Mademoiselle Sergent, qui entretient une relation fusionnelle, sentimentale – au moins en apparence – et érotique avec elle, se fiance pourtant de très bon cœur – avec un homme bien sûr. Claudine elle-même se marie avec Renaud : les jeux féminins revêtent le rôle de piment du texte plutôt que celui de sexualité ou d'amour à part entière. Les amantes de Claudine ne sont que des passades : Renaud, l'Homme avec un grand H du texte, est son seul et unique amour. La différence entre sexualité et romantisme est posée.

Si Yourcenar n'a pas à proprement parler caché ses différentes relations lesbiennes, sexuelles et romantiques (elle a notamment vécu plus de quarante ans avec Grace Frick), le passage que nous avons cité, concernant sa nuit passée dans le lit de Yolande, écrit à la toute fin

²⁴ Yourcenar, *Souvenirs pieux*, in Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, 2017, p. 895.

²⁵ *Id.*, p. 895.

²⁶ *Id.*, p. 895-896.

²⁷ Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, *op. cit.*, p. 1273.

²⁸ Voir Bérengère Deprez, « “Ce plaisir un peu plus secret qu'un autre.” Variations sur le thème de l'homosexualité chez M. Yourcenar », in Bruno Blanckeman (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 51-63.

de sa vie et publié après sa mort, prend des allures de coming out. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : le premier coming out clair et net de Yourcenar en littérature. Pourtant, l'autrice est connue pour avoir largement traité la question de l'homosexualité. On oublie de préciser que celle-ci, dans ses romans, est toujours masculine. En effet, Marguerite Yourcenar a reconnu sa réticence à peindre des amours féminines, et sa préférence pour le récit de l'homosexualité masculine. Parmi les plus célèbres romans de l'autrice, on compte ainsi les *Mémoires d'Hadrien* et *Alexis ou Le Traité du vain combat*. Les deux ouvrages, pour ne citer qu'eux, tendent en toile de fond un même paysage : celui de l'homosexualité masculine. À la première personne néanmoins, ce qui n'est pas négligeable. Marguerite Yourcenar reconnaissait elle-même penser qu'« un homme qui écrit ou qui calcule n'appartient plus à son sexe. Il échappe même à l'humain. C'est beaucoup plus rare, du moins jusqu'à nos jours, même chez les plus éminentes des femmes²⁹ ». Cette déclaration fait partie de celles qui révèlent le plus clairement ses opinions farouchement antiféministes, si ce n'est antiféminines. Une telle citation permet aussi, peut-être, d'expliquer l'impossibilité quasi-totale de Yourcenar à imaginer un « je » et un « moi » féminins dans ses romans. Toutefois, se dessine une autre réponse possible : et si les références antiques, contrebalançant l'opinion extrêmement négative d'une morale aristocratique, patriarcale et sexiste dans laquelle Marguerite Yourcenar a grandi et se complaît, apportaient la caution nécessaire à l'homosexualité pour la voir faire émerger son « je », son « moi » ? On connaît l'érudition de Marguerite Yourcenar et sa passion pour l'Antiquité³⁰. Il est toutefois assez peu probable, quoique possible, que *Mémoires d'Hadrien* n'ait été inspiré que par un pur amour de l'Antiquité tardive : il semble plus plausible que les affinités de Yourcenar avec Hadrien soient plutôt dues au désir d'écrire une œuvre monumentale traitant de l'homosexualité. Ou, plutôt que de l'homosexualité, de la *pédérastie*, puisque c'est le terme que Yourcenar lui préfère. Une différence sémantique notable est induite par ce terme de pédérastie. En effet, la *sexualité* est éludée pour laisser place à l'imaginaire antique, aux rapports didactiques du maître et de l'élève, à une solide amitié virile. Il est évidemment difficile de ne pas voir dans les procédés employés par Marguerite Yourcenar une part, même inconsciente, de rejet de sa propre sexualité : alors que les modèles homosexuels masculins sont possibles, aucun modèle lesbien antique n'apparaît suffisamment glorieux, attachant ou intéressant pour constituer un sujet littéraire pour l'autrice. Si Sappho elle-même – « la Poétesse », comme l'appelaient les Grecs qui l'érigaient ainsi au même niveau qu'Homère, « le Poète » – ne peut être érigée en figure positive du lesbianisme et ne peut faire l'objet d'un texte pour Yourcenar, alors comment faire un récit de sa propre homosexualité qui ne soit ni honteux, ni elliptique ?

Car là se trouve bel et bien la question centrale de ces deux œuvres : y trouve-t-on la trace d'un modèle lesbien, un canon glorieux auquel s'identifier ? Colette, comme Yourcenar, évite cette question et, à son tour, s'attelle à dresser le portrait-robot de l'homosexuel mâle. Les personnages lesbiens fourmillent entre les pages de la série des *Claudine* ; si ce n'est des lesbiennes, du moins des personnages féminins ambigus, dont l'érotisme est tendu tantôt vers les hommes, tantôt vers les femmes. Les adolescentes elles-mêmes, qui ne sont plus vraiment des enfants, ont des gestes qui interrogent. La majorité des femmes sont ainsi des bisexuelles, voire des lesbiennes en puissance. En puissance seulement, car le texte laisse toujours planer une part de doute quant à la réalité des relations féminines, toujours à la limite entre l'amitié et quelque chose de *plus* que de l'amitié – peut-être de l'amour, peut-être simplement une grande complicité féminine. Il est ainsi particulièrement difficile d'envisager l'émergence d'un canon lesbien dans ces conditions : homosexuelles, bisexuelles ou hétérosexuelles, leur féminité ne les distingue pas les unes des autres. Le doute peut apparaître au moment d'aborder le personnage de Claudine qui, en tant qu'héroïne, est évidemment plus complexe, empruntant aux

²⁹ Yourcenar, *Yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey, op. cit.*, 272.

³⁰ Raymond Chevallier, Rémy Poignault, « L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Antiquité – Oudheid, n°75, 1997, p. 159-161.

codes masculins par ses attitudes et, surtout, par ses cheveux coupés courts, qui la transforment en une Claudine « garçonnisée³¹ ». L'homosexualité masculine, en revanche, au sein des *Claudine*, est fièrement illustrée par le personnage de Marcel, le beau-fils de Claudine. Lorsqu'il s'agit de lui, il n'est plus question pour le texte de se livrer à des sous-entendus ou des allusions : le texte dit tout de go. Marcel est un « mignon », il est « efféminé », « fait la jeune fille du monde », et lorsqu'il entame le panégyrique de son « meilleur ami », Claudine le coupe presque, en affirmant que Marcel est le « chouchou » dudit ami, et même « sa chérie, quoi ! », avant d'ajouter : « Il n'y a qu'à vous voir, est-ce que vous avez l'air d'un homme ? C'est donc ça que je vous trouvais si joli³² ! » Ainsi, dès la première rencontre de Claudine et Marcel, le ton est donné, sans aucune méprise possible : Marcel est le type même du jeune homme homosexuel, à moins qu'il n'en soit une caricature. Au contraire, Claudine, sans toutefois paraître refouler ses désirs saphiques, se révèle comme un personnage parfaitement transgressif mais, du fait même de cette transgression des codes, pénétrée d'une hybridité latente : entre homosexualité et hétérosexualité, entre féminité et virilité.

Conclusion

Cette ambivalence revendiquée par le texte se retrouve, dans le cadre de la sexualité des narratrices respectives des *Claudine* et du *Labyrinthe du monde*, presque à tous les plans. Ces textes opèrent en effet par un jeu de voilé-dévoilé au sein duquel transparait une confusion plus ou moins assumée des genres et, surtout, une alternance des partenaires sexuels masculins et féminins. Cette sorte de va-et-vient des textes pourrait sembler constitutive de l'écriture bisexuelle si l'on considérait que la bisexualité se situait simplement entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, sans être ni l'une ni l'autre. Toutefois, le traitement fait par Colette et Yourcenar de cette bisexualité apparaît comme problématique parce qu'il gomme ou minimise les relations lesbiennes des textes. La bisexualité prend alors la forme de l'hétérosexualité additionnée de quelques écarts lesbiens sans conséquence. Le texte assume et valide pleinement, sans honte, les relations hétérosexuelles, par les liens du mariage par exemple. Les relations lesbiennes, qui ne peuvent évidemment pas déboucher sur un mariage à l'époque, en revanche, bénéficient d'un traitement tout à fait différent, plus empreint de retenue, moins explicite. Ainsi, alors que les textes sont présentés au grand public comme des œuvres scandaleuses, il apparaît que ces œuvres, que la mémoire collective retient comme des œuvres peignant ouvertement des relations entre femmes, sont en réalité beaucoup plus chastes qu'elles n'en ont l'air, voire plus chastes que ce qu'elles revendiquent elles-mêmes. Or, cette vision de la bisexualité, au-delà de la simple retenue, et quand bien même elle s'applique à la propre personne de l'autrice, rejoue nettement les dynamiques de dévalorisation et d'oppression de l'homosexualité féminine. Il s'agit donc, à l'éclairage des grands progrès réalisés dans la dernière décennie en terme d'études lesbiennes et de genre, de pointer les mécanismes lesbophobes intériorisés par les deux autrices, quand bien même leurs relations homosexuelles n'avaient pas constitué un obstacle insurmontable à la reconnaissance académique de leur talent littéraire. Ce sont eux qui font que, malgré une apparente aisance à aborder tous les aspects de leur bisexualité, Yourcenar et Colette, chacune à leur manière, participent, sinon de l'invisibilisation, du moins de l'auto-censure de l'homosexualité féminine.

³¹ Colette, *Claudine à Paris*, op. cit., p. 228.

³² *Id.* p. 252-253.