

Les Dames de Llangollen : le choix du merveilleux pour représenter le saphisme

Dans l'oeuvre de Colette, le merveilleux et le réalisme sont intimement liés, au point que nous pourrions parler, avec Méryl Pinque, de réenchantelement du monde : des premiers textes où Claudine se réfugie dans les bois¹ jusqu'aux derniers où Colette, un an avant sa mort, commente de manière exhubérante les photographies d'Izis dans les fragments inédits de *Paradis terrestre*² :

La poussée de son front ouvre maintenant un sous-bois qui n'est que fougères. Mais comment comprendre, admettre les dimensions d'un pareil front, et la distance qui d'un œil sépare l'autre œil? Ne les admettons donc pas. Même, nions qu'immédiatement au-dessous du cornet de l'oreille, du pelage de l'oreille, du velours de l'oreille naisse et continue une étendue blonde, qui n'appartient pas à la fougère, à l'océan de fougères, à leurs sporanges foulées par des sabots véhéments. Ici règne la fougère. Ne faites aucune confiance à la tête magnifique qui, étrangère à la fougère, domine le haut de la page. Elle ne fait que feindre de fendre la fougère³.



En contrepoint à cette biche en liberté, Colette oppose plus avant dans l'ouvrage « Amertume », un texte déjà publié le 29 mai 1939 dans *Paris-Soir* dans lequel elle médite sur la captivité qu'impose l'homme aux animaux sauvages dans les zoologiques et où les bêtes sauvages perdent, selon elle, leur essence. En guise de conclusion, Colette s'interroge ainsi : « Où trouverai-je ma thébaïde? Il n'est ni beau visage humain, ni pelage de neige, ni penne d'azur qui m'enchantent, s'ils sont marqués de l'ombre intolérable et parallèle des barreaux » (89). Les « barreaux » figurent l'obstacle à l'enchantement et à l'extase provoqués normalement chez Colette par le spectacle du monde humain ou animal. Pour elle, le paradis ne peut être recréé artificiellement, malgré tous les soins apportés à adoucir la captivité.

En matière d'amour, c'était également la conclusion à laquelle arrivait la narratrice de *La Femme cachée* quand elle observait le couple formé par une femme et son ravisseur, qui « l'avait prise à un autre homme » (P. III, 16). Elle ironisait sur la naïveté de l'homme qui prétendait conserver l'amour de sa compagne grâce à l'isolement d'une vie à la campagne, loin des amitiés de Paris, configurant « cette geôle qu'on nomme la vie à deux » (P. III, 17) :

¹ « Colette : la sauvagerie comme panacée », *Cahiers Colette*, 36, 2015, pp. 25-65, ici p. 29.

² Colette, *Paradis terrestres*, La Guilde du livre, Lausanne, 1953, p.153. Sur le merveilleux dans cet ouvrage, voir l'article de Flavie Fouchard « Paradis terrestre: le photobook d'Izis, le « photographe exalté », et de Colette ». *Lendemain*, 44 (174-175), pp. 38-53. DOI : <https://doi.org/10.2357/ldm-2019-0016>

³ Colette, *Paradis terrestres*, p. 28.

« Il vécut dans l'égarément qui châtie ceux que l'amour abusa en leur inspirant de recommencer le paradis terrestre » (P. III, 19).

La chimère de la vie à deux, recluse, organisée uniquement autour du couple est l'une des menaces qui pèse sur toutes les relations envisagées dans *Le Pur et l'Impur*, et particulièrement sur le couple de femmes :

Toutes les amours tendent à créer une atmosphère d'impasse. « Voilà, c'est fini, nous sommes arrivées, au-delà de nous deux il n'y a plus rien, même pas une route pour l'évasion », murmure à son amie l'amie, qui tient le même langage qu'un amant. Et pour preuve, elle lui montre la voûte basse, la lumière étouffée, des femmes à leur image, lui fait écouter la rumeur masculine réduite au bourdonnement d'un lointain péril... (*Pur*, 597)

Le couple des Dames de Llangollen décrit longuement par la narratrice n'échappe pas à cette logique.

Au sein d'un texte ardu, le chapitre sur les Dames de Llangollen est peut-être le plus énigmatique de tous. Colette y excelle dans le mélange des genres et des registres, joue de l'ironie et de l'idylle, utilise le réalisme et le merveilleux, se servant du descriptif autant que du dialogique, grâce notamment aux fragments du Journal d'une des deux Dames qu'elle cite à sa guise. Pris dans une trame narrative de l'enquête sur les plaisirs⁴, mais aussi, nous l'oublions souvent, sur la compatibilité amoureuse entre hommes et femmes⁵, ce chapitre condense toutes les contradictions du texte :

La narratrice qui nous présente sa galerie de figures typiques ou exemplaires de Lesbos adopte une perspective très difficile à définir, et qui oscille également entre la suspension du jugement moral, la constitution d'un mythe positif (l'Arcadie saphique des « dames de Llangollen »), et la mise en évidence d'une dimension souffrante et tragique, voire héroïque⁶.

Toutefois, il nous semble qu'il se détache du reste des portraits des « consummés des sens » et échappe, malgré les efforts de Colette pour l'y insérer, à la trame argumentative visant, entre autres, à démontrer la supériorité de Sodome sur Gomorrhe, et ce, grâce au genre de l'idylle et à son caractère pictural qui désamorce momentanément l'argumentation de la narratrice, construite sur le modèle de la description ambulatoire, et la relègue au second plan.

⁴ Jacques Dupont, *Colette ou l'univers concentré*, Paris, Hachette, 1995, p. 70-71.

⁵ Flavie Fouchard, *Colette aux frontières des genres, Relire le Pur et l'Impur*, p. 136-159.

⁶ Jacques Dupont, « Baudelaire et Colette : Du côté de Lesbos », *L'Année Baudelaire*, Vol. 5, 1999, pp. 155-167, p. 159.

I. La trame argumentative : le tableau dans le récit

La lecture-interprétation-traduction du *Journal* de lady Eleanor Butler⁷ que mène Colette est introduite par la fin de l'entretien de la narratrice avec Amalia X. À la suite du récit de sa vie, qui tourne court à cause du peu de portée que lui assigne la narratrice, celle-ci décide de poursuivre son exploration : « [...] et sans elle j'allais plus loin... » (*Pur*, 615). Le verbe de mouvement « aller » confère à l'enchaînement des deux descriptions un certain dynamisme et une certaine allure de récit à l'enchaînement des portraits⁸, caractéristique des descriptions « décryptive » et « déambulatoire » que définit Philippe Hamon⁹. Toutefois, celle des Dames de Llangollen se pose comme une véritable échappée hors du temps, une « idylle » au sens plein. Michael Lucey montre bien qu'en choisissant cette histoire pour terminer son exploration des relations non-normatives entre femmes dans *Ces Plaisirs...*, Colette refuse la vision contemporaine de Gomorrhe de Proust. Pour lui, elle s'inscrit délibérément dans une perspective démodée¹⁰. Le caractère rétrospectif du récit le confirme ainsi que son inspiration autobiographique. Colette n'examine pas seulement différentes formes de sexualité, elle se penche aussi sur sa propre expérience et en tire des conclusions. Elle se situe, comme l'a bien montré Jacques Dupont, dans un passé hors d'atteinte qui joue le rôle de passé mythique, d'« Arcadie saphique » d'où peut surgir le merveilleux.

De fait, c'est le seul portrait qui se base sur des récits de témoins que Colette ne peut interroger directement¹¹. Ainsi, à défaut d'avoir personnellement connu les Ladys, Colette se sert de l'ouvrage *The Hamwood Papers of the Ladies of Llangollen and Caroline Hamilton* édité par Mrs G.H. Bell (John Travers) à Londres en 1931 chez Mc Millan (P. III, n. 1, p.1563). Dans cet ouvrage, John Travers fait la biographie des Dames de Llangollen, cite le *Journal* de lady Eleanor, des témoignages de contemporains auxquels Colette fait référence, insère des lettres de leurs nombreuses correspondances et commente la vie de deux femmes. Pour introduire son tableau et à la manière d'un biographe, Colette résume en quelques lignes la vie des deux femmes, entre deux dates-clés, celle de leur fuite définitive ensemble, puis celle de

⁷ Voir à ce sujet l'article de Nicole Bourbonnais « Colette et la liberté d'écrire. Une luxueuse intertextualité » dans *Études littéraires*, 26(1), pp. 97–108. <https://doi.org/10.7202/501034ar> [Dernier accès 16/12/2021]

⁸ Cette transition évoque le chemin que Colette avait emprunté pour passer de l'espace souterrain des lesbiennes viriles au monde lui aussi souterrain, mais a priori plus illustre, de Renée Vivien.

⁹ Hamon, 1993, p. 175

¹⁰ Michael Lucey, *Someone : the pragmatics of misfit sexualities, from Colette to Hervé Guibert*. University of Chicago Press, 2019, respectivement 10 et 14. Il cite également le passage du texte où elle transpose le couple de femmes formé par les Ladies dans les années 30 et refuse la possibilité d'une telle opération : « *The passage Colette writes on the Ladies of Llangollen seems almost to be written as a reproach to the burgeoning lesbian culture that surrounded her in Paris, a somewhat paradoxical demonstration of how to speak of something in twilight rather than in the light of day, how to speak of something in silence rather than in words.* », p. 15.

¹¹ Il est vrai que le portrait que fait Amalia de Lucienne est commenté à plusieurs reprises par la narratrice qui ne l'a pas connue mais semble bien connaître son interlocutrice.

la mort de l'aînée, qui met fin à « un demi-siècle [qui] coule comme *a day of sweetly enjoyed retirement* » :

En mai 1778, deux jeunes filles anglaises, appartenant à l'aristocratie galloise, s'enfuient, ayant choisi leur sort, et cloîtrèrent leur solitude, leur réciproque tendresse pendant cinquante-trois années, dans un village du pays de Galles. (*Pur*, 618)

Après ce bref résumé des faits, Colette reprend l'histoire des deux femmes et la développe, à travers le point de vue de différents contemporains sur leur vie. Elle mentionne la visite de sir Walter Scott, et l'opinion du beau-fils de celui-ci qui trouvait les deux femmes ridicules. Vient ensuite le commentaire de Mme de Genlis qui plaint les deux femmes isolées et fatalement enchaînées à leur décision, qu'elle met sur le compte de « "la plus dangereuse exaltation de tête et de sensibilité" ». Colette la renvoie vite « aux "torrents de larmes" que réclame la littérature de l'époque » (*Pur*, 619) et dit s'intéresser plus au commentaire du prince Pückler Muskau. Ainsi, selon Colette toutes les chroniques retiennent qu'elles possèdent une parfaite éducation et reçoivent avec les meilleures manières¹², mais le prince insiste, lui, sur l'agencement de la vie des deux amies autour de leur cottage. Colette cite son témoignage qui concorde avec l'image qu'elle retient du couple : « Rien, hormis leur cottage, n'intéresse les vénérables ladies. Il est vrai que leur demeure offre de réels trésors : une bibliothèque nombreuse et bien fournie, une vue et une situation délicieuses... Une vie égale, paisible, une parfaite amitié – tels sont leurs biens... » (*Pur*, 619)

C'est cette vie qui leur a permis de « mourir "respectées" », comme des Anglaises de la bonne société nous dit Colette, qui n'oublie pas leur origine, mais tient quand même à donner une image de ce que pouvait constituer à l'époque une telle rupture de bans en relatant « la nuit romanesque de leur première fuite » (*Pur*, 619). Elle revient alors à l'origine, à la « source de leur sérénité ». Selon Colette, le récit qui a été fait de la première fuite correspond aux codes de la littérature de l'époque, ceux des romans péjorativement appelés « pour dames ». Colette décrit d'ailleurs les deux jeunes filles comme « enivrées de roman ». Mais la suite s'en écarte, irrémédiablement, et c'est « l'idéogramme » de la sérénité à venir que Colette trace, grâce aux trois signes forts de rupture (le point-virgule, le tiret et la conjonction « mais ») qui sont employés dans son interprétation de la première fugue des deux femmes : « Complications, jeux, drames et larmes d'enfants ; – mais de là s'élève, rigide et fleuri comme l'iris appuyé à sa verte lance, un sentiment unique. » (*Pur*, 620) À partir du surgissement de

12. « Nous savons qu'elles parlent un français correct, que par-dessus tout elles sont polies, naturelles, avec les manières de la meilleure société... » (*Pur*, 618)

l'enfance et de la réclusion, nous trouvons tous les ingrédients pour la naissance du merveilleux chez Colette comme l'explique Nathalie Prince¹³.

Car les deux femmes, rattrapées par leur famille respective ne s'en tiennent pas là et font pression, jusqu'au jour où elles parviennent à repartir, cette fois définitivement. C'est alors que Colette donne la parole à lady Eleanor dont le *Journal* : « Nous ne saurions plus rien des "Ladies of Llangollen" si l'aînée n'eût, selon la mode de l'époque, rédigé un *Journal* qu'elle n'interrompit, en quarante-trois années, qu'à deux reprises. » (*Pur*, 620-621) Colette précise que Sarah n'a pas écrit de journal et qu'elle devient sous la plume de lady Eleanor « Bien-Aimée », « Meilleure Moitié », « Délices de mon cœur ». Puis elle marque une pause et invite le lecteur à entrer dans le monde des deux femmes, qui va s'ouvrir pour lui grâce aux neuf fragments du *Journal* qu'elle va citer directement :

Entrons, émus, dans l'atmosphère fantastique, brisons l'idéale barrière, foulons la prairie, élastique comme une nuée, verte comme ce qui est vert dans nos songes, effleurée par un rai *silver and purple* venu on ne sait d'où, laminé entre deux montagnes... (*Pur*, 621)

Cette invitation pointe les contradictions de l'idylle : « fantastique, idéale, verte comme ce qui est vert dans nos songes » mais « barrière, laminé » qui construit un monde idéal à partir d'un espace volontairement restreint. Colette annonce les tensions entre une projection idéale du couple de femmes et la réalité. Dans le portrait de Renée c'était la référence à sa poésie qui contrastait avec son attitude d'enfant immature. Ici c'est la citation du *Journal* de lady Eleanor (« *silver and purple* ») qui joue ce rôle. Colette appelle le lecteur à examiner de plus près cette perfection en l'invitant à « briser » l'« idéale barrière » et à « fouler la prairie ». Le terme « laminé » renvoie à l'objet tableau, et suggère un monde enclavé, enfermé « entre deux montagnes », figé dans sa perfection. De plus l'antéposition de l'adjectif, « l'idéale barrière », souvent caractéristique d'un basculement dans l'ironie de la part de Colette, s'accompagne d'une tonalité superlative qui montre à la fois l'admiration et les soupçons portés par Colette sur le *Journal* et « l'atmosphère » qu'il crée. Nous pourrions ainsi appliquer cette analyse d'Alain Vaillant, qui concerne le merveilleux au XIXe siècle, au tableau de Colette : « Lorsque le fantastique ou le merveilleux parviennent à se glisser dans les fictions françaises, c'est presque toujours pour être ironisés et traités sur le mode parodique, comme si les écrivains voulaient aussitôt s'en démarquer¹⁴. »

2. La puissance d'évocation de l'idylle

¹³ « Conte Merveilleux », *Dictionnaire Colette*, Classiques Garnier, 2018, p. 259.

¹⁴ Alain Vaillant, « Le merveilleux en question(s) ». *Romantisme*, 170, 2015, pp. 5-6. <https://doi.org/10.3917/rom.170.0005>

Le choix des extraits du *Journal* qui suivent, ainsi que les commentaires de la narratrice confirment tous cette ambiance bucolique et idyllique, malgré la méfiance qu'ils suscitent.

Le premier aspect que nous pouvons souligner est que Colette souligne le caractère simple mais surtout limité de l'univers des deux femmes : « Unies pour le meilleur et pour le pire, elles ne dédaignent rien. Leurs belles mains se disjoignent pour les travaux du ménage, répandent les semences potagères, vernissent les meubles, lustrent chaque merveille de leur univers béni et borné » (*Pur*, 624). Colette insiste à plusieurs reprises sur l'exigüité de l'espace qu'elles partagent : « D'ailleurs, le cottage est étroit. » (*Pur*, 624). L'exigüité, paradoxalement, permet l'envolée vers l'idéalisation : à plusieurs reprises, l'union des deux femmes rayonne au-delà de la « barrière blanche » de leur maison : « La magie d'une rayonnante amitié, qui met le village gallois à la dévotion des deux amies, semble atteindre les bêtes elles-mêmes, qui s'ensorcellent aux abords du cottage » (*Pur*, 624). Cette « magie d'une rayonnante amitié », ce charme, au sens premier du terme, exercé sur tout un village, sur les visiteurs et la nature environnante, séduisent la narratrice qui ne renie jamais le plaisir de retrouver la saveur des « aventures enfantines » :

Aventures enfantines, féeries pleines d'amour... Que n'ose-t-elle tout dire ! Un rien de respect humain la retient d'ajouter : ... une fée assise dans un liseron, un petit homme à pieds d'oiseau, un écureuil botté... Elles ne relatent que ce que le commun des mortels peut admettre. (*Pur*, 623)

Nous pouvons rapprocher ce passage des propres évocations de Colette et de son enfance : « j'habitais [...] un paradis que vous n'imaginiez point, peuplé de mes dieux, de mes animaux parlants, de mes nymphes et de mes chèvre-pieds¹⁵ » (P. I, 964).

Elle détaille alors les « aventures enfantines, féeries pleines d'amour » des Dames de Llangollen en citant les fragments du *Journal* qui associent des mentions de leurs activités, domestiques ou intellectuelles et artistiques, à des descriptions de la nature et bien sûr des commentaires sur leur amour, en insistant sur la dimension quotidienne : « *Passé la soirée sans autre lumière que celle du feu et la faible lueur de la lune pâle. Nous parlons de nous. Mon doux amour. Un jour de silence pensif.* » La lumière est faible, le silence présent, le « doux amour » impressionne le lecteur tout comme la modestie des activités des deux femmes : « *nous roulâmes nos cheveux en papillotes* » ; « *buvons une tasse de thé* » ; « *nous faisons le tour de la maison* » ; « *nous nous promenons devant notre cottage* ». Les menus détails d'une vie paisible sont lus par Colette comme des « aventures enfantines, féeries pleines d'amour » (*Pur*, 623). De nombreux extraits du *Journal* font référence à la vie bucolique ou domestique, aux activités des deux femmes, à leur amour parfait, et à une certaine

¹⁵ Cité par Méryl Pinque dans l'article sus-mentionné, p. 29.

transfiguration de la réalité qui fait que même les intempéries deviennent agréables : « *Douce et charmante pluie.* » Même les lectures que Colette choisit de faire apparaître vont dans ce sens : voisinent Mme de Sévigné, J.-J. Rousseau et les *Mémoires* de Mme de Maintenon, qu'Eleanor critique¹⁶. La référence à J.-J. Rousseau ajoute à l'atmosphère de recueillement solitaire – dans le cas des deux femmes, c'est une clôture à deux – et de méditation dans la nature que le journal explicite clairement : « *étroite retraite, délicieux* » ; « *silence pensif* » ; « *Un jour du plus exquis recueillement* » ; « *Un jour de la plus parfaite et suave solitude* ». La référence à Mme de Sévigné convoque, elle, un lien exclusivement féminin au sein du texte, tissé en dehors de toute présence masculine¹⁷.

En ce qui concerne le travail de Colette sur les extraits du *Journal*, les indications en note de l'édition de la Pléiade montrent que Colette ne le modifie presque pas le *Journal* : seul un mot est laissé de côté lors de la traduction. Elle effectue une fois une paraphrase. Toutefois, elle mêle et associe certains passages de dates différentes, recomposant ainsi, par exemple, trois fragments :

Lever à 7 heures. Céleste matin bleu et argent... à 10 heures, ma Bien-Aimée et moi buvons une tasse de thé. Un jour du plus exquis recueillement.

Dans cet extrait Colette mêle trois fragments de trois entrées du mois de février 1788.

Lu. Écrit. Dessiné. Beau lever de soleil, ciel d'azur. Une molle fumée s'élève en spirales au-dessus du village... Innombrables oiseaux !

Ici c'est la dernière phrase d'un texte de mars 1788 qui est ajoutée à un premier passage qui date lui de février 1788.

Lever à 6 heures. Ma Bien-Aimée et moi allâmes au jardin. Semé trois sortes de graines de concombres. [...] Promenade

Colette ajoute dans cette citation la dernière phrase. Comme dans le cas précédent, elle va

¹⁶ Elle lui reproche une « *vulgarité du style* », des « *anecdotes absurdes* », des « *réflexions impertinentes* ». Ces critiques renforcent l'image diffusée dans les chroniques au sujet de l'éducation anglaise des deux femmes de bonne société.

¹⁷ Lady Eleanor compare son logement au cabinet de Mme de Sévigné : « *Je suis sûre qu'il est comme le cabinet de Mme de Sévigné* » (*Pur*, 624). Elisabeth Ladenson explique que la correspondance de Mme de Sévigné avec sa fille ne révèle pas un lien mère-fille traditionnel et que le rôle de cette lecture dans la construction des personnages de la mère et de la grand-mère du narrateur dans *La Recherche* influence directement la représentation de Gomorrhe faite par Proust : « Si les écrits de Mme de Sévigné constituent le texte de référence sur la maternité dans le canon français, ils n'en offrent pas moins un discours maternel très singulier, l'un de ceux auxquels le modèle œdipien (selon lequel l'amour le plus parfait circule entre la mère et le fils) ne semble pas s'appliquer », *Proust lesbien*, trad. Guy Le Gaufey, Paris, EPEL, 2004, p. 133.

autour de la prairie, retour par le dans le sens d'un émerveillement devant la *sentier... La campagne est un* nature. *émerveillement.*

Et ce qui est plus significatif, aucun des extraits du *Journal* ne porte de date : Colette construit un îlot hors du temps pour les deux femmes, propre à l'idylle : « Je traduis çà et là, j'intervertis et ne m'en excuse point. Le conte fantastique se soucie bien des équinoxes ! » (*Pur*, 623) ; « Je néglige, à dessein, toutes les dates de ce *Journal*. Miss Butler les notait avec soin [...] » (*Pur*, 624). Elle explique tout au long du tableau comment elle intègre les extraits. Elle dit avoir, par exemple, mis de côté les nombreuses critiques que fait Eleanor au sujet de visiteurs inconnus (*Pur*, 624). Les passages qui pourraient préciser la relation de lady Eleanor au monde extérieur ne sont pas cités mais commentés par Colette qui insiste sur le décalage entre ce monde clos à l'atmosphère de retraite et le monde extérieur.

Elle accentue le contraste entre la tranquillité impossible à troubler du cottage des deux femmes et le tourbillon extérieur, elle qui fut précisément accusée de ne s'être jamais intéressée à son siècle et aux événements politiques qui l'ont marqué. Dans l'introduction du portrait, Colette énumère les événements politiques d'importance auxquels elle dit que les deux ladies ont été indifférentes et résume la situation ainsi : « L'exaltation universelle, l'embrassement de l'Europe ne franchissent pas les Pengwern Hills qui cernent Llangollen, ni ne troublent les flots de la petite rivière Dee. » (*Pur*, 620) Elle reprend ensuite ce thème du contact avec le monde extérieur et minimise l'impact des nouvelles importantes : « Elles résonnent brièvement, parfois, sous le choc de la réalité » (*Pur*, 623). « Brièvement » et « parfois » indiquent que la réalité ne pénètre pas si aisément cette enclave. Sauf quand il s'agit de défendre leur réputation, selon Colette, car leur fugue a fait des remous et c'est alors qu'on voit lady Eleanor écrire à ses proches influents.

Colette nous dit que la révolution française semble laisser les deux femmes indifférentes. Colette se base sur deux entrées du *Journal* proches dans le temps : celle du vendredi 27 novembre 1789 qui relate la visite du Comte de Jarnac et reprend assez longuement ce qu'il leur a raconté des événements de la Révolution ; et celle du 19 décembre 1789 qui parle du travail de broderie de Sarah. Elle commente ainsi la présence des deux événements dans le *Journal* :

Nous serons informés que le jour où le comte Jarnac visite les deux amies et leur narre (1789) les événements de Paris – fuite de Louis XVI à Versailles, son retour, violences populaires, horreurs variées –, la Bien-Aimée achève de broder une pochette à lettres en satin blanc, avec initiales en or, bordure ombrée en bleu et or, piqûres en soie blanche, le tout ourlé de bleu pâle... (*Pur*, 623)

À la profusion des événements, plus ou moins tragiques, répond, selon Colette, le luxe de détails sur le travail de broderie de Sarah. L'adjectif « variées » nuance de plus le terme « horreurs », pour insister sur la distance qui sépare les deux femmes des événements. Or, s'il est vrai que l'entrée sur la broderie est l'une des dernières de l'année 1789 et qu'Eleanor insiste sur le plaisir qu'elles ont eu à recevoir la visite du Comte parce que ses histoires les ont diverties, Colette ne tient pas compte de la longueur des entrées : quelques lignes pour celle de la broderie, quatre pages pour la Révolution¹⁸. Au contraire elle juge assez superficiel le long récit des événements : « Elle ne dédaigne pas de rédiger, dans sa manière précise et concise, un résumé, refroidi à l'anglaise, des journées révolutionnaires, puis elle retourne au plus pressé. » (*Pur*, 623)¹⁹.

De plus, Colette exagère la constance de la tenue du *Journal* en affirmant que Lady Eleanor n'interrompt l'écriture de son *Journal* « en quarante trois années, qu'à deux reprises » (*Pur*, 621), ce qui n'est pas tout à fait exact si l'on en croit John Travers qui y a eu accès et qui affirme qu'après l'avoir régulièrement tenu entre 1788 et 1790, lady Eleanor s'est ensuite contentée d'écrire à intervalles irréguliers²⁰. C'est d'ailleurs dans cette période que Colette a sélectionné les passages qu'elle cite. Elle semble alors donner raison au biographe qui parle de cette période du *Journal*, écrite dans un « un grand journal très joliment relié » à la différence des autres, comme la plus accomplie²¹. Par ailleurs, les entrées qui apparaissent dans *The Hamwood Papers* pour la dernière année du *Journal*, 1821, ne mentionnent pas du tout Sarah.

3. Les limites de l'idylle ?

Ainsi, Colette traite la figure de Sarah de manière ambivalente. D'une part, elle choisit de ne pas utiliser les lettres écrites par son entourage à Sarah Ponsonby et finit par aborder cette figure absente, englobée sous le « nous » de lady Eleanor sur le mode problématique : « La secrète, c'est cette Sarah qui se tait et qui brode. » (*Pur*, 625) Elle l'avait à peine décrite lors de son observation du portrait des deux femmes. Quand elle découvre l'absente ou feint plutôt de la découvrir, elle éclaire sous un jour nouveau lady Eleanor, celle qui occupait tout l'espace de la relation en la consignait par écrit : « C'est vous qui mesuriez la distance nécessaire entre

¹⁸ *The Hamwood Papers*, p. 236-240.

¹⁹ *Ibid.*, p.161. Il est vrai que dans une entrée du 25 décembre 1788, lady Eleanor parle déjà des événements de la Révolution et s'intéresse aux décisions du Roi de France, mais, après 1789, il est peu question de l'évolution des événements. De plus, Lady Eleanor fait allusion, en la citant parfois, à sa nombreuse correspondance mais semble plus intéressée par les événements de la bonne société que par ceux du monde comme il va.

²⁰ *The Hamwood Papers*, *Op. cit.*, p. 268.

²¹ Il ajoute en émettant une hypothèse sur l'arrêt ou l'intermittence de l'écriture du *Journal* ensuite : « *as though the sigh of that accomplished task sufficed* ». Traduction personnelle : « comme si la vue de cette tâche accomplie suffisait ».

vous et le monde réel, qui disposiez, çà et là, sur quelques milles de paysage accidenté, une figuration bucolique. » (*Pur*, 625) Colette résiste mais ne peut s'empêcher elle-même de céder aux attraits de cette « figuration bucolique », qu'elle transpose dans les choix qu'elle fait des citations du *Journal*. Elle l'accentue peut-être pour déplorer plus encore le fait qu'une version manque, celle de la plus jeune des deux femmes, toujours dans l'ombre de l'aînée : « Ce qui me manque, c'est le "Journal" où se fût révélée la cadette, Sarah Ponsonby, la proie : Eleanor, qui porte la parole et tient la plume, n'a rien à nous cacher. » (*Pur*, 625) Elle rappelle qu'une relation ne peut être envisagée complètement et dans sa vérité qu'à partir de la version des deux partenaires²².

Colette semble se baser sur le témoignage de Caroline Hamilton que John Travers cite à la fin de l'œuvre pour tenter de répondre à la question qu'il se posait : les deux femmes se sont-elles un jour querellées ? La dernière lettre existante de Sarah, celle dont Colette cite un extrait pour clore le portrait du *Pur et l'Impur*, est adressée à Caroline, une parente à qui Sarah avait légué tous les papiers de lady Eleanor à sa mort en 1829. Caroline aurait avoué au biographe de *The Hamwood papers* que Miss Ponsonby regrettait peut-être d'avoir quitté l'Irlande pour le Pays de Galles et surtout d'avoir quitté sa famille²³. Caroline Hamilton ne fait que soupçonner que Sarah s'est plaint de ne plus voir sa famille, alors qu'elle n'a pas lu la lettre de Sarah dans laquelle elle ferait état de ses plaintes mais une réponse de sa correspondante. Colette imagine alors selon ses propres conceptions ce que Sarah pouvait cacher sous son silence. Elle comble un vide qui selon elle aurait modifié la perception de la relation : « Un *Journal* de Sarah Ponsonby, quelle lumière ! Elle eût tout avoué. Des regrets çà et là, une séduction nuancée, peut-être traîtresse, des ressources d'exaltation voluptueuse... » (*Pur*, 625).

Elle poursuit sur l'évocation de Sarah, pour tenter de compléter une description toujours et à jamais partielle. Elle nous montre celle-ci après la mort de son amie poursuivant sa modeste vie, sans la mentionner dans sa dernière lettre : « Pas plus qu'un naufragé ne songe,

²². De même, Marguerite Yourcenar, après la lecture du recueil encore anonyme *Nos secrètes amours*, écrivait à Natalie Clifford Barney, qui le lui avait envoyé : « Comme toute aventure d'amour comprend deux personnes, ce qu'on voudrait, ce sont les notes, le journal, ou les poèmes de l'autre. On n'a que son silence. » Lucie Delarue-Mardrus, *Nos secrètes amours*, Paris, ErosOnyx Éditions, 2008, p. 8. Marguerite Yourcenar ignorait que l'auteur était Lucie Delarue-Mardrus, mais surtout que la destinataire, l'amante, était Natalie elle-même, mais rien ne dit qu'elle eut accès à la version de celle-ci.

²³. « Caroline Hamilton says: "I have no cause to think that Lady Eleanor Butler ever repented the steps she had taken, but from a letter I found of Miss Harriet Bowdler I suspect Miss Ponsonby sometimes expressed the regret at having left Ireland." », *The Hamwood Papers, Op. cit.*, p. 383. Traduction personnelle : « Caroline Hamilton dit : "Je n'ai aucune raison de penser que lady Eleanor Butler se fût repenti d'avoir mené à bien sa résolution, mais d'après une lettre de Miss Harriet Bowdler que j'ai trouvée, je soupçonne Miss Ponsonby d'avoir parfois exprimé des regrets au sujet de son départ d'Irlande". »

accroché à une épave, à faire le compte des biens qu'il a perdus, Sarah Ponsonby ne pense à pleurer haut son amie. » (*Pur*, 627) Le tableau se termine sur cette dernière lettre que Sarah adresse à un ami et dont Colette apprécie le silence à l'endroit d'Eleanor. Durant sa vie comme après la séparation finale, Sarah reste muette et Colette goûte particulièrement ce mutisme qui lui dérobe une fois de plus « l'ancienne jeune fille » : « une courte et dernière lettre, toute à mon goût, qui ne déroge pas à son silence passionné, et la dissimule derrière une rêverie agreste d'ancienne jeune fille » (*Pur*, 627). Avant cette lettre, le silence de Sarah était le signe d'un déséquilibre dans la relation puisqu'il la montrait soumise et muette, ici il la consolide puisqu'il est « passionné » et pudique. Le tableau qu'effectue Colette de la relation des deux femmes oscille sans cesse entre ces deux aspects. Tout comme son association du merveilleux et de l'enfance qui lui permet, dans la lignée de la tradition française du traitement du merveilleux, comme l'explique Alain Vaillant²⁴, de le mettre à distance en le confinant dans cette sphère elle aussi limitée et inaccessible, située dans le hors temps du souvenir perdu à jamais après l'entrée dans le monde adulte.

L'utilisation du *Journal*, la mise en valeur de ce qu'il tait (les événements historiques, la version de Sarah, l'évocation du lit et de la chambre), puis la lettre finale permettent à Colette de recréer une atmosphère idyllique mais aussi de mettre en doute sa perfection. Et tout comme dans le cas de la description de Renée Vivien, plusieurs traits parfois contradictoires construisent le portrait des deux femmes qui entre en réseaux avec les suivants. Ainsi, Sarah s'oppose, par son « silence passionné », au dernier personnage féminin du texte auquel Colette donne la parole avant de conclure : la femme qui tente de décrire sa relation avec son amie qui vient de mourir : « Elles sont, les appariées de la sorte, moins rares qu'on ne croit. Mais d'avoir passé par un étroit tunnel, ignoré les voies célestes de Llangollen, leur union préfère le secret. » (*Pur*, 653) Dans les deux cas, une seule personne du couple est en mesure de parler et seulement quand l'autre est absente : soit parce qu'elle se tait (dans le cas de Sarah), soit plus radicalement parce qu'elle est morte (dans le cas des deux « appariées »). Comme si l'amour ne pouvait être raconté que par un des deux membres du couple, en l'absence de l'autre ou dans l'effacement de l'autre ?

Quoi qu'il en soit, si dans les autres portraits du *Pur et l'impur* Colette utilise abondamment le réseau métaphorique de l'argent et de l'économie pour parler de l'agencement des relations amoureuses²⁵, celui-ci ne domine pas dans ce portrait. Ce tableau apparaît juste après les portraits en demi-teintes des personnages lesbiens : Missy sous les traits de La Chevalière, Amalia, Renée Vivien avec lequel il contraste fortement, malgré leur

²⁴ Article cité, p. 7.

²⁵ Ann, Cothran, « *The Pure and the Impure: Codes and Constructs* », *Women's Studies*, Vol. 8, 1981, 335-357.

construction similaire (approche en plusieurs temps, variation des points de vue, description du cadre de vie et de l'apparence physique, hypothèses et interprétation sur une vie qui n'offre pas toutes les clés à l'observateur en quête de sens). Leurs différences autant que leurs similitudes les rapprochent, ainsi du contraste né entre les deux ambiances. Le portrait de Renée est fait dans un intérieur obscur, renfermé et éloigné de toute nature. Celui des Dames de Llangollen se situe dans un cottage anglais et constitue la scène bucolique par excellence. Sur les deux situations plane pourtant l'ombre d'une captivité commune, imaginaire ou soupçonnée : celle de Renée, qui semble terrible mais inventée ; et celle apparemment tue par le *Journal*, mais que la narratrice insinue, de Sarah Ponsonby devenue « l'ombre amoureuse » (*Pur*, 624) de lady Eleanor. Malgré cela, ce chapitre échappe à la démonstration de Colette sur l'inexistence des relations amoureuses entre femmes et lui donne « un relief particulier²⁶ ».

Conclusion

Colette choisit-elle l'idylle car, depuis le XIXe siècle, c'est un « genre » omniprésent et profondément en crise, qui permet de railler les illusions du rêve amoureux²⁷ ? Ou parce que c'est un le ton qui convient enfin pour parler des couples de femmes : « Oui, je voudrais parler dignement, c'est-à-dire avec feu, de ce que je nomme la saison noble d'une passion féminine » (*Pur*, 616) ? Plus que dans les autres cas, la description révèle ici son potentiel de susciter un « plaisir différent²⁸ » et nous ne pourrions trancher même si les contradictions du texte nous amènent à penser que ces deux facteurs ont pu jouer. Selon nous, la conclusion à laquelle arrive Colette pour sa démonstration sur les rapports de pouvoir impossibles à éluder, même au sein d'un couple d'« égales²⁹ », est masquée par le « *silver ray* » qui illumine la scène, nous éblouit et nous mène, grâce au merveilleux, sur la piste d'un amour qui dure au-delà de l'usure du temps, de la routine et de la tiédeur. C'est, selon nous, ce halo du « mythe positif » des Dames de Llangollen qui confère au *Pur et l'Impur* son caractère de texte fondateur, canonique d'une « littérature lesbienne », malgré le refus explicite de Colette à reconnaître l'existence de la relation sentimentale entre femmes : « Or, cette affirmation [celle disant que Gomorrhe n'est que la pâle copie de Sodome], Colette la place au beau milieu d'un livre qui démontre, évoque, raconte, dépeint, illustre, avec une voluptueuse perfidie, le contraire³⁰ ».

²⁶ Nicole Albert, « Homosexualité », *Dictionnaire Colette*, Garnier Classiques, 2018, p. 553.

²⁷ Voir Pierre Brunel *L'Arcadie blessée Le Monde de l'Idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Eurédit, Paris, 2005 et Philippe Hamon *Imageries*, José Corti, 2001, note 4 p. 39.

²⁸ Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p.72

²⁹ Dupont, 1999, p. 165.

³⁰ Laure Murat, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006, p. 347.