

2014

Avis de Recherche : Valentine Penrose, œuvre et vie d'une artiste surréaliste

Séverine Aline Orban

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Orban, Séverine Aline, "Avis de Recherche : Valentine Penrose, œuvre et vie d'une artiste surréaliste" (2014). *LSU Doctoral Dissertations*. 3420.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3420

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

AVIS DE RECHERCHE :
VALENTINE PENROSE, ŒUVRE ET VIE D'UNE ARTISTE
SURREALISTE

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

by
Séverine A. Orban
Licence, Université de Liège, 2006
Master, Université de Liège, 2008
August 2014

*Il n'y a rien de pire pour un oiseau en cage qu'un faux ciel,
Quand il a connu ou connaîtra celui où on respire librement.*

Valentine PENROSE

Remerciements

Sans une promesse faite il y a dix ans, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Delphine, reçois ma plus profonde gratitude.

Sans une allusion de la part du Pr Jean-Pierre Bertrand, et sans son aide, je n'aurais jamais rencontré Dr Adelaide Russo et entamé ce doctorat.

Gratitude.

Sans vous, Dr Russo, ce projet serait parti aux oubliettes à plusieurs reprises : merci de votre ténacité et d'avoir cru en moi tout au long de ces années de recherche.

Gratitude.

Pour le soutien reçu de la part de la faculté du Département d'Études Françaises de LSU et de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège dans mes différentes demandes de bourse et des membres de mon jury : Dr F. Raffoul, Dr G. Stone et Dr W. Major.

Gratitude.

Parce que sans l'appui d'Antony Penrose tout au long de nos recherches – que ce soit pour nous avoir facilité l'accès aux archives ou répondu à nos nombreuses questions –, cette recherche n'existerait pas.

Gratitude.

Pour l'aide et le soutien reçu de la faculté de Larose-Cut Off Middle School.

Gratitude.

Pour tout l'amour, tous les conseils, toutes les claques et tous les encouragements reçus ; pour les litres de thé et les éclats de rire ou de larmes partagés au travers d'un écran

d'ordinateur ; pour avoir accepté ma vie d'ermite et ma folie des grandeurs, merci à vous du plus profond de mon âme : Lem, Jo, Meli, Gaëlle et Jeanne.

Un merci particulier à mes parents et à ma famille, et à tous mes amis d'ici ou d'ailleurs : sans vous, je ne sais pas où je serais.

Gratitude.

Table des Matières

Remerciements	iii
Abstract	vii
Chapitre 1. Avis de Recherche : Valentine Penrose.....	1
1.1. Le lancement des investigations	1
1.2. Changement de direction	3
1.3. L'état actuel de la recherche	7
Chapitre 2. La Biographie de Valentine Penrose	32
2.1. 1898-1924 : De la naissance jusqu'avant sa rencontre avec Roland	32
2.2. 1924-1934 : Rencontre avec Roland Penrose, vie commune et écrits	46
2.2.1. La rencontre avec Roland Penrose et leur vie de couple	46
2.2.2. Les écrits	55
2.3. 1935-1940 : De la première séparation au début de la seconde guerre mondiale. L'histoire d'une vie de voyages.....	78
2. 4. 1940-49 : De la seconde guerre mondiale jusqu'à la fin des années quarante	114
2. 4. 1. L'histoire d'une guerre et d'un après	114
2. 4. 2. Les publications de Valentine Penrose dans les années quarante	127
2. 5. 1950-1978 : Des années de la maturité jusqu'à la disparition	160
2.5.1 : Les années 1950-1960	160
2.5.2. : Les années 1961-1978	168
2.5.3. Valentine Penrose et l'écriture de 1950 à 1978	192
Chapitre 3. Études Critiques de Textes et Analyse d'une Certaine Vision du Monde de Valentine Penrose.....	262
3. 1. Une analyse de <i>Dons des féminines</i> : détourner les mots en rêve.....	262
3. 1. 1. Introduction.....	262
3. 1. 2. Freud et Breton	263
3. 1. 3. Jean-François Lyotard dans <i>Discours, Figure</i>	269
3. 1. 4. Valentine Penrose et <i>Dons des féminines</i>	273
3. 1. 5. Conclusion	283
3. 2. Une analyse du <i>Nouveau Candide</i> : Quand l'écriture semi-automatique et le collage participent d'une théâtralité de <i>l'ekphrasis</i>	284
3. 2. 1. Introduction.....	284
3. 2. 2. Quand l'ekphrasis rencontre le collage et l'automatisme	285
3. 2. 3. De la notion de théâtralité	289
3. 2. 4. Une analyse du <i>Nouveau Candide</i>	293
3. 2. 5. Conclusion	302
3. 3. Un jeu de résonnance : Rapprochement de la pensée orientale et de certains contemporains	303
3. 3. 1. Sur l'amour	306
3. 3. 2. Sur l'inconscient	311
3. 3. 3. Sur l'Europe et son temps	319
3. 3. 4. Sur le monde de la création, de l'art et de la poésie	326

3. 3. 5. Sur le surréalisme.....	334
Chapitre 4. Les conclusions.....	345
Bibliographie.....	354
B. 1. Bibliographie générale.....	354
B. 2. Bibliographie annotée de Valentine Penrose et autres références	368
B. 2. 1. Les publications.....	368
B. 2. 2. Les expositions.....	371
B. 2. 3. La filmographie.....	371
B. 2. 4. Les archives.....	372
Annexes.....	373
A. 1. <i>Herbe à la lune</i> , 1935.....	373
A. 2. Declaration of Spain, 1937.....	381
A. 3. L'horoscope de Guillaume Apollinaire, 1968.....	382
A. 4. « To A Woman To A Path »	384
A. 5. <i>Poèmes</i> , 1937	387
A. 6. <i>Sorts de la lueur</i> , frontispice de Paalen.....	399
A. 7. Texte inédit de Valentine Penrose du 13 juillet 1936	400
A. 8. Le collage pour Yvonne Zervos « Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie » (10 juin 1946)	401
A. 9. Œuvre d'Eileen Agar qui accompagne l'édition bilingue des œuvres de Valentine Penrose <i>Poems & Narrations</i>	402
A.10. Poème de jeunesse « Le pin sur la lune »	403
A. 11. La préface du livre « X » de Pierre Spitz.....	405
Vita.....	406

Abstract

Avis de Recherche: Valentine Penrose, vie et œuvre d'une artiste surréaliste presents a new appreciation of the work of French artist, poet and novelist Valentine Penrose associated with the Surrealist Movement. This research offers the first detailed and accurate version of Valentine Penrose's biography, which shows her relationship with artists and writers of her time, and her engagement during the Spanish Civil War and WWII. It compiles and publishes for the first time all her unpublished and 'forgotten' works with accompanying analyses for each piece. It demonstrates through the recording of her life and the exploration of her poetry how she exceeded different concepts – such as that of the Unconscious, automatic writing, and the use of dreams – established by André Breton in his *Manifeste du Surréalisme*, and how her deep interest for Eastern Philosophies modified her understanding of life, love and the artist's way of creation. Because of the diversity and quality of her literary production – poetry, collages, historical novel / essay, short story, epistolary novel and theater play – this work aims to give to Valentine Penrose a place that has been for too long denied: a place in the History of French Literature.

Chapitre 1. Avis de Recherche : Valentine Penrose

1.1. Le lancement des investigations

C'est en 2001 que Georgiana Colvile publie une réédition des textes de Valentine Penrose, agrémentée de textes inédits, d'une petite biographie et de quelques mots d'Antony Penrose se souvenant de cette grande dame.

2002. c'est l'année de ma découverte. J'étais à la recherche de textes poétiques de femmes à déclamer au Conservatoire Royal de Musique de Liège, quand je suis tombée sur cet ouvrage. Quels poèmes ! Quelle précision dans le choix des mots ! Il y avait tout pour me plaire. J'ai voulu de suite en savoir plus, mais je me rappelle de mes premières recherches bien infructueuses sur Internet (Faut-il le dire Internet et moi n'étions point bons amis !) et de l'aide demandée à l'un de mes professeurs qui me sortit juste cette page d'Internet avec les informations pour le livre que je venais d'acheter. Évidemment, il y avait du travail à faire pour connaître cet auteur.

Les années passèrent. Le livre fut relégué un temps à la poussière de ma bibliothèque. Je faillis faire mon mémoire de licence à son sujet pour abandonner rapidement l'idée et me consacrer à la réédition de textes moyenâgeux.

Et pourtant, son souvenir – celui de Valentine Penrose – se rappela à ma mémoire. Le désir d'en savoir plus était toujours là. Et enfin, l'opportunité se présenta. Je partais pour les Etats-Unis et le même professeur qui m'avait offert cette simple page imprimée me suggéra la possibilité de faire un doctorat : il connaissait des gens et me mit en contact. Il me fallait un sujet et vite. La poésie belge ? Non ! Le théâtre, me dit-il, tu aimes tant le théâtre ? Non ! Et c'est à ce moment-là que je sus clairement vers où me diriger : Valentine Penrose. Elle est anglaise, non ?

Non, elle est française. Je transmis de ce pas mon idée au professeur avec lequel j'étais en contact aux Etats-Unis et quelle ne fut pas ma surprise de tomber sur quelqu'un qui savait qui était Valentine Penrose et qui, en plus, trouvait le projet intéressant.

Depuis lors, je fouille : les livres, les bibliothèques, les archives ; voilà cinq ans que cela dure. J'ai écrit de nombreuses pages sur son œuvre, jamais publiées, simplement données à mon professeur pour obtenir une côte. Mais ce n'était pas assez. Il me manquait les informations sources. Durant l'été 2012, j'ai eu la possibilité de combler mon désir d'en savoir plus. Il y aurait tant à en dire. Je réussis à obtenir deux bourses : l'une belge et l'autre américaine pour me rendre en Grande-Bretagne. La première étape de mon voyage était les archives Roland Penrose conservées à la Dean Gallery à Edimbourg, Scotland ; la seconde était de me rendre à la Farley Farm à Chiddingly dans l'est du Sussex pour d'une part rencontrer Antony Penrose – fils de Lee Miller et Roland Penrose, ex-mari de Valentine Penrose – et d'autre part de découvrir des éditions originales des œuvres de Valentine Penrose et quelques collages, peintures conservés dans les archives Lee Miller. J'ai passé plus de trois semaines dans les archives de la Dean Gallery à fouiller le moindre papier, la moindre photo, le moindre livre, la moindre piste qui traversait ma route. J'ai eu la chance de feuilleter certaines éditions rares des recueils de Valentine Penrose – j'en possède des copies les moins chères –, mais ce papier, ces frontispices, ces signatures et dédicaces... Un monde à part.

Ensuite, je me suis rendue à Chiddingly : un lieu féérique perdu au milieu de nulle part. La gare la plus proche est à 40 minutes de route en taxi. Il n'y a pas de bus. Rien. Un village bucolique où les vaches semblent vous regarder avec étonnement ! Quel périple pour arriver à la Farley Farm : l'endroit où Valentine mourut en 1978. Elle y passait généralement plusieurs mois chaque année. Roland Penrose – son ex-mari – et Lee Miller en étaient les propriétaires : c'était

le lieu de rencontre de nombreux artistes surréalistes ou venant d'autres horizons. J'eus donc l'honneur de visiter cette maison et de rencontrer Antony Penrose –fils de Roland et de Lee– et sa fille Amy Valentine Penrose. Cette dernière me montra chaque photo, chaque portrait de Valentine exposé aux murs, me raconta l'histoire du tableau *Winged Dominos* (1938, Roland Penrose) et m'expliqua qu'elle ne comprit pas de suite pourquoi son père l'avait nommée après Valentine. C'était un délice. Son père –Antony – me permit l'accès à d'autres documents d'archives dont des collages de la main de Valentine, ainsi que des essais en peinture – principalement des natures mortes. Mais le plus beau de cette visite, ce sont les heures passées à discuter avec Antony Penrose. Lui se remémorant ses souvenirs et moi, posant toutes mes questions avides suite à mes nombreuses heures de recherche.

Pour finir, je suis rentrée aux Etats-Unis et ai continué à lancer des bouteilles à la mer. Certaines ont été fructueuses et m'ont emmenée jusqu'en Californie au Getty Research Institute basé à Los Angeles. J'y ai consulté les archives de E.L.T. Mesens qui possédaient quelques documents inédits sur Valentine Penrose, en particulier trois lettres datant de la seconde guerre mondiale.

Au fil des mes recherches, hypothèses, suppositions, recoupements d'informations et prises de tête, j'en suis arrivée à la conclusion que je devais ouvrir un bureau d'investigations privées, parce que, en effet, je ne suis pas seulement étudiante ou professeur de langues, je suis également détective privé. Je vous invite maintenant à me suivre dans mon rapport sur le personnage étonnant qu'est Valentine Penrose.

1.2. Changement de direction

En 2011, quand nous avons lancé notre projet de recherche, nous y avons inclus deux autres artistes femmes : Irène Hamoir et Rachel Baes appartenant au surréalisme belge ; nous

avons également le désir de faire une recherche approfondie sur Paul Éluard pour montrer le rôle important de promoteur, de conseiller et d'ami qu'il avait joué auprès de nombreuses artistes. Malheureusement, même si ce projet avait toutes les raisons d'aboutir, nous avons décidé de changer de direction et de nous faire plus sélective. C'est à la suite de notre travail dans les archives de Valentine Penrose que nous avons constaté l'ampleur du travail qui était à faire sur cette artiste tant sur la recherche biographique, et bibliographique que sur la mise au point de nombreuses erreurs la concernant disséminées dans la recherche sur les femmes surréalistes depuis plus de vingt ans. Au vu de notre expérience dans les archives écossaises et anglaises, nous avons jugé plus prudent de ne pas lancer des investigations plus approfondies sur les deux autres artistes sachant d'ores et déjà que les recherches les concernant étaient bien moins avancées dans le monde académique que celles sur l'artiste française et de nous concentrer uniquement sur l'écriture de la biographie de Valentine Penrose et la compilation de ses œuvres. Nous gardons en tête le projet d'origine et espérons un jour pouvoir l'honorer en lui donnant toute l'énergie qu'il mérite ; d'ailleurs, en 2012, nous avons écrit un article concernant Irène Hamoir et son époux Louis Scutenaire dans l'optique que nous avions proposée l'année précédente qui était de traiter de l'écriture collective¹. Rien n'est donc perdu.

Nous savions déjà, grâce à nos recherches préliminaires sur Valentine Penrose, que l'édition de Georgiana Colville datant de 2001 contenait plusieurs erreurs – nous y revenons plus longuement dans la section suivante –, nous n'avions aucune idée que de fouiller les archives nous amènerait à la conclusion que cet ouvrage en vérité devait être corrigé, augmenté voire tout simplement réécrit. C'est donc ce que nous avons fait. La présente recherche propose la première biographie complète de Valentine Penrose aussi détaillée que possible, une réédition des œuvres

¹ L'article sur Irène Hamoir et Louis Scutenaire intitulé « Elle et Lui : La preuve d'une symbiose en littérature plutôt qu'une imposture » va paraître dans un numéro de la revue *Etudes Francophones* au commencement de 2015.

mal éditées chez Colville, et l'augmentation assez conséquente du corpus de ses textes avec la publication d'inédits, ou de textes oubliés². Étant donnée l'absence parfois totale d'information sur certaines périodes, il faudra nous excuser les lacunes. Pour chacun des textes ou ensemble de textes recouvrés, nous offrons une analyse. Ces analyses permettront de mieux comprendre l'originalité de l'écriture de Valentine, son rapport avec le mouvement surréaliste français tant au niveau de l'inspiration que des techniques qu'elle utilise, son engagement au sein de l'Histoire et sa visibilité au niveau de la scène littéraire française. Pour les analyses des œuvres, nous nous sommes uniquement concentrée sur les textes qui ne figurent pas dans l'édition de Colville. Et si, comme nous le faisons pour *Dons de féminines*, nous proposons une analyse, c'est pour offrir un nouveau point de vue sur l'œuvre et essayer d'en dégager l'utilisation d'une technique d'écriture ou de composition propre au surréalisme dans le but d'appuyer une de nos hypothèses. Nous avons donc pas analysé *La Comtesse sanglante*, *Martha's Opera*, *Les Magies*, *Sorts de la lueur* et *Poèmes*, même si nous proposons une réédition et correction des textes pour les deux derniers recueils cités. Nous avons également décidé d'insister sur *Le Nouveau Candide* dont personne n'a jamais réellement parlé. Notre tâche a été d'essayer de combler les lacunes des recherches antérieures.

Notre objectif dans ce travail est de démontrer en quoi Valentine Penrose a vécu sa vie de façon radicalement surréaliste – même si elle n'est pas sortie l'arme aux poings dans les rues en tirant au hasard sur la foule, comme le suggérait Breton³ – et en quoi son œuvre reflète ce que le

² Notre recherche nous aura amenée à consulter un grand nombre de revues littéraires de tout horizon, ce qui porta ces fruits car nous avons retrouvé des textes de Valentine Penrose dont personne, depuis leur première publication, n'avait parlé. C'est pourquoi nous parlons de textes oubliés, car ils ont déjà fait l'objet d'une publication. Ces textes n'ont pas été omis par la critique à cause de leur piètre qualité littéraire – au contraire, nous verrons que ces textes sont de grande qualité – ; la critique n'en avait simplement pas connaissance.

³ C'est une référence directe à André Breton et à son *Second Manifeste du surréalisme* dans lequel il dit « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule. » (*Manifestes du surréalisme*, 74)

surréalisme avait de plus beau : elle a réussi à se nourrir et faire siennes les techniques diverses du collage, de l'écriture automatique, du rêve et de la réécriture de proverbes, dictons et de l'utilisation des contes. Elle parvient à créer entièrement un nouveau mythe en s'inspirant de la mythologie gréco-romaine et d'un peuple disparu connu sous le nom des Guanches ; elle pousse son écriture le plus souvent vers le minimalisme : nous y trouvons un roman épistolaire miniature, une pièce de théâtre condensée ; elle dépasse en soi les possibilités que le surréalisme avait à offrir : elle le surpasse serait plus juste. Parfois l'on aurait presque envie de dire qu'elle est « sur-surréaliste », tant elle aboutit à une compréhension profonde du système appelé l'inconscient, qu'elle découvre et développe au contact des philosophies orientales et de leur étude entreprise principalement dans les années vingt et durant toutes les années trente. Nous consacrons une partie de notre troisième chapitre à l'étude des résonnances entre la pensée orientale et sa vision du monde et de l'art en particulier sur la question de la création. Valentine Penrose comprit ce concept de la surréalité plus profondément qu'un André Breton jamais ne le fit. C'est ce que ces pages vont tenter de démontrer.

Nous souhaitons également noter que notre choix d'étudier Valentine Penrose résulte du constat que peu d'écrivains femmes ayant côtoyé le mouvement surréaliste ont été l'objet d'études poussées. De plus, Valentine Penrose fait partie du premier groupe d'artistes qui se sont ralliés au mouvement d'André Breton ; étant née en 1898, elle est de la génération de Breton, Éluard et Aragon. Les autres artistes femmes que l'on associe généralement au surréalisme apparaissent le plus souvent dans les années trente après la publication du *Second Manifeste* voire même à une époque beaucoup plus tardive : nous pensons entre autre à Leonora Carrington (1917-2011), Leonor Fini (1907-1996), Remedios Varo (1908-1963), Gisèle Prassinos (1920- /), Unica Zürn (1917-1970) ou encore Claude Cahun (1894-1954). En terme

d'écriture, le style de Valentine Penrose est proche de celui de Paul Éluard ; leur poésie est toute personnelle et chante l'amour. Notons toutefois que Paul Éluard pourrait être qualifié de poète du peuple au vu de son utilisation d'un langage simple et sans fioriture, là où Valentine Penrose préfère l'usage d'une langue précieuse, archaïque parfois et souvent difficile d'accès.

1.3. L'état actuel de la recherche

Faire une recherche sur Valentine Penrose, c'est constater que très peu fut écrit à son sujet. Certes, des noms de chercheuses se font plus familiers : nous avons parcouru les livres et/ou articles de Whitney Chadwick, Georgiana Colvile, Renée Riese-Hubert et Karen Humphreys auxquelles nous ajouterons ceux de Penelope Rosemont et de Dawn Ades (ou plutôt son élève). Leur approche – d'une manière générale – est toute de surface : on reprend les propos de l'une pour les citer dans sa propre recherche et ainsi de suite. Rien de neuf ou rarement ne s'ajoute jamais à cette explosion, quoique bien relative, d'écrits sur Valentine Penrose depuis les années 90. En règle générale, les informations que nous glanons sont des éléments biographiques, souvent les mêmes d'une recherche à l'autre avec la répétition des mêmes erreurs, et des analyses rapides des œuvres : on reprend les idées des uns, on les développe un peu ou pas, et c'est ainsi qu'un nouvel article sur Valentine Penrose naît.

Puis, il y a les amoureux de la poésie de Valentine Penrose, ceux qui l'encensent, ceux qui en veulent plus, qui ne demandent qu'à découvrir cette femme et son art, nous pensons en particulier à Pierre Peuchmaurd et à Antony Penrose. Ce dernier m'a personnellement dit, lors de notre entretien en juin 2012, qu'il espérait voir les recherches sur Valentine Penrose se développer. Quant à Pierre Peuchmaurd, poète français né à Paris en 1948 et mort à Brive en 2009, il a écrit un article sur Valentine Penrose pour la revue *Le Cerceau* en 1996, réédité ensuite dans un recueil de textes intitulé *Colibris & princesses*, en 2004. Ce court article de deux

pages est une ode à la poésie de Valentine et à l'artiste qu'elle est à ses yeux : « [...] Valentine Penrose court comme l'eau dans le feu. Cette poésie si soyeuse, si diaprée, a le secret sur les lèvres et le dit. » ; au sujet de *La Comtesse sanglante* : « Ce livre suffirait à désigner Valentine Penrose comme un « écrivain » de premier ordre ; je préfère le voir comme un de ces grands poèmes venus de la nuit des âges, météorites de cristal rouge errant et revenant et revenant toujours. Il n'y a pas plus *énergique* que la poésie de Valentine ; je ne pense pas que cela ait été vu. »⁴ En 2001, il lui consacre un de ses poèmes « La voie Valentine » dont voici un extrait :

Valentine va légère
elle se pend au plancher
tire sa langue de pain noir
et de velours et d'eau,
sa langue de chaînes dans le matin
Valentine va légère sur la voie Valentine
ses enclumes tintent à ses poignets
un cheval rose court sur la neige
et Valentine dans un vent sûr [...]⁵

C'est pour eux qu'aujourd'hui je pose mes doigts sur le clavier et laisse les mots couler. Je ne suis pas ici pour apporter la vérité, toute la vérité sur Valentine Penrose, mais je vais essayer d'effacer certaines zones d'ombre et de corriger les erreurs les plus communes et tenter de vous faire découvrir la richesse de son œuvre, oubliée de beaucoup.

Avant 1990, si vous aviez eu le désir de connaître Valentine Penrose, vous auriez été bien frustré. Pour autant que nous le sachions, elle apparaît dans une étude intitulée *La Femme surréaliste* dans la revue *Obliques* dans les numéros 14 et 15 de l'année 1977. Les pages qui lui sont consacrées ne renferment qu'une maigre note bibliographique et biographique, son portrait « Winged Domino » fait par Roland Penrose en 1937, une note de Georges Bataille parue dans *Les Larmes d'Éros* au sujet de *La Comtesse sanglante* – le livre de Valentine Penrose sur

⁴ Voir Pierre Peuchmaurd, « Valentine Penrose ». *Le Cerceau* 8 (1996). 7.

⁵ Voir Pierre Peuchmaurd, *Parfaits dommages et autres achevements*. Montréal : L'Oie de Cravan, 2007. 59-61.

Erzébeth Báthory – mais pas un seul extrait poétique, pas une image représentant l’auteure : rien.
Fut-ce un ajout de dernière minute ?

En 1981, c’est une mine d’or qui s’offre à nous grâce aux mémoires de Roland Penrose publiés sous le titre de *Scrap Book 1900-1981* et, plus tard, en français sous le titre *80 Ans du surréalisme*. On aime les anecdotes sur sa vie, sa rencontre avec Valentine Penrose – sa première femme –, l’enthousiasme de ses mots, la reproduction des photos et autres tableaux. On obtient les détails nécessaires pour se créer le tableau de sa vie avec Valentine durant les dix années qu’a duré leur vie de couple. Une toute petite note lui est ensuite consacrée dans le *Dictionnaire du Surréalisme et de ses environs* d’Adam Birò et René Passeron paru en 1982. Plus tard, en 1985, c’est Whitney Chadwick qui publie son volume *Women Artists & the Surrealist Movement*. Valentine Penrose y trouve sa place dans les sections relatives à la nature (la nature inspire), à l’hermétisme (Valentine sorcière ou magicienne) et aux cycles de narration (poésie et collages). Ses ouvrages les plus représentés sont *Herbe à la lune* et *Dons des féminines*, tous deux préfacés par Paul Éluard.

C’est à partir des années 90 que la critique semble se réveiller et se rendre compte du vide qui entoure l’œuvre et la vie de Valentine Penrose. Les principales recherches que nous trouvons dans ces années sont de la plume de Georgiana Colvile qui était professeur à l’université de Tours (France) en Anglo-American Studies et fut précédemment professeur à l’université de Colorado en français et littérature comparée, de Renée Riese-Hubert, professeur de français et de littérature comparée à l’Université de Californie – Irvine – et plus récemment, de Karen Humphreys, principale lectrice en *Language and Art Studies* au Trinity College, Hartford Connecticut.

Les informations que nous trouvons sont généralement d'ordre biographique et bibliographique, avec d'énormes lacunes dues – nous le supposons – à un manque de recherches. Il semble qu'une fois qu'une base d'informations a été établie, plus personne ne se soucie d'aller vérifier leur validité et/ou de chercher plus en avant. Seule Karen Humphreys a su sortir des sentiers battus pour nous offrir un travail scientifiquement intéressant qui dépasse l'analyse d'une vie et le survol des œuvres de l'artiste pour s'intéresser plus profondément aux textes et à leur impact/relation avec la littérature de son temps.

Malgré son effort d'analyser l'œuvre de Penrose et de réduire les lacunes biographiques à son sujet, les études de Georgiana Colvile ne sont pas probantes et sont malheureusement parsemées de fautes, sur lesquelles nous reviendrons plus tard. En 1996, Colvile publie un premier article dans *Reconceptions Reading Modern French Poetry* intitulé « Through an Hour-Glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen ». Colvile commence son article par un état des lieux de la poésie française féminine qui semble de tout temps et spécialement depuis le seizième siècle absente de toute anthologie. Les femmes-poètes sont généralement sous-représentées, passées sous silence. Dès lors, quand paraît, en 1963, l'anthologie *Huit Siècles de poésie féminine*⁶, on se demande d'où elles sortent. Ce n'est pas tant la représentation de ces femmes-auteurs dans les anthologies qui vaut aux femmes surréalistes une place particulière, mais plutôt le « culte » que le mouvement surréaliste leur a voué. Car, en effet, elles ne seront pas beaucoup plus présentes dans les anthologies surréalistes que leurs homologues des siècles précédents.

Dans son article, Georgiana Colvile apporte la lumière sur la relation particulière de Valentine Penrose et d'Alice Rahon-Paalen, toutes deux poètes surréalistes. Alice Rahon se révèle également peintre après son installation à Mexico et Valentine Penrose est connue pour

⁶ Voir Jeanine Moulin, *Huit Siècles de poésie féminine*. Paris : Seghers, 1963.

ses collages. Georgina Colvile passe en revue les œuvres poétiques de Valentine Penrose, en commençant par ses tout premiers poèmes : « Imagerie d'Épinal » où elle rend compte de son usage de la technique de l'écriture automatique. Elle cite et analyse ensuite brièvement les œuvres principales de Valentine Penrose : *Herbe à la lune*, *La Comtesse sanglante*, *Dons des féminines* ; les autres étant plus ou moins passées sous silence.

Dans la seconde partie de l'article, Georgina Colvile nous propose une brève étude sur Alice Rahon-Paalen. Au-delà des quelques données biographiques, ce sont les différences et les similitudes entre Valentine et Alice que nous découvrons succinctement. De son côté, Alice Rahon-Paalen semble dissocier totalement son œuvre picturale de son œuvre poétique ; au contraire de Valentine qui les mêle magnifiquement dans son recueil *Dons des féminines*. Par contre, chez Alice Rahon, l'élément biographique est inséparable de son écriture. Maintes allusions sont faites à sa vie affective avec Picasso, Wolfgang Paalen, et également Valentine Penrose. Georgina Colvile éparpille au fil de ses mots différentes pistes de lecture pour aborder l'œuvre d'Alice Rahon-Paalen. La principale, c'est l'écho des termes utilisés par Penrose qui se retrouve dans la poésie de Rahon-Paalen. Pour démontrer l'intertextualité entre les textes des deux femmes, elle se base sur une résonnance de premier degré. Par exemple, ces vers de Rahon « [...] t'apporter la mer la lune / les vents et l'herbe » paru dans *À Même la terre* en 1936 évoquent pour elle le titre du recueil de Penrose *Herbe à la Lune* paru en 1935. On l'aura compris, parce que Rahon utilise les mots 'herbe' et 'lune' dans un même texte, Colvile conclut qu'ils renvoient automatiquement au titre du recueil de Penrose.

La troisième partie de l'article intitulée « Indian Summer 1936 » cherche à montrer les imbrications entre la poésie de Penrose et de Rahon, les réponses de l'une à l'autre, les allusions faites à leur relation intime supposée dans leurs différents poèmes. Chez Valentine Penrose, on

les retrouve dans les recueils *Poèmes* et *Sorts de la lueur* et chez Alice Rahon-Paalen, dans *Noir animal* et *Sablier couché*⁷. Nous reviendrons plus longuement sur cette partie du texte quand il s'agira de parler des années 1935-1940 de la vie de Valentine Penrose ; nous souhaiterions éclaircir cette hypothèse communément admise qui concerne la relation amoureuse des deux femmes. Georgiana Colville a tenté une démonstration dans cet article, mais malheureusement, les dates sur lesquelles elle se base sont fausses, réduisant ainsi à néant ses conclusions.

Un second article « Valentine Penrose et ses doubles » paru en 2003 dans *Mélusine*, vol. 23 semblait prometteur. En définitive, ce n'est là qu'une nouvelle biographie de l'artiste et un passage en revue de ses œuvres. L'idée du double est vaguement abordée au début de l'article avec une allusion à Lacan et analysé ci et là dans son œuvre. Entre temps, elle publia une notice sur Valentine Penrose pour le *Dictionnaire Littéraire des femmes de langue française*, paru en 1997. En 1999, paraît un ouvrage *Scandaleusement d'elles / Trente-quatre femmes surréalistes* rassemblant des artistes peintres et écrivains de tout horizon : chaque artiste mentionnée est affublée d'une courte note biographique et bibliographique ainsi que d'extraits choisis de leurs œuvres. Et finalement en 2001, elle fut l'éditrice qui présenta presque intégralement l'œuvre de Valentine Penrose aux éditions Joëlle Losfeld. À l'époque nous ne pouvions guère juger les éléments biographiques n'ayant aucune information que celles trouvées au fil de nos lectures, mais un brin de curiosité –venant certainement de notre travail d'éditrice de texte moyenâgeux– nous poussa à vérifier l'édition des textes. Nous avons découvert avec l'appui des éditions originales que deux recueils ont été lésés lors de leur réédition.

Les premières erreurs que nous avons pu constater concernent le recueil *Poèmes* paru chez G.L.M. en 1937. Le recueil originel avait été publié dans un petit cahier rose de 9 cm sur

⁷ Alice Rahon-Paalen, *Sable couché*. Paris : Sagesse, 1938, avec une gravure de Joan Miró et *Noir animal*. Mexico : éditions Dolores La Rue, 1941.

16, certains vers trop long pour l'espace de la page avaient été renvoyés à la ligne suivante, mais comme de normal ne composait pas un nouveau vers. Bien nette pourtant est la différence entre un alinéa – une mise en évidence – voulu(e) par Valentine Penrose dans son texte et un vers scindé arbitrairement en deux pour cause de manque d'espace sur la page. La réédition de 2001 ne cherche pas à replacer ces fins de vers à leur place, pourtant ce n'était pas l'espace qui faisait défaut. De plus, le recueil de 1937 comporte dix poèmes distincts, certains avec titre, certains sans. Si le texte se composait de plusieurs parties distinctes, il se voyait agrémenter – en guise d'indice de séparation – d'un carré plein « ■ » au milieu de la page et si nous passions au poème suivant, totalement indépendant du précédent, c'est un point-virgule géant couché sur son flanc « • » qui nous le signalait. La réédition de Georgiana Colvile compte douze poèmes.

Ce n'est que lors de notre passage en Grande-Bretagne que nous avons pu prendre conscience qu'un second recueil, *Herbe à la lune*, avait lui aussi été réédité avec des fautes. Nous rencontrons la même erreur que pour le recueil précédent à savoir qu'un poème intitulé « Goa II » se voit allonger de vingt-quatre vers. Ces vers supplémentaires n'ont évidemment rien à voir avec le poème « Goa II », mais sont le poème suivant du recueil : poème sans titre il va sans dire. Le plus triste fut peut-être de constater que l'édition détenue à la Farley Farm – exemplaire personnel et dédicacé de Roland Penrose – fut entièrement retouchée de la main de Valentine Penrose. Ce ne sont pas loin de quinze erreurs de typographie qui sont corrigées tout au long du recueil (cf. annexe n°1). Des erreurs du même type (typographie, problème de paragraphe, etc.) apparaissent dans la publication des textes inédits, ainsi que dans les appendices qui se consacrent à la publication de quelques textes dédiés à Valentine Penrose. Ces erreurs multiples déforment son texte.

En 1990, Renée Riese-Hubert consacre un article à Valentine Penrose intitulé « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose » paru dans *The Other Perspective in Gender and Culture, Rewriting Women and the Symbolic*. Ce même article se retrouve, quoique quelque peu modifié, sous la forme d'un chapitre de son livre *Magnifying Mirrors / Women, Surrealism and Partnership* paru en 1994. L'article change de nom et s'appelle désormais « Lesbianism & Matriarchy : Valentine et Roland Penrose ». ⁸ Ce que nous retenons des deux textes, c'est son approche du couple artiste / créateur au sein du mouvement surréaliste et non pas l'analyse du couple Roland / Valentine.

Les deux versions, bien que foncièrement similaires, présentent quelques différences. L'article paru dans *Gender, Genre and Partnership* commence par une mise au point sur les études concernant les femmes surréalistes ou plutôt leur absence et le fait que ces femmes soient majoritairement vues comme la muse, la femme, la partenaire de tel ou tel autre artiste mâle. Ces propos seront repris quelques années plus tard par Georgiana Colvile. La seconde version du texte dans *Magnifying Mirrors* met directement l'accent sur les statuts d'artistes de Valentine et Roland Penrose. Ensuite, les deux textes suivent la même structure.

Après l'introduction biographique de rigueur, le texte analyse la technique du collage utilisée par Roland Penrose et tente de démontrer les interactions qui existent entre le travail des deux artistes dans la création du collage et leur utilisation de l'image de la femme. Force est de reconnaître que le travail de Valentine Penrose ne doit rien – en matière de collage – à son mari qui base ses collages sur l'utilisation de cartes postales en couleur représentant principalement

⁸ Renée Riese-Hubert, « Gender, Genre and Partnership : A study of Valentine Penrose ». *The Other Perspective of Gender and Culture/ Rewriting Women and the Symbolic*. Flower MacCannell, Julia, comp. New York : Columbia Press, 1990. 117-142, et « Lesbianism & Matriarchy : Valentine and Roland Penrose ». *Magnifying Mirrors/Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1994. 87-111.

des paysages. Elle fut principalement inspirée par le travail de Max Ernst, tel que vu dans *Une Semaine de bonté* ou encore *La Femme 100 têtes*. Ils utilisent vraisemblablement des magazines anciens scientifiques ou de modes, et les images sont majoritairement déclinées en noir et blanc ou sépia. Un élément récurrent chez nos artistes est la fragmentation et/ou recomposition du corps. Tous utilisent des parties du corps, comme le buste, la tête, les jambes – Roland en abuse plus dans sa peinture que dans ses collages – ou reconstituent le corps avec des parties animales (principalement Max Ernst). Valentine Penrose quand elle utilise le corps de la femme « en pièce », c’est avec moins de violence que ne le fait Max Ernst. Ses compositions sont le plus souvent connotées positivement : le buste ou la tête deviennent fée, déesse, ou quelque autre objet d’adoration ; chez Max Ernst, elles ont un aspect morbide.

À la page suivante, nous avons reproduit un collage de Valentine Penrose qui provient de *Dons des féminines* (Image 1.1.). La tête qui parade est l’emblème de la fête de la Tête Oû. On remarquera qu’aucune violence n’est exprimée dans ce collage : la tête devient un personnage à part entière de la scène. Trois femmes sont présentes à la parade, mais nulle ne semble y prêter grande attention.

À la page suivante, se trouve également un collage de Max Ernst qui appartient à son livre *Une Semaine de bonté* (Image 1.2.). L’utilisation du corps de la femme diffère sensiblement de ce que l’on peut voir chez Valentine Penrose. La femme semble captive ; son visage remplacé par une espèce de mollusque la dénature totalement et en fait une espèce de monstre ou plus simplement d’objet. La poitrine nue et les mains attachées derrière le dos renforcent la vulnérabilité du personnage et la transforme en une victime. Quand le corps d’une femme, même dans le domaine de l’art, est traité de la sorte, on constate la représentation de la violence.

Collage de Valentine Penrose :



Image 1.1.

Collage de Max Ernst :



Image 1.2.

Quoiqu'il en soit, Renée Riese-Hubert analyse les techniques de Roland utilisées pour le collage *The Real Woman* de 1937 (et non, 1938 comme mentionné dans l'article/chapitre) et le

portrait de Valentine Penrose intitulé *Winged Domino* peint en 1938 (et non 1937), à savoir le corps fragmenté de la femme⁹ et l'obstruction de certaines parties de celui-ci soit par des oiseaux, des papillons, soit par un paysage formant comme une sorte de barrière. Bref, nous regrettons l'absence de reproduction de ces deux œuvres de Roland Penrose dans « Gender, Genre and Partnership » qui aurait pu éclairer davantage les explications de similarités et de différences entre elles, mais également en comparaison avec les collages de Valentine Penrose.

L'article se poursuit au travers de l'œuvre de Valentine Penrose avec une analyse plutôt rapide de certains traits de son écriture dans *Herbe à la lune* –son premier recueil de poésie– avec extraits de poème à l'appui. Elle conclut à l'utilisation des chansons populaires, des mythes et contes d'antan ; à l'inspiration mystique et à l'influence des philosophies orientales ; au collage verbal et à l'usage des techniques surréalistes d'écriture. Plus loin, elle souligne l'apparition d'un thème important de l'œuvre de Valentine Penrose, à savoir le lesbianisme, qui fait, selon elle, son apparition dans le court roman épistolaire *Martha's Opera*. Il est également présent dans *Dons des féminines* et plus sporadiquement dans son roman-essai historique *La Comtesse sanglante*. Ces deux derniers ouvrages sont plus longuement étudiés. *Dons des féminines* est très justement qualifié de « archetypal surrealist book ¹⁰ » au vu du jeu permanent entre le visuel et le texte, et au sein du texte lui-même dans ses versions anglaise et française. Le regard voyage continuellement d'un composant du livre à l'autre, le visuel nourrissant le texte dans la recherche des champs sémantiques possibles et dégageant un monde des symboliques

⁹ Encore qu'un buste – représentation typique du portrait – et un torse semblable à celui de la Vénus de Milo revisité ne constituent guère des corps fragmentés au sens généralement entendu de l'utilisation du corps de la femme dans l'art surréaliste. Il existe d'autres exemples bien plus parlant dans la peinture de Roland Penrose qui font un usage davantage subversif du corps de la femme.

¹⁰ Voir l'article de Renée Riese-Hubert : « Gender, Genre and Partnership », 124.

dépassant le seul rapport texte / image. Car le texte n'explique pas, n'illustre pas l'image, pas plus que son contraire n'a de sens.

La Comtesse sanglante est présentée par les critiques, comme le souligne Renée Riese-Hubert, à la fois comme un essai et comme un roman. Valentine Penrose nous livre une biographie romancée de la vie d'Erzébeth Bathory. Fiction et éléments biographiques se mêlent en fil du texte pour créer un ensemble digne de perdre tout historien. Le pari proposé par le roman est de montrer en quoi l'héroïne féminine – la comtesse sanglante – peut surpasser tout autre protagoniste masculin qu'ils soient fictifs ou réels, appartenant au domaine romanesque ou à l'Histoire. Renée Riese-Hubert, au-delà de son résumé de l'œuvre, insiste sur l'influence du roman gothique, le travail de comparaison effectué par Valentine Penrose entre Gilles de Rais et la comtesse, tout comme l'avait déjà souligné brièvement Georges Bataille dans son livre *Les Larmes d'Éros*¹¹. Elle s'attache en particulier à l'étude du personnage de la comtesse pour elle-même, retraçant les éléments biographiques, insistant sur l'importance de la magie, de la sorcellerie, et sur son obsession de la jeunesse. En bref, elle nous fait un tableau plus ou moins complet du personnage de la comtesse. Il manque – ce nous semble – dans la présentation de cette œuvre une approche de la structure de l'œuvre au même titre que de son écriture.

L'article se clôturera sur l'œuvre *Les Magies*, dernier recueil de Valentine paru en 1972 qui est considéré par plus d'un comme son chef d'œuvre et sur l'article consacré au peintre Antoni Tàpies intitulé : « Tàpies, sources innommées ». Renée Riese-Hubert, après avoir vaguement mentionné *Les Magies*, insistera sur l'amour respectif des anciens époux pour Tàpies, montrant comment leur commune admiration – au-delà de leurs dissidences en terme de vie matrimoniale – donne naissance à des textes très différents : Roland comme critique d'art, Valentine comme poète. Voici un extrait de l'article de Valentine qui montrera en quoi son texte

¹¹ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1961.

est poétique et diffère de celui d'un critique d'art qui limite son travail à l'objet (peinture / sculpture / ...) qu'il observe, scrute, juge de sa valeur et compare avec d'autres.

Il [Tàpies] est parti du sol, des plus infimes aboutissements, les plus apparemment pauvres en esprit : poussière, paille, crin, bois stérilisé par les intempéries ; il a vu la lumière de ces laissés-pour-compte et les a ramenés à leurs archétypes. Don de Tàpies : leur avoir à la fois conservé la figure de leur condition terrestre, et par cette même figure les en avoir relevés. Par un inverse mouvement il est remonté avec les belles-arts dormant des valeurs ensorcelées, et elles se sont remises à chatoyer comme à leur premier jour de règne.¹²

Le titre du chapitre « Lesbianism and Matriarchy : Valentine et Roland Penrose » ne correspond pas à ce que l'auteur nous révèle : en définitive le texte que nous lisons est une analyse succincte du corpus de Valentine Penrose, ainsi qu'une ébauche de sa biographie. La présence de Roland Penrose dans le texte semble avoir été de l'ordre du prétexte, et nous lisons parfois des interprétations biographiques et critiques erronées, telle que celle-ci :

Married in 1925, Valentine developed shortly afterward into a poet [...]. Like other surrealist women [...], Valentine Boué is considered a highly independent person, but she did not from the start disrupt genre and gender or free her writings from conventional images of woman. Indeed, she may have owed her emancipation, if not her artistic liberation, to her partnership with Roland, whether harmonious or stormy.

Notons dès à présent que la rencontre de Valentine et de Roland en 1924 résulte du désir de Valentine de rencontrer un critique littéraire qui se trouvait à Cassis chez Roland Penrose¹³. Elle était donc poète avant même de le rencontrer et son travail avait déjà attiré l'attention de Paul Éluard. Nous pouvons d'ores et déjà ajouter qu'elle fut reconnue en tant que telle par sa participation au concours de poésie de la ville d'Agen « le Jasmin d'argent » en 1924 et obtient la première médaille d'argent (seconde place) pour son texte « Pater ». Il est publié sous son nom de jeune fille : M^{lle} Andrée-Valentine Boué. D'autre part, réduire son émancipation et sa

¹² Valentine Penrose, « Tàpies : les sources innommées. » *Chroniques de l'Art Vivant* 35 (Décembre 1972 / Janvier 1973). 24-25.

¹³ Nous n'avons pas été capable d'identifier le critique littéraire en question. Nous savons juste qu'au moment de la visite de Valentine, il séjournait à La Villa des Mimosas – propriété de Roland – avec sa femme.

libération artistique à sa rencontre, sa vie commune et/ou son association avec Roland Penrose n'est autre que continuer ce que les critiques précédents ont prétendu au sujet de l'artiste au féminin, à savoir que la femme n'est pas ou ne peut pas être artiste par elle-même : elle aura toujours besoin de l'homme pour s'affirmer, s'accomplir et se démarquer. Nous ne voulons pas relancer les débats féministes, mais le sexe d'un artiste ne devrait pas être discriminatoire de la valeur de son travail, ni même une excuse pour chercher du côté du compagnon la raison de son existence en tant qu'artiste. On est artiste ou on ne l'est pas, peu importe que l'on soit homme ou femme. Il serait temps d'en prendre conscience, car jusqu'à preuve du contraire, il n'existe aucune étude intitulée « Les Hommes du Surréalisme. » Bref, s'il avait été question de faire une étude des genres, il aurait pu être intéressant de l'entamer et d'entrer dans le vif du sujet au lieu de rester toujours sous la protection des fils d'une narration biographique.

Karen Humphreys fut la seule à faire un travail de fond dans l'analyse des œuvres de Valentine Penrose avec deux articles : l'un « The Poetics of Transgression in Penrose's *La Comtesse sanglante* » parut dans *The French Review* en 2003 et l'autre « 'Collages communicants' : Visual Representation in the Collage-Albums of Max Ernst and Valentine Penrose » parut dans *Contemporary French and Francophone Studies* en 2006. Karen Humphreys dépasse la simple étude et / ou relation de faits biographiques pour s'intéresser à certains aspects de l'œuvre de Penrose. Certes, la thématique de la transgression est, comme nous le dit Pierre Peuchmaurd, une aberration quand on sait qu'il ne s'agit que de liberté aux yeux de Valentine Penrose et qu'elle n'est non pas la Georges Bataille au féminin, mais bien l'anti-Bataille : sa *Comtesse sanglante* est bien plus subtile que le *Gilles de Rais* de ce dernier.

Dans son premier article, Karen Humphreys étudie la question de la transgression poétique dans le roman historique *La Comtesse sanglante*. Elle retiendra l'acceptation de George

Bataille pour la définition de la transgression à savoir, nous citons : « My use of the term 'transgression' is informed by the generalized definition of exceeding limits or boundaries and more specifically by Georges Bataille's conceptualization of transgression as fundamental to the experience of eroticism. »¹⁴ Humphreys compare d'abord le *Gilles de Rais* de Georges Bataille et *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose. Le pari encourut par le livre de Penrose est, selon Renée Riese-Hubert, de dépasser en infamie tout autre personnage / figure mâle qu'il appartienne au monde de la fiction romanesque ou à la réalité. Le pari fut remporté par Penrose si l'on pense que le personnage de la comtesse ne s'abaisse jamais à se repentir de ses actions devant Dieu ou autre déité, et ce peu importe l'abject, l'horreur, la cruauté de ses actions. Ensuite, Humphreys développe l'idée que la transgression dans le roman prend place en particulier dans l'absence de révélations et dans le silence maintenu autour du sujet de l'érotisme et du lesbianisme de la comtesse, ainsi que dans sa façon de briser les tabous de la société en abordant des sujets 'non-abordables' : la sorcellerie, l'érotisme et le lesbianisme.¹⁵ Humphreys prend également appui sur Foucault qui se réfère dans sa préface sur la transgression à *La Philosophie de l'érotisme* de Georges Bataille. Foucault¹⁶ soutient que la question de l'érotisme en tant que 'expérience de la finitude de l'être, de la limite et de la transgression trouve son moyen d'expression le plus abouti dans les « creux du langage », ces espaces sans mots où l'on ne trouve que 'sanglots, crises de folie et extase'. Ce sont dans ces évocations de la folie, ces espaces creux du langage, dans le silence d'Erzsébet Báthory ou d'autres protagonistes du roman que Humphreys trouve sa poétique de la transgression. Pour appuyer sa thèse de la transgression, Humphreys ira également

¹⁴ Karen Humphreys. « The Poetics of Transgression in Penrose's 'La Comtesse Sanglante' ». *The French Review* LXXVI (2002-2003). 740-741.

¹⁵ Notons dès à présent la polémique qui éclata lorsque Valentine Penrose voulut publier son livre en Angleterre. Beaucoup d'éditeurs le rejetèrent à cause de son contenu discutable.

¹⁶ Foucault réfère dans sa préface de la transgression à George Bataille et à sa *Philosophie de l'érotisme*. Humphreys, Karen, *op. cit.*, 744.

chercher les différentes notions qui définissent l'érotisme chez Georges Bataille. L'érotisme n'est pas vu dans son sens premier de 'goût marqué pour le plaisir sexuel', mais transcenderait ce dernier et serait à l'origine des relations de pouvoir.

Est-ce parce que Valentine Penrose compare à plusieurs reprises la comtesse à Gilles de Rais que cela implique nécessairement une telle importance de l'érotisme dans l'œuvre ? Ne peut-on pas simplement voir le personnage d'Erzsébet, telle que l'auteure nous la décrit : obsédée par son désir de jeunesse et de beauté, cruelle, abusant de son pouvoir, sous l'influence grandissante des sciences obscures et atteinte d'une folie meurtrière ? Il existe dans le corpus de Valentine Penrose des ouvrages bien plus centré sur le lesbianisme et sur l'érotisme que son essai historique. Nous ne nions certes pas sa présence, mais souhaiterions nuancer son importance dans cette œuvre précise. Il semblerait que le seul moyen qui fut trouvé pour expliquer ce personnage de la comtesse soit l'érotisme tel qu'il est décrit par Bataille ou encore la transgression.

Dans son second article, Karen Humphreys se propose d'étudier la technique du collage utilisée par Valentine Penrose dans *Dons des féminines*, 1951, technique qu'elle mettra en parallèle avec celle de Max Ernst dans *Une Semaine de bonté* ou encore *La Femme 100 têtes*¹⁷. Son objectif est de montrer en quoi le collage de Valentine Penrose est « a visual response to Ernst's project as well as a voyage through her erotic imaginary. »¹⁸ Karen Humphreys nous révèle de nombreuses similitudes entre le travail des deux artistes, bien qu'ils se soient cordialement ignorés – pour ne pas dire détestés – quand au traitement de l'image, du corps de la femme et quant aux sources de l'imagerie utilisée dans leurs collages respectifs.

¹⁷ Max Ernst. *Une Semaine de bonté*. New York : Dover, 1976. (Première édition en 1934) et *La Femme 100 têtes*. Paris : Carrefour, 1929.

¹⁸ Voir Karen Humphreys. « Collages communicants », *op. cit.*, 378.

Souvent dépecée chez Max Ernst (in *La Femme 100 têtes*), de temps à autre chez Penrose, la femme sera un des grands protagonistes de leurs œuvres. Une des grandes différences qui les distingue réside dans la thématique. Valentine Penrose nous emmène dans un univers essentiellement féminin où le désir sexuel est mené à son paroxysme dans un hermétisme qui se voit encore renforcé par une production de poèmes bilingues accompagnant chaque collage. Max Ernst évolue dans la sphère de la fascination scientifique et technologique, usant de diagrammes et autres schémas et créant des personnages souvent hybrides mi-homme, mi-animal. Humphreys signale que Valentine Penrose semble à un moment répondre à un des collages de Max Ernst utilisant la figure de l'oiseau « the phoenix reborn of its own ashes »¹⁹, mais aussi imiterait la figure de la femme « à l'envers » présente dans un de ses collages et que l'on retrouve dans un des cahiers d'*Une Semaine de bonté*. Au-delà de ces deux ou trois « collages-communicants », l'article s'articule surtout autour d'une description des techniques de Valentine Penrose et de Max Ernst, des thématiques, des ressemblances et des différences retrouvées dans leurs œuvres respectives. On verra par exemple que l'un comme l'autre utilisent des images et situations familières et les décontextualisent en les transposant dans des environnements improbables créant ainsi la surprise et donc l'univers surréaliste. Que ce soit chez Penrose ou chez Ernst, le texte en vis-à-vis des collages ou associé aux collages n'explique pas ces derniers ; au contraire, il augmente le nombre des interprétations possible plutôt qu'il ne les réduit. C'est principalement dans le traitement de la femme et du désir que leurs différences se notent. Les collages de Ernst sont très souvent connotés sexuellement utilisant des images où le désir est nettement exprimé. Chez Penrose, tout se décline en subtilité : le désir et les émotions sont intériorisées plutôt que rendues explicites. Alors que chez Penrose, la femme, de par la mise en scène du collage, semble se rebeller contre les valeurs bourgeoises et le rôle qui lui est attribué ; chez Ernst, elle est remise

¹⁹ Voir Karen Humphreys. « Collages communicants », *op. cit.*, 380.

à sa place : dans l'espace domestique qui doit être le sien. D'un côté, on voit une libération de la femme, de l'autre un renforcement de son emprisonnement. Que Valentine Penrose et Max Ernst aient utilisé des techniques similaires n'est pas à remettre en cause. Que les collages de Valentine Penrose soient une réponse visuelle aux collages de Max Ernst reste à prouver plus amplement. L'intérêt de cet article a été de nous éclairer sur les techniques utilisées par Valentine Penrose et a permis d'orienter notre regard pour mieux apprécier, mieux découvrir ses collages.

En 1998, parut *Surrealist Women* de Penelope Rosemont. Si nous lui avons reproché de ne rien apporter de nouveau sur le fond du sujet Valentine Penrose, nous lui devons toutefois d'élever sa voix en affirmant à quel point la poésie surréaliste serait bien plus pauvre si Valentine Penrose n'avait pas existé. Mais également, pour la première fois, nous trouvons de nouvelles références quant aux publications de Valentine Penrose : de ses textes furent publiés dans le livre *Surrealism* de Herbert Read paru pour la première fois en 1936²⁰ ; dans la section surréaliste compilée par Toni del Renzio de *New Road 1943* et édité par Alex Comfort et John Bayliss ; dans la revue *VVV* dirigée par David Hare. Un collage paraît dans la revue *Free Unions* en 1946, revue à laquelle nous ajoutons *Now* volume 3 édité par George Woodcock en 1944 ; on retrouve également de ses textes traduits en allemand dans le livre *Das surrealistische Gedicht* (1986) édité par H. Becker, E. Jaguer et P. Kral précédés par une petite introduction à son œuvre et à sa vie. L'accent est également mis sur le fait qu'elle fit partie des premières femmes à participer au mouvement surréaliste, alors que la plupart du temps, on signale son arrivée dans le mouvement vers la fin des années 20. Penelope Rosemont souligne aussi le caractère révolutionnaire de Valentine Penrose et ce, d'un point de vue de l'engagement politique (Espagne, 1936 : nous y reviendrons), mais également au niveau comportemental : Valentine Penrose est comparée à

²⁰ Ce livre a été réédité plusieurs fois. Nous possédons l'édition de 1971, mais des éditions existent également pour les années 1937, 1938, 1977 et 1978.

Benjamin Péret et à Antonin Artaud d'une part à cause de son insolence et d'autre part à cause de son refus du conventionnalisme et des choses ordinaires, voire banales qui l'amène à s'exprimer parfois virulemment et à agir en marge de la société.

En 1999, Georgiana Colvile nous propose une mise au point²¹ *Scandaleusement d'elles, 34 Femmes surréalistes* qui cherche à combler certaines lacunes du livre de Chadwick : elle réunit trente-quatre femmes surréalistes autant peintres, collagistes qu'écrivains. Nous ne trouvons aucune analyse des œuvres écrites ou picturales proposées à l'instar de Chadwick, néanmoins chacune des femmes citées fait l'objet d'une biographie, d'une bibliographie et d'extraits de leurs œuvres respectives. C'est la présence de ces nombreux extraits qui fait tout l'intérêt de l'ouvrage. Valentine Penrose y est présentée rapidement, ainsi que ses œuvres principales du premier recueil *Herbe à la Lune* à son article critique sur la peinture de Tàpies – « Tàpies, les sources innommées » au moyen de divers extraits.

En 2001, Mary Ann Caws propose son anthologie *Surrealist Painters and Poets* ou comme elle l'appelle aussi les 'mémoires du surréalisme'. Plus de septante artistes y sont représentés, dont Valentine Penrose avec la traduction anglaise de son texte « Mai 1941 » paru préalablement dans la revue *VVV*. Cet ouvrage n'est bien malheureusement qu'une compilation de textes venant de tout horizon et de tout genre confondu : le volume est intéressant pour montrer la diversité d'un mouvement tel que le surréalisme, pauvre cependant quand il n'est accompagné d'aucune note sur les artistes choisis.

En 2002, Jacqueline Chénieux-Gendron établit une anthologie du surréalisme qu'elle titre *'Il y aura une fois'*.²² Ce sont plus de cent artistes qui sont recensés avec des extraits de leurs

²¹ Une sorte de catalogue présentant diverses artistes ayant gravité (ou pas) autour du mouvement surréaliste.

²² Jacqueline Chénieux-Gendron. *'Il y aura une fois': Une Anthologie du surréalisme*. Paris : Gallimard, 2001.

œuvres. L'ouvrage est divisé en sept sections, c'est dans la dernière « La promesse d'un magnifique torrent » que nous trouvons un texte de Valentine Penrose issu de son recueil *Herbe à la lune*. Cette dernière partie dévoile des auteurs que Jacqueline Chénieux-Gendron considère comme des voyants ou des derviches. Quoiqu'il en soit, « tous voient l'envers de la langue et certains l'envers des choses ».²³

En 2009, apparaît une nouvelle étude comprenant une analyse de *Dons des féminines* et de *La Comtesse sanglante* intitulée « Shadows of Femininity : Women, Surrealism and the Gothic ».²⁴ L'article que nous devons à Kimberley Marwood – doctorante à l'université d'Essex sous la supervision de Dawn Ades dans le domaine des recherches sur le surréalisme – analyse l'utilisation des techniques du genre gothique par Valentine Penrose en relation avec les théories féministes d'Hélène Cixous et d'autres. Elle tente de démontrer que les surréalistes – en particulier les femmes – ont continué de faire évoluer le genre gothique hérité du romantisme plutôt que d'en faire une réutilisation bête et sans intérêt dans leurs œuvres.

L'idée dégagée par Marwood dans son article est que le gothique serait le « lieu du fantasme et de l'imagination pour les femmes surréalistes ».²⁵ En développant cette idée, elle veut prouver que le genre gothique dans son utilisation par les femmes surréalistes serait un « lieu de l'exploration sexuelle, une sphère imaginaire dans lesquels seraient testés et explorés

²³ Voir Jacqueline Chénieux-Gendron. *Op. cit.*, 551.

²⁴ À la lecture de cet article quelle ne fut pas notre surprise de constater que Valentine Penrose était citée dans un ouvrage de recherche sur le gothique dans les années trente : *The Gothic Quest : A History of the Gothic Novel* par Montague Summers. Son nom apparaît au milieu d'autres tels que Benjamin Péret, René Char, Louis Aragon et Philippe Soupault (pour ne citer qu'eux) dans le chapitre intitulé « Surrealism and the Gothic Novel ». N'a-t-on pas lu régulièrement qu'elle était absente des ouvrages critiques ou encore sur le surréalisme ? Voici pourtant une seconde occurrence de son apparition dans des ouvrages de son époque. Le premier fut celui de Herbert Read en 1936. Certes, ce ne sont que quelques mots à son sujet au milieu d'autres auteurs appartenant au surréalisme, néanmoins cela confirme ce que nous soupçonnions à savoir que Valentine Penrose était bien plus lue et connue que ce que l'on a bien voulu nous faire croire.

²⁵ « Such observations establish the Gothic as a site of fantasy and imagination for the female Surrealist. » Kimberley Marwood. "Shadows of Femininity: Women, Surrealism and the Gothic." *re·bus* 4 (Winter 2009). 2.

les désirs inconscients et les angoisses personnelles concernant les questions du genre et de la sexualité ». ²⁶

Elle entame sa démonstration par l'analyse de *Dons des féminines* et prouve que l'œuvre s'inscrit parfaitement dans le courant gothique : le lesbianisme traité dans le domaine des « apparitions fantasmagoriques », échappatoire pour traiter des désirs refoulés, temps et lieux imprécis, non-continuité dans l'écriture qui renforce le flou de l'action, des lieux et du temps. Après cette première approche assez convaincante, Marwood dérive vers la question du lesbianisme réel ou potentiel de Valentine Penrose. Que l'on nous explique la pertinence d'utiliser la vie personnelle de l'auteur comme une carte jouable pour démontrer la fiabilité de la question du lesbianisme dans son œuvre ? Quoiqu'il en soit, elle souligne également que, dans le mouvement surréaliste, bien que l'homosexualité mâle ait été condamnée virulemment par Breton, le lesbianisme semble plutôt avoir été l'objet de fétichisme. C'est ensuite la représentation visuelle des relations féminines qui est dans la ligne de mire. Elle nous prouve que ces dites représentations n'étaient point rares, cf. Leonor Fini et *Carmilla*, Picasso et le frontispice de *Dons des féminines*, Man Ray et sa photographie. Ernst et Penrose sont ensuite rapprochés pour la énième fois au vu des techniques similaires utilisées pour la création des collages. Le style choisi des images inscrit dès l'origine les collages dans un genre gothique. Les collages de Valentine Penrose qui, par le jeu d'égalité entre les femmes, semblent répondre à la violence qui leur sont faites chez Ernst (cf. Karen Humphreys, citée ici par Marwood.), tout ceci a malheureusement déjà été dit.

Ensuite, Kimberley Marwood tente de démontrer les parallélismes qui existent entre les œuvres de Valentine Penrose et les théories d'Hélène Cixous en se basant exclusivement sur les

²⁶ « I wish to extend this notion of Gothic as a fantasy space and propose that the Gothic, for the Surrealist woman, regularly operates as a locus of sexual exploration, an imaginary sphere in which to test out and explore unconscious desires and personal anxieties pertaining to both gender and sexuality. » Kimberley Marwood. 2.

thématiques du don et du féminin. Comme similarité, elle pointe maladroitement le titre de l'ouvrage de Valentine Penrose et ensuite développe la question du don en se basant sur l'importance des motifs floraux qui entoure l'œuvre de Valentine Penrose. Elle signale en particulier ces échanges de petits bouquets entre les protagonistes de *Dons des féminines*, mais également de *Martha's Opera*. Or, réduire l'utilisation du motif floral par Penrose à l'échange de bouquet, c'est oublier que cette dernière était réputée pour sa connaissance pointue des plantes et de leur symbolique et donc, c'est limiter la profondeur de la symbolique de son œuvre à un seul niveau : le plus apparent, celui d'une pratique amoureuse habituellement associée au couple hétérosexuel.

Nous continuons ensuite notre périple vers *La Comtesse sanglante*. Les mêmes caractéristiques sont reprises de Renée Riese-Hubert à Karen Humphreys (inspiration gothique / le surréel / lesbianisme / parallèle avec Gilles de Rais, etc.). La seule nouveauté, c'est l'allusion à la polémique au sujet de l'édition de ce roman-essai en Angleterre. Nombreux éditeurs l'avaient refusé pour raisons d'atteinte aux bonnes mœurs. Marion Boyars – au nom de la maison d'édition Cader et Boyars – suggéra même à Valentine Penrose des coupures dans son roman, ainsi que la réécriture de certains passages pour rendre la lecture plus régulière et abordable. Certes, c'est le style qui fait le succès de l'œuvre, et nous informer que les éditeurs anglais ont voulu l'aplanir est-il, une fois de plus, pertinent au vu de ce que l'on cherche à démontrer ? Avait-on besoin de prouver le côté décousu de la narration du texte en revenant sur une polémique d'édition ? Finalement, Marwood laisse de côté Valentine Penrose pour passer en revue assez rapidement des artistes plus contemporains telles qu'Angela Carter, Francesca Woodman, Sarah Metcalf et Anna Gaskell. Toutes utilisent les traditions du genre gothique mêlées de pratiques féministes qui furent amorcées par Valentine Penrose. En définitive, voir

Valentine Penrose comme une pionnière est révélateur de cette recherche constante de vouloir trouver l'initiateur des pratiques modernes ou contemporaines en matière d'art. Sert-on seulement la singularité des écrits de Valentine Penrose et la particularité des artistes contemporaines citées ? Au lieu de vouloir toujours rassembler des artistes sous un grand nom de mouvement ou de les regrouper au nom d'une telle influence, il serait parfois plus judicieux de regarder de plus près en quoi ils se distinguent des uns des autres. Leur rendre leur personnalité artistique devrait être le vrai défi. Car même si l'on subit les influences de tel ou tel courant, cela ne signifie pas qu'on y appartient. Et souvenons-nous que nombreuses artistes femmes considérées comme étant surréalistes – dont Valentine Penrose – refusent l'appellation, ne voulant appartenir à aucun groupe.

Nous arrivons petit à petit au bout des ouvrages et / ou articles qui font mention de ou se concentrent sur Valentine Penrose. Le dernier ouvrage d'importance sur le sujet des femmes et du surréalisme ne fut autre que le catalogue de l'exposition « Angels of Anarchy » qui eut lieu de septembre 2009 à janvier 2010 à la Manchester Art Gallery en Angleterre. Il nous tient particulièrement à cœur en sachant qu'il révéla au grand public pas moins de quatre collages inédits de Valentine Penrose – inédits parce que d'aucuns font partie de *Dons des féminines* – gracieusement prêtés par Antony Penrose pour l'exposition. Il est malheureusement impossible pour trois d'entre eux de situer précisément la date de leur composition, les terminus *post quem* et *ad quem* sont 1934 et 1942 : 1934 réfère à la première séparation du couple et 1942 au départ possible de Valentine Penrose pour l'Algérie pendant la seconde guerre mondiale.

En matière de biographie, nous sommes toujours aussi désolée de voir à quel point les recherches n'ont point avancé, pas plus que la précision ne soit un souci pour nos actuels chercheurs. Pourtant, il y a les écrits d'Antony Penrose qui nous apportent de fiables

informations sur la vie du poète. S'il vous était impossible de mettre la main sur le livre de son père (Roland), malheureusement plus édité, il vous sera possible de combler vos lacunes sur Valentine Penrose en consultant ses deux ouvrages, *The Home of the Surrealists* et *Roland Penrose, The Friendly Surrealist* parus tous les deux en 2001.

Notons dès à présent pour que l'on cesse la mésinformation les dates de naissance et de mort de Valentine Penrose : elle est née Andrée Boué le premier janvier 1898 à Mont-de-Marsan (France) et est décédée le 7 août 1978 à la Farley Farm, Chiddingly (Angleterre).

Il ne faut pas oublier d'ajouter le catalogue de l'exposition *L'altra Méta dell'Avanguardia. 1910-1940. Pittrici e Scultrici nei Movimenti delle Avanguardie* qui prit place au printemps 1980 à Milan pour ensuite parcourir diverses grandes villes d'Europe. Lea Virgine fut l'initiatrice et la coordinatrice de l'exposition et ensuite, de ce catalogue. Il paraît en français en 1982. Nous retrouvons Valentine Penrose avec un collage de *Dons des féminines* et une très concise bio-bibliographie. Sa présence révèle de son importance. Signalons aussi le catalogue de l'exposition de Lausanne (1987-1988) *La Femme et le surréalisme* qui fait mention de Valentine Penrose dans son « Cortège des dames, réelles ou imaginaires, proches ou lointaines, célèbres ou obscures, amoureuses, poétesses, militantes, artistes, criminelles et autres, qui firent et continuent de faire la gloire et l'émerveillement du surréalisme ».²⁷ Elle eut également droit à voir un extrait de *Martha's Opera* publié dans la section « Quelques textes peu connus, écrits par des femmes surréalistes. » Fut-elle exposée ? Non. Soulignons également la volumineuse *Histoire du mouvement surréaliste*, parue en 2004 et due à Gérard Durozoi. Nous retrouvons Valentine Penrose quand il est question de la guerre d'Espagne (1936 et suivantes) et de l'engagement politique du groupe surréaliste anglais, mais également quand Breton et consœurs publient ce texte célèbre de Benjamin Péret connu sous le titre « La Parole est à Péret » en 1943, texte qui, à

²⁷ *La Femme et le surréalisme*. Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1987. Mots de José Pierre.

l'origine, faisait usage de préface pour un recueil de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique. Nous reviendrons sur ces deux événements plus tard avec plus de précision. La biographie lui consacrée fait également office de bibliographie et mentionne quelques traits stylistiques en matière d'écriture et de collages. Finalement, dans un volume récent d'introduction au surréalisme de Jean-Pierre Bertrand et de Paul Aron *Les 100 Mots du surréalisme*, le nom de Valentine Penrose jaillira de la notice « Femmes surréalistes ».

Sans doute, l'une ou l'autre référence nous aura échappé, nous avons pourtant la faiblesse de penser que la grande majorité des ouvrages et articles qui font références à Valentine Penrose sont consignés ci-dessus. Notre loupe de détective n'est point infallible, il faudra donc excuser les lacunes que votre œil, expérience et connaissance auront repérées.

Chapitre 2

La Biographie de Valentine Penrose

2.1. 1898-1924 : De la naissance jusqu'avant sa rencontre avec Roland ²⁸

Il était une fois, en Gascogne, un avocat du nom de Marcel Boué. Il avait deux fils, Gilbert et Maxime. Gilbert, en âge de choisir un métier, se lança sur les pas de son père et prit le chemin du droit. Maxime, de son côté, se décida pour une carrière militaire et entra à l'Ecole Militaire d'Infanterie de Saint-Maixent. En 1890, coiffé de sa vingt-quatrième année, il sortit heureux avec le titre de sous-lieutenant. Marcel, enfin libéré de l'éducation de ses enfants, décida de se lancer dans une carrière politique. Il y réussit... quelques mois. Il fut nommé maire de Condom en 1896, mais donna rapidement sa démission – et fut aussitôt oublié – : il venait d'apprendre que son fils, Gilbert – 32 ans – était atteint de la tuberculose. Cette maladie avait emporté prématurément sa femme, Léandrine, ainsi que sa mère respectivement âgées de 38 et 33 ans.

Quoiqu'il en soit, Maxime ne pouvait souffrir la tristesse qui régnait chez lui et, à chaque permission, il prenait la direction de Cassaigne où se retrouvaient dans la joie et la bonne humeur ses cousins et cousines pour les périodes estivales. En janvier 1897, il épousa l'une d'entre elles : Suzanne Doumic. Pleine d'idéaux romantiques, elle pensait avoir fait un bon mariage : Maxime entre temps était devenu lieutenant. C'est le premier janvier 1898, à Mont-de-Marsan où Maxime était en garnison, que leur premier enfant vit le jour : une fille qu'on appela Andrée. Deux ans plus tard, à Agen, c'est un fils qui naquit. On le nomma après le frère décédé de la tuberculose : Gilbert. Maxime continua de grimper en grade, il fut nommé capitaine en 1903, chef de bataillon

²⁸ Certaines des informations qui vont suivre concernant la famille de Valentine Penrose et le début de sa vie ont été trouvées dans un article de Pierre Faget. Valentine était très proche de ses parents, tout en étant une parente éloignée de sa famille. Pierre Faget. « Valentine Penrose : Poète Surréaliste (1900-1978) ». *Bulletin de la Société Archéologique. Historique, Littéraire et Scientifique du Gers* (Deuxième trimestre 2000). 213-224.

en 1914 et finalement colonel en 1921. Suzanne était pieuse ; elle était en quête d'une perfection spirituelle. Maxime, quant à lui, avait décidé de ne pas être attaché à l'Église à tel point qu'on le considérait comme un excentrique. À ses heures perdues, il était inventeur de toutes sortes de machines : il avait l'imagination qui débordait ! Et il n'était point question de parler de religion ! Les enfants grandirent au milieu des excentricités de leur père, de la religiosité de leur mère, des querelles et séparations fréquentes du couple : la vie n'était pas simple.

Andrée fit ses petites classes au Lycée de jeunes filles à Agen où son père était en garnison, et puis fut envoyée à la pension de la Légion d'honneur à Saint-Denis, Paris. Chaque été, elle revenait à Condom, et l'on passait du temps avec les cousins et les cousines à Cassaigne. Elle était le chef de la bande, toujours présente quand il s'agissait de libérer les chevaux et les vaches dans la campagne – sans permission bien évidemment. On parlait d'elle comme d'un garçon manqué. Elle osa même une fugue lors de ces années d'internat : elle voulait entrer aux Folies Bergères. Une rebelle dans l'âme : elle devait tenir de son père ! Un peu plus tard, on la revit le cheveu coupé court. À l'époque, c'était une façon de marquer son indépendance : un moyen terme entre être à la mode et faire scandale. Sa famille était de la bonne bourgeoisie condomoise. Les étés avec les cousins se passaient dans le bon ton et la tradition d'un dix-neuvième siècle sur le point de disparaître, un monde où l'on amenait à la campagne ses habits du dimanche pour aller à la messe, ses robes de galas pour les bals éventuels. Un monde où quand c'était le jour du charcutier, un festin de saucisses sur lit de pommes de terre s'en suivait et régalaient toute la famille. Les vieilles tantes étaient emmaillotées dans leurs dentelles et leurs perles, des robes les couvrant de la tête au pied. Un monde où il était normal que les femmes soient entretenues par leur mari et/ou leur famille. Un monde qui disparut avec la première guerre mondiale, mais qui resta ancré bien profondément dans la chair d'Andrée, un monde

qu'elle refusait et pourtant duquel elle s'accommodait quand il le fallait ou quand elle en avait besoin.

Elle avait de l'intelligence : on la savait douée pour la littérature et le dessin. Cassaigne lui en donna très certainement le goût. Chaque été, les cousins – nombreux – revenaient de Paris, Bordeaux ou encore Marseille avec des livres plein leurs bagages : les derniers poètes ou écrivain à la mode. On savait que le cousin de Marseille, Dr Auguste Duviard, avait publié quelques romans et nouvelles aux éditions du Mercure de France et il y avait également le Dr Chabaneix et sa femme de Bordeaux. Ils aimaient la poésie, en écrivaient et la publiaient sous le nom de Marie et Jacques Nervat. Leurs poèmes furent même rassemblés sous le titre de *Les rêves réunis* en 1895. Bref, cela frétillait intellectuellement ou plutôt littérairement.

La guerre éclata et Andrée revint à Mont-de-Marsan où son père avait été nommé capitaine du 34^{ème} régiment d'infanterie. Ils restèrent en famille à Mont-de-Marsan jusqu'en septembre 1916. Ensuite, Gilbert et sa mère partirent pour Bordeaux : Gilbert devait terminer ses études et entamer l'école supérieure. Andrée partit pour Paris chez des amis de la famille qui avait une fille du même âge : elle voulait étudier le dessin à l'école des Beaux-Arts. Durant ces années parisiennes, on sait qu'elle côtoyait des artistes et des peintres du Montparnasse qui étaient associés avec un certain groupe littéraire qui piquait son intérêt. Elle écrivait, avait de petits emplois pour subvenir à ses besoins, et de fil en aiguille, ses textes attirèrent l'attention d'un certain Paul Éluard qui fut par la suite un ami très proche. Ce fut le saut dans l'atmosphère surréaliste ! Ceci réfute l'idée qu'Andrée aurait commencé à participer au mouvement surréaliste seulement à la fin des années vingt.

Il dût y avoir une rupture avec la famille pour que le brouillard de ces années « 1914-1924 » soit si difficile à dissiper. Il semble que le Dr Auguste Duviard ait apporté quelque

soutien à sa nièce, elle était sa confidente depuis la moitié des années dix. Elle lui rendait visite dans son château à Saint-Jean de Gémenos, pas loin de la Sainte Baume dans le Sud de la France. En excentrique, Duviard, en plus d'écrire des romans, s'était lancé dans la rédaction de mémoires imaginaires. Il passait parfois par Paris prendre un peu de bon temps dans les maisons closes avec les filles de joie ou au milieu de quelques poètes de bonne compagnie.²⁹ Gisèle Aimon, la cousine de Valentine, s'est souvenue lors d'une entrevue avec Antony Penrose en 1999 qu'Andrée, au début des années vingt rendait souvent visite à sa famille et demandait après des boîtes de confiseries vides. Elle travaillait à les décorer à nouveau en utilisant la technique du collage : elle y représentait des scènes et des paysages.³⁰ Son goût pour le collage et leur création semblent donc être bien antérieur à sa rencontre avec Max Ernst, ou plutôt devrions-nous dire : bien antérieur aux années quarante communément admises pour être le moment du début de ces essais de collagiste.

Nous avons lu à de nombreuses reprises qu'Andrée – elle change son nom en Valentine après son mariage – ne devint poète affirmé (Cf. Renée Riese-Hubert « Married in 1925, Valentine developed shortly afterward into a poet [...] »³¹ qu'après ou qu'à partir de son mariage avec Roland Penrose vers 1924-1925. Or, si tel avait été le cas, quelle aurait été sa raison de partir à la recherche d'un critique littéraire qui était descendu chez Roland à sa Villa des Mimosas à Cassis-sur-Mer ? De la poésie, elle en écrivait beaucoup. Il subsiste de ses poèmes de jeunesse. Certains sont en la possession de Marie-Gilberte Devise, nièce de Valentine et fille de Gilbert, son frère. Les archives Roland Penrose à Edimbourg possèdent également l'un

²⁹ Voir Henri Faget. « Valentine Penrose : poète surréaliste (1900-1978) ». *Société archéologique et historique du Gers* (deuxième trimestre 2000). 213-224.

³⁰ Antony Penrose nous a transmis les notes de son entretien. Notons que cet art de la décoration était très répandu parmi les jeunes filles de « bonne famille ».

³¹ Voir Renée Riese-Hubert. "Gender, Genre And Partnership: A study of Valentine Penrose", *op. cit.*, 118.

ou l'autre poème de jeunesse dont l'un annoté de la main de Valentine « Cassis, juillet 1921 ». ³²

Son voyage à Cassis en 1924, l'année où elle sonna à la porte des Mimosas, n'était donc pas le premier. Comme nous l'avons souligné plus haut, elle rendit visite à plusieurs reprises au Dr Auguste Duviard, qui habitait au nord de Cassis. Nous pouvons en déduire qu'elle connaissait la région et qu'elle a dû, très certainement, y passer des séjours plus ou moins longs.

Nos assumptions au sujet du statut de poète d'Andrée Boué se sont vues auréoler de succès quand nous avons trouvé par hasard les résultats d'un concours de poésie ayant pris place à Agen en 1924. Ce concours « Le Jasmin d'Argent » fondé par Jacques Amblard, avocat à la cour d'Agen débute en 1920. Il couronne encore à l'heure actuelle des poètes de langues française et occitane venu de tout horizon. En 1924, la section française du concours compte six membres du jury, dont Marcel Prévost – romancier, auteur dramatique et membre de l'Académie française depuis 1909 – en est le président. Quatre personnes dont M. F. de Lacaze, président, composent le jury de la section occitane. Cette année-là, le concours se déroule sous l'œil attentif de la Comtesse de Noailles, poétesse et romancière, membre de l'Académie de Belgique, invitée par Marcel Prévost³³ pour présider la distribution poétique du Jasmin d'Argent. Joseph Bédier, également membre de l'Académie française, est présent pour couronner les lauréats du concours.

C'est dans le courant du mois de février que commence la sélection des lauréats ainsi que l'explique Marcel Prévost dans son discours. La cérémonie de remise des prix quant à elle a dû se dérouler avant mai 1924 ; pour preuve, le recueil qui nous permet encore de savourer ces vers

³² Le texte intitulé « Le pin sur la lune » est visible dans les annexes (A.10.).

³³ Marcel Prévost (1862-1941) est un auteur et dramaturge français. Il publie un grand nombre de romans qui dénotent un véritable intérêt pour les personnages de femmes. C'est avec *Les Demi-Vierges* (1894) qu'il obtient son plus gros succès teinté d'une aura du scandale. La demi-vierge est une jeune fille qui profite des plaisirs de la vie, mais prend soin de ne jamais perdre sa virginité. Ce livre fut adapté à la scène et au cinéma. Il publia également *La Confession d'un Amant* (1891), *Les Vierges Fortes* (1900), *L'Accordeur Aveugle* (1905), *Pierre et Thérèse* (1909) ou encore *Les Anges Gardiens* (1913). Il est élu à l'Académie française en 1909. Pendant la guerre, il sert la France en tant que Lieutenant-Colonel.

d'antan – les textes sélectionnés et couronnés par le concours – fut achevé d'imprimer le 14 mai 1924 à Auch. Marcel Prévost, dans son discours, détaille les raisons pour lesquelles ils ont choisi les textes qui reçoivent les trois premiers prix. Ce qui nous a surpris, c'est de voir la concision avec laquelle il explique le choix du jury pour le premier prix : une dizaine de lignes pour saluer le classicisme et la versification parfaite du poème. Ensuite, le second prix – Première Médaille d'Argent – est attribué à M^{lle} Andrée-Valentine Boué pour son poème « Pater ». C'est ici que Marcel Prévost prend le temps – une soixantaine de lignes – d'expliquer le choix du jury sachant que l'originalité de la pièce fera se lever la critique.

Avant de nous attarder sur l'extrait du discours de Marcel Prévost concernant Valentine Penrose, nous nous permettons de signaler que le troisième prix fut remporté par une jeune fille de onze ans : Sabine Sicaud (1913-1928). Cette jeune poétesse publiera un recueil de poésie à l'âge de treize ans, préfacé par la Comtesse de Noailles. Marcel Prévost s'étonne aussi du nombre croissant de femmes qui remportent le prix du concours : neuf femmes contre six hommes et assure que le jury est impartial quand il choisit ses gagnants. Plus loin, il ajoute cette singulière remarque en faisant allusion au second prix remporté par Andrée-Valentine Boué : « Et dans certaines pièces féminines – celle, par exemple, qui emporte cette fois le second prix – une telle virilité se dessine qu'on se demanderait presque si, comme Achille à Lemnos, une âme d'homme ne se cache pas sous un vêtement et un nom féminin. »³⁴ C'est une bien étrange remarque, qui pourtant ne sonne pas faux quand on pense au caractère de Valentine Penrose. Voici l'extrait du discours de Marcel Prévost au sujet de la pièce « Pater » d'Andrée-Valentine Boué :

³⁴ Extrait du discours de Marcel Prévost pour les résultats du concours « Le Jasmin d'argent », *Le Jasmin d'Argent, Poésies* (1924). 31.

Mais le même Jury n'ignore pas les périls de critique auxquels l'exposera le second de ses choix. M^{lle} Andrée-Valentine Boué, de Condom, nous apporte, dans sa pièce intitulée *Pater*, un commentaire ardent et ingénieux de la prière essentielle que le Christ enseigna à ses disciples, sur la montagne. Ce n'est pas la première fois, certes, qu'une chrétienne médite sur le *Pater* et en commente les versets. Le commentaire de M^{lle} Boué est d'allure lyrique, inspirée, ardente. Il exprime éloquemment l'inquiétude, l'instabilité, devant la vie moderne, d'une sensibilité suraiguë. C'est fort curieux, et même fort remarquable. L'esprit qui a pensé cela n'est pas d'essence commune. Et la forme ? ... Ah ! voilà... la forme... Eh bien ! elle ne ressemble que d'assez loin à celle que goûtait et recommandait Boileau. Et je ne suis pas sûr que notre Jasmin, dont les vers français ne valaient pas les vers gascons, mais qui pratiquait la forme classique avec scrupule, eût couronné M^{lle} Boué. M^{lle} Boué dépasse les libertés que le génie de M^{me} de Noailles lui permet de prendre avec la prosodie traditionnelle. Vous savez que c'est la mode. Certains poètes modernes déclarent qu'ils créent eux-mêmes leurs rythmes et leurs règles, et que cela ne regarde personne, pas plus que la couleur de leur cravate ou la tenture de leur cabinet de travail. Bon ! ... Je comprends l'impatience des nouveaux venus à se servir éternellement des mêmes formes de vers et des règles prosodiques, si étroites, de la Muse française. Qu'ils réfléchissent cependant que dans toutes les langues classiques – la grecque et la latine, par exemple, dont nous possédons l'évolution complète entre la naissance et la mort – un âge arrive où les règles des vers sont définitives et où tout effort pour les altérer demeure vain. Toute la question est de savoir si notre langue est parvenue à cet âge fatidique. Des règles qu'ont observées Racine et Hugo seront-elles un jour caduques ? Je ne le crois pas : mais il n'est pas interdit aux nouveaux venus d'essayer d'innover dans le cadre traditionnel. Le célèbre alexandrin d'Hugo :

Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine...
est un beau vers français, et pourtant Racine ne se fût pas permis d'en écrire un de ce rythme.

M^{lle} Boué traite, à notre avis, les règles ordonnées et par Racine et par Hugo avec une liberté un peu licencieuse : mais elle est poète. Elle pense par elle-même ; elle sait exprimer des choses difficiles, et sa poésie, si elle n'est pas, comment dire ? ... très aimable, est cependant de la poésie. Nous nous devons de la couronner.³⁵

« Vous savez que c'est la mode. Certains poètes déclarent qu'ils créent eux-mêmes leurs rythmes et leurs règles [...] » Nous sommes en 1924, six ans après la Grande Guerre, quelques mois avant la parution du *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton et entre temps, il y a eu quelques années de chaos avec Dada et Tristan Tzara, ce mouvement artistique arrivé à Paris en 1920 et ayant pour mot d'ordre la provocation et le scandale dans le but de remettre en question les valeurs occidentales et même l'art. C'est de ce même état d'esprit que Breton tirera les bases de

³⁵ Extrait du discours de Marcel Prévost pour les résultats du concours « Le Jasmin d'argent », in *Le Jasmin d'Argent, Poésies* (1924). 32-34.

son mouvement. On se tourne vers un mode de pensée qui se concentre non plus sur l'extérieur, mais sur l'intérieur : on est à l'heure du développement de la psychanalyse avec Freud et Jung. Le développement, la recherche de l'inconscient deviennent les nouvelles règles, autant dire que ce n'en sont pas. Le rêve et l'inconscient ne suivent pas une bible de règles pour se développer ; ils s'expriment et peu importe par quel moyen. On en est à la libération des sens et de la perception du monde : on pose un regard nouveau sur le potentiel du monde de l'art. Et en même temps, le surréalisme va tenter de le dompter, cet inconscient, c'est peut-être là sa plus grande erreur. Bref, en 1924, on en est à se rebeller : l'artiste crée en effet ses propres règles, ses propres rythmes parce qu'être poète, c'est être libre de penser par soi-même. Valentine Penrose ne choisit pas son sujet par hasard : elle s'inscrit directement dans la tradition du surréalisme naissant qui rejette la religion, ses symboles et ses valeurs, mais également elle se positionne contre le monde de sa mère extrêmement pieuse. Le mouvement surréaliste est connu pour ses réécritures de prières, et autres adaptations de l'iconographie religieuse. Pour la période qui nous intéresse, on pense au célèbre texte « Notre paire quiète, ô yeux ! » de Robert Desnos (1900-1945) paru dans *L'Aumonyme* en 1923. Ce texte a entièrement réécrit phonétiquement la célèbre prière créant un texte surprenant. Ci-dessous, se trouve la version du « Pater Noster » de Valentine Penrose.

« Pater »

Notre Père qui êtes aux cieux
des doux matins bercés aux fleurs des laitues bleues,
des fruits mouillés couchés dans la toison de l'herbe,
que votre nom soit sanctifié !
– O Brume d'or dans les vergers,
que votre volonté soit faite !

Seigneur étincelant, que votre règne arrive,
serti de pierreries royales et d'eaux vives
dans vos jardins de marbre où les cèdres s'agitent

et font pleuvoir l'argent odorant des aiguilles
sur les grands animaux des paradis tranquilles,

Sur la Terre comme au Ciel ;

- sur la terre élançant ses arbres au soleil,
- sur les labours luisants chevauchés de noyers,
- sur le sol des jardins de chaleur tout vrillés,
- sur les terres intérieures, où se balancent,
en grands éventails bleus sur le sable, les palmes.

Comme au Ciel où vos arbres portent
de la Joie en leurs coupes hautes,
faites la joie, ô notre Père,
par les roses rondes et rousses
qui se tassent sous les fenêtres
où vivent les insectes gris des nuits terrestres.

Donnez-nous aujourd'hui notre Pain quotidien.
– Dans la fraîche cuisine où bourdonne une guêpe,
où les fourmis montent leur noir petit chemin,
venez poser, doux Serviteur en robe simple,
l'Or de l'été, l'Or de la bonté, l'Or du pain...

Et pardonnez-nous nos offenses...

- Pardonnez aux Villes ouvertes sur la mer,
où les vaisseaux pesants de luxure s'avancent.
- Pardonnez aux rues qui serpentent,
closes, le long de l'Aube claire,
aux cloisons des chambres fermées.
- Qu'à l'Homme pardonne la Femme,
Et nous à celle qui nous avait offensés,
ô Vous le Toujours Seul marchant les yeux baissés.

Ne nous laissez pas succomber
à la Tentation des fleurs et de la nuit ;
– Ne nous laissez pas succomber
à la Puissance des parfums, au vent d'Été...

Faites que nous ne sachions plus, ô notre Père,
la volupté que les rayons de lune traînent ;
– Faites que les lis soient des cierges allumés
tout simplement vers votre nocturne Beauté.
Faites-nous croire à la pureté des étoiles
qui tombent des jasmins, le soir, sous les tonnelles.

- Ouvrez la chambre sur la nuit et sur le calme,

– éteignez les fiévreuses lampes,
– croisez, de vos mains parfumées
d’odeurs naïves, nos deux mains sur nos poitrines ;
– et faites qu’au matin, de l’Aimée sur l’Aimé
les cheveux reposés ruissellent
comme les frais filets des sources claires...

O notre Père ! vous qui êtes délivré
et qui rayonnez doucement dans l’Immuable,
délivrez-nous, délivrez-nous du Mal !³⁶

Marcel Prévost annonce le texte de Valentine Penrose comme un commentaire de la célèbre prière catholique, soulignant qu’elle n’est pas la première chrétienne à le faire. Mais quand on y regarde de plus près, le thème du « Pater » semble plus être de l’ordre du prétexte que d’un véritable commentaire de celui-ci, voire d’une réécriture ludique telle que vue chez Robert Desnos qui recompose le texte par jeu d’homonymie. Il nous dit également « M^{lle} Boué dépasse les libertés que le génie de M^{me} de Noailles lui permet de prendre avec la prosodie traditionnelle. » Est-ce à dire que Valentine a du génie ? La poésie de la Comtesse de Noailles est extrêmement classique ; elle a d’ailleurs remis au goût du jour l’utilisation de l’alexandrin dans ses deux premiers recueils. Son génie réside dans le fait qu’elle est moderne dans son propos et sa façon de traiter les inlassables sujets de l’amour, de la souffrance et de la mort tout en utilisant une prosodie extrêmement classique. C’est dans le rythme de ses vers que l’on verra poindre les libertés qu’elle prend par rapport à la prosodie classique. Les recueils qui suivront feront une plus grande place à l’octosyllabe et au décasyllabe, voire même à l’hexasyllabe. Valentine Penrose quoique très lâche dans son utilisation de la rime est fidèle à l’utilisation des vers classiques : l’alexandrin domine son texte, même si la composition de ses strophes est hétéroclite.

³⁶ « Pater », texte paru dans *Le Jasmin d’argent* (1924). 3-5.

Le texte de Valentine se compose de 57 vers répartis en une dizaine de strophes inégales en longueur variant de trois à neuf vers. Les vers prédominants sont l'alexandrin et l'octosyllabe ; on compte également trois décasyllabes (le premier et le dernier vers du texte, ainsi que le vers 54). Seules trois strophes sont composées uniquement d'alexandrins : la seconde, la cinquième et la huitième et semblent amorcer un début de structure du texte créant un parallélisme de construction. Mais le plus flagrant est peut-être de constater que d'un point de vue structure et rigueur du vers, voire de la strophe, le texte se scinde en deux parties distinctes : le pivot se trouvant après la cinquième strophe. En effet, les cinq premières strophes sont composées de trois sizains et de deux quintils dont l'ordre est le suivant : sizain / quintil / sizain / sizain / quintil. Les vers des deux premières strophes sont rimés et/ou assonancés. La troisième et la quatrième strophe posent problème à ce niveau, avec parfois une absence totale de rimes ou d'assonances entre certains vers.

Ce manque de régularité peut s'expliquer par la liberté que Valentine prend vis-à-vis de la prière. Elle se concentre sur le contenu du vers « Sur la Terre comme au Ciel » qu'elle développe en deux sizains. Le premier qui développe 'sur la terre' est composé de cinq alexandrins et d'un octosyllabe dont les quatre premiers vers riment, et le second centré sur 'comme au Ciel' peut être considéré comme le parfait opposé du premier : cinq octosyllabes et un alexandrin dont seuls les deux derniers vers sont assonancés. On ne peut pas consciemment parler de manque de structure ou de non respect total des règles : une structure existe mêlant la liberté du nouveau mode de pensée à la rigueur de la poésie d'antan.

Nous avons mentionné que la cinquième strophe agissait comme une sorte de pivot dans le texte ; nous constatons que cela concerne également le contenu du poème. La première moitié du texte ancre son contenu dans le champ sémantique de la Nature au sens large puisqu'il inclut

le côté cosmique. La cinquième strophe est la seule à inclure un espace de la vie quotidienne et ‘humaine’ : la cuisine, considérée comme le foyer de la maison, le lieu de rassemblement pour les repas, mais aussi l’espace réservé à la femme. Ce terme amorce la suite du poème où l’on verra apparaître les thèmes de la ville, de la rue, de la chambre, du couple, de la nuit et du désir et ce, dans cet ordre précis jouant sur un réseau d’isotopies enchaînées l’une à l’autre.

La seconde moitié du texte a une structure plus chaotique, et qui pourtant semble suivre sa propre logique. Les cinq strophes qui la composent se répartissent les vers de la façon suivante : neuvain / quatrain / sizain / septain et tercet. Le neuvain, sixième strophe du poème, est composé sur trois rimes et comporte un vers solitaire qui ne rime avec aucun autre « Qu’à l’Homme pardonne la Femme » et parce qu’il ne rime pas, ce vers acquiert une importance toute spéciale. L’accent est mis sur le couple, mais comme il se termine par le mot ‘Femme’, c’est cette dernière qui va donner le ton au reste du poème. Les trois strophes suivantes développent le thème de la ‘Tentation’ qu’elle associe avec les plaisirs nocturnes et le désir de l’autre. La beauté ironique du poème – quand on pense à l’église catholique et à ses valeurs– c’est quand dans les vers suivants « Faites que nous ne sachions plus, ô notre Père, la volupté que les rayons de lune traînent » elle évoque la connaissance de la tentation, parce que son fruit a été consommé. Elle demande que la mémoire du plaisir soit effacée et qu’elle soit remplacée par des croyances chastes. Dans l’avant dernière strophe, apparaît l’image d’un corps mort avec les bras croisés sur la poitrine comme si la mort du désir consommé et de sa tentation, c’était la mort de l’aimé ou de l’aimée. La structure irrégulière de la seconde partie du poème mime en vérité son contenu : l’offense, le désir et la tentation. Le désir va et vient, est changeant, instable, un peu comme la structure de la seconde partie du texte qui renforce donc le contenu.

Marcel Prévost parlait d'un commentaire de la prière « Pater », nous allons plus loin. Valentine Penrose a eu l'audace sous le couvert de ce qui est pris pour un commentaire de la célèbre prière catholique de réécrire *Le Cantique des Cantiques*, si pas une réécriture complète, tout le moins une allusion poussée à ce texte et à sa symbolique. Chacun des lieux clés du *Cantique des Cantiques* est repris dans le texte de Valentine, que ce soit le verger dans la première strophe, les jardins dans les deuxième et troisième strophes, la cuisine que l'on peut associer au cellier du texte biblique dans la cinquième strophe, la ville et ses rues (strophe 6) qui évoquent la ville où se perd le Bien-Aimé et où la Bien-Aimée est battue par des gardes³⁷. Chez Valentine Penrose, la ville est un lieu associé aux vices de la nuit, aux chambres fermées sur des couples d'amants. Le couple (le Bien-Aimé et la Bien-Aimée) dans *La Bible* s'évade continuellement dans la nature qui devient source de plaisir, et lieu du plaisir sexuel. Cette nature sexuelle est évoquée par Valentine Penrose dès la première strophe du poème « des fruits mouillés dans la toison de l'herbe » (v. 3) ou encore « vos arbres portent / de la joie en leurs coupes hautes » (v. 18-19).

D'un point de vue temporel, le texte de Valentine Penrose fait continuellement allusion au matin et à la nuit, tout comme *Le Cantique des Cantiques* : « des doux matins bercés aux fleurs des laitues bleues » (v. 2), « le long de l'Aube claire » (v. 33), « faites qu'au matin » (v. 52), « les insectes gris des nuits terrestres » (v. 23), « à la Tentation des fleurs et de la nuit » (v. 39), « les rayons de lune traînent » (v. 43), « votre nocturne beauté » (v. 45), « à la pureté des étoiles » (v. 46), et « Ouvrez la chambre sur la nuit et sur le calme » (v. 48). D'un point de vue plus global, Valentine préfère installer son poème dans la saison de l'été qui symbolise la légèreté, la chaleur, la tentation des robes légères et des femmes dénudées, alors que *Le Cantique*

³⁷ Les amants du *Cantique des Cantiques*.

des Cantiques s'inscrit clairement dans la saison printanière avec la remontée de la sève et les arbres en fleurs.

Le Cantiques des Cantiques regorge également d'allusion aux parfums exotiques, ou de fleurs, Valentine pour sa part les évoque au vers 41 « à la Puissance des parfums », ou encore au vers 50 « de vos mains parfumées ». Le couple amant de *La Bible* est finalement évoqué à la fin de la neuvième strophe « et faites qu'au matin, de l'Aimée sur l'Aimé / les cheveux reposés ruissellent / comme les frais filets des sources claires... » et rappelle par la position des amants les vers du texte sacré présents dans le premier et le dixième poèmes « Son bras gauche est sous ma tête / et sa droite m'étreint. » Nous pourrions également cité le lis présent dans les deux textes : dans la Bible, on retrouve le lis dans les jardins où l'amant fait paître son troupeau, mais est également associé indirectement au ventre de l'aimée ; chez Valentine, on espère que les lis soient des cierges allumés (« vers votre nocturne Beauté » v. 45). Intéressant quand on sait que le lis peut, dans sa symbolique, évoquer autant l'innocence, la pureté que l'être aimé ou les amours impossibles, voire interdites ; cette fleur présente dans les représentations de l'annonciation faite à Marie est également associée à la maternité (cf. le ventre de l'aimée).

Ce ne sont ici que quelques détails des récurrences qui existent entre les deux textes, mais nous pensons qu'en effet, sous le prétexte de la réécriture du « Pater », le texte de Valentine Penrose n'est autre qu'une adaptation du *Cantique des Cantiques*, le seul texte de la Bible qui exalte l'amour physique ce qui, une fois de plus, inscrit Valentine dans la vague surréaliste qui célèbre l'amour et le désir. Notons également que le texte biblique compte dix poèmes (sans compter le prologue et l'épilogue) et celui de Valentine est composé de dix strophes, nous refusons d'y voir une simple coïncidence.

2.2. 1924-1934 : Rencontre avec Roland Penrose, vie commune et écrits

2.2.1. La rencontre avec Roland Penrose et leur vie de couple

En 1924, Andrée Boué, par une belle après midi de printemps, fit retentir la cloche de la Villa des Mimosas à Cassis-sur-Mer. Roland Penrose décrit l'apparition de la jeune femme dans ses mémoires³⁸ et depuis lors, nous retrouvons ses mots partout. Elle était belle, elle était envoutante, elle avait son charme, son style dont se rappelle très clairement Gisèle Aimon, sa cousine : un style à part, mais toujours plein de goût³⁹. Ce jour-là, elle portait un tailleur noir et une canne. Cette apparition changea la vie de Roland : pas uniquement pour les dix années à venir, mais pour sa vie entière.

Dans le courant du mois de novembre de cette même année, Bertha, la femme d'Alec Penrose – frère de Roland – vint rendre visite à son beau-frère sur invitation de ce dernier.⁴⁰ Elle nous décrit un peu la vie qu'elle eut pendant son séjour fait de fêtes, de pique-niques, et de balades en mer : tout était propice pour s'amuser. Un soir, une fête fut donnée à la villa : les rires se mêlaient à la musique et aux danses les couples amoureux. Vers les trois heures du matin, épuisée, Bertha se rendit dans sa chambre. Elle n'eut pas le temps de s'endormir que quelqu'un entra dans sa chambre et se glissa dans son lit. Le visiteur nocturne n'était autre que Valentine Penrose. Nous avons toujours pensé – la critique aussi – que le penchant pour les femmes de Valentine Penrose était apparu pendant son mariage avec Roland, voire au moment de leur première séparation, en réaction a-t-on pensé à l'échec de son mariage ou simplement en réaction

³⁸ Roland Penrose. *Scrap Book, 1900-1981*. New York : Rizzoli, 1981.

³⁹ Antony Penrose nous a autorisé à consulter les notes de son entretien avec Gisèle Aimon datant du 19 novembre 1999.

⁴⁰ Nous ne sommes pas certaine de la date, cela peut également être novembre 1925. Tout porte à croire que la visite de Berthe eut lieu avant le mariage de Roland et Valentine, car elle se faisait toujours appelée Andrée. *Bad Aunt Bertha : The Memoirs of Bertha Wright*. 90-92.

contre la gent masculine. S'il faut en croire les mots de Bertha, Valentine était experte en la matière, et quand Valentine fut interrogée au sujet de Bertha par une autre lesbienne de renom⁴¹ qui séjournait à Cassis, elle répondit simplement qu'il n'y avait rien à faire avec elle. Cette petite anecdote nous en apprend un peu plus sur sa vie et sur le milieu dans lequel le couple évoluait : il semble que les mœurs y étaient légères.

Le mariage catholique eut lieu à Condom-sur-Baïse, dans le Gers ; Valentine portait un sari. Était-ce un autre moyen de faire scandale ou peut-être de déranger les habitudes de sa famille bourgeoise ? Nous y voyons surtout la preuve de son attachement, de son intérêt pour l'Orient. Nous ne savons pas jusqu'à quel point était développée sa connaissance de l'Orient et de l'Inde en particulier, mais sa cousine se souvient de voisins ou amis de la famille qui avaient voyagé en Inde et qui ont dû partager leur engouement et connaissance des choses orientales avec elle. Peu de temps après le mariage catholique, le 21 décembre 1925, le mariage est à nouveau célébré et enregistré officiellement à Jordans, près de Londres.

Roland Penrose était le fils de James Doyle Penrose, portraitiste et de Josephine Peckover appartenant à une famille de Quaker ; du côté maternel, on était banquier de profession à la réputation bien établie. Roland Penrose avait achevé en 1922 des études d'architecte, mais en aucun cas il ne voulut se lancer dans la profession ; c'est pourquoi il traversa la Manche pour Paris et l'apprentissage de la peinture. En 1923, il débarque à Cassis-sur-Mer avec un de ses amis – Yanko Varda, peintre grec – et achète la Villa des Mimosas. Les deux amis recevaient de nombreux artistes dont Braque, Pascin (peintre et dessinateur bulgare), Derain et un peu plus tard, Max Ernst ou encore des membres du groupe Bloomsbury tels que David Garnett (écrivain

⁴¹ Nous n'avons pas été en mesure d'identifier cette personne. Cette information provient de la biographie de Bertha Wright. 90-92.

et éditeur anglais), Duncan Grant (peintre anglais), Roger Fry (artiste anglais et critique d'art), Gerald Brenan (écrivain anglais), Clive Bell (critique d'art anglais) et d'autres.

Roland Penrose nous décrit Valentine comme une femme indépendante, passionnée, amoureuse de la nature, mais également – et surtout – en révolte contre les valeurs bourgeoises et toute forme conventionnelle de vie familiale. Elle fut pour lui comme une « divinité de l'irrationnel, de l'inutile [et] du captivant mystère féminin ». ⁴² Elle mettait également un point d'honneur à ne parler que français à son prétendant !

L'incident de la tante Bertha mentionné plus haut nous rappelle une peinture-collage que Valentine avait exécutée et offerte à son époux lors de leur mariage. L'œuvre est intitulée « Offrande à Vénus » et de sa main, nous pouvons lire dans le coin supérieur droit de la page les mots suivants : « À mon époux : reconnaissance. (Dit-on) ». ⁴³ Au centre de la page, se trouve le dessin d'une femme nue, offerte, légère et souriante, derrière nous voyons une banderole soutenue par deux oiseaux exotiques qui porte les mots suivants « Offrande à Vénus ». Au pied de la dame dévêtue, du côté droit, il y a un couple de jeunes mariés. La femme a la poitrine dénudée, les joues roses, les cheveux au vent – ou plutôt, c'est comme si elle perdait la tête, éblouie par les sensations qu'elle ressent –, les bras sont ballants et la tête penche sur la gauche. Elle nous donne l'impression qu'elle se pâme de plaisir, l'homme la soutient de son bras gauche et de sa main libre, il joue avec le téton de son sein droit. Dans le coin inférieur gauche de la composition, l'on découvre deux petites photos collées : l'une représente une chambre à coucher qui pourrait être celle du couple ; et juste au-dessus, se trouve l'image d'une chambre d'enfant, avec le berceau et la chaise à bascule pour la mère. Les deux chambres sont vides.

⁴² Voir Roland Penrose. *op. cit.*, 31.

⁴³ Antony Penrose. *The Home of Surrealists: Lee Miller, Roland Penrose and their Circle at Farley Farm*. London : Frances Lincoln, 2001. 16.

La femme nue au centre du dessin n'est autre que Vénus à qui est faite l'offrande.

L'offrande en question est celle du couple qui vient juste de se marier. On imagine aisément qu'il s'agira par les ébats amoureux de s'offrir soi-même à la déesse de l'amour, de la beauté et de la séduction (du désir). Avec le terme offrande domine l'idée du sacrifice. *Offrande* est un terme généralement associé aux religions, qui est – en prenant pour exemple la pratique catholique – ce don monétaire fait à l'Église lors de la messe ; mais qui, si l'on va chercher plus avant dans les traditions anciennes, est associé à l'idée du sacrifice. Ce sacrifice a pu être – chez les Incas, les Mayas, voire même dans la tradition hindouiste ancienne – animal ou humain. Si le sacrifice était humain, on privilégiait les enfants, les vierges et les jeunes hommes vigoureux. Les vierges ont également leur importance dans la tradition catholique : la femme se doit d'être offerte vierge à son époux. Cette pratique est toujours d'actualité dans certaines traditions et croyances religieuses.

Dans le terme de l'offrande, est également sous-entendue l'idée de la reproduction du couple, de la fécondité de la femme traduite par l'enfantement : la femme sacrifie son corps pour donner des enfants à son époux. La tradition voulait que l'on soit reconnaissante envers son époux de l'avoir épousée, car il la libérait de sa famille, lui offrait un nouveau foyer, un statut dans la société, et subvenait à ses besoins. En retour, la femme prenait soin du logis, mais surtout donnait à son époux plusieurs enfants, en espérant qu'il y ait un garçon pour perpétuer le nom. Si on se souvient de la dédicace « À mon époux, reconnaissance. (Dit-on) », le « dit-on » est mis en évidence par les parenthèses. Ces dernières, au lieu de soustraire ces deux mots à l'hommage, ne font en vérité que renforcer leur importance et de-là, renverse le sens de l'adresse de Valentine à son jeune époux. Elle est pleine d'ironie et de sarcasmes : la bienséance attend de la femme d'être reconnaissante envers son époux de l'épouser, mais dans ce contexte-ci, la reconnaissance

est ailleurs ou encore la reconnaissance n'existe pas, car c'est un sentiment qui n'a pas lieu d'être dans une relation où la femme serait considérée comme l'égale de l'homme. D'ailleurs, a-t-on jamais vu qu'un homme était reconnaissant envers sa femme de l'avoir épousé ? Si l'on veut bien se souvenir : le surréalisme, c'est aussi une bataille pour la libération de la femme.⁴⁴

Valentine Penrose ne s'est pas mariée pour fonder une famille ; sa façon de mener sa vie a toujours été en décalage avec ce que la société attend d'elle : c'est de rébellion que nous devrions parler. Et se rebeller est un art dans lequel Valentine succède le plus souvent.

Le couple voyage énormément.⁴⁵ On les retrouve par deux fois en Égypte pour des périodes de plusieurs mois pendant les hivers 1927-28 et 1928-29. La première année, séjournant au Caire chez Bonamy Dobrée, un ami de Roland, ils rencontrent une sorte de guru : le Comte Galarza de Santa Clara.⁴⁶ Valentine Penrose sera très influencée par ses théories ésotériques. Il était également passionné de philosophie orientale et d'alchimie. Suite à une invitation, le couple rend visite à Galarza quelque part au Caire avec lequel ils apprendront un peu plus au sujet de sa théorie sur le plan de l'univers, dont nous n'avons pas le détail. Le couple retrouve le guru l'année suivante lors de leur seconde visite en Égypte.

De retour à Paris au début du printemps 1928, après avoir voyagé également en Syrie et en Grèce, ils y cherchent un petit appartement/studio pour Roland. Ayant entendu par un ami que Max Ernst souhaite se défaire du sien, ils se déplacent pour une visite du studio, mais ne le

⁴⁴ Nous renvoyons le lecteur aux différents manifestes surréalistes ou au volume spécial de la revue *Oblique* 14-15 « La Femme Surréaliste » ou encore au volume compilé par Georgiana Colvile et Kate Conley : *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*.

⁴⁵ Dans les Roland Penrose Archives, nous avons pu consulter des photos du couple datant des années 1927-1929 qui nous les montrent en Grèce, au Caire, en Italie, en Syrie. Il est toutefois malaisé de reconstituer l'exacte chronologie de leur déplacement et malheureusement, nous n'avons pas accès à leurs passeports de l'époque.

⁴⁶ Roland Penrose rencontre Bonamy Dobrée lors de ses études à Cambridge. À la fin des années vingt, il est professeur d'anglais à l'Université du Caire.

prennent pas. Cette visite, cependant, signe le début d'une longue amitié entre les deux couples.

⁴⁷ Finalement, Roland trouve le studio qui convient à ses besoins dans la rue des Saints Pères, sur la rive gauche. L'été 1928, le couple Penrose loue dans le sud une vieille bâtisse appelée « La Noblesse » à La Cadière-d'Azur, Valentine et Roland sont rejoints par Max Ernst et sa femme Marie-Berthe qui va devenir une amie chère de Valentine, alors que Max Ernst, plus proche de Roland, semblait plutôt l'ennuyer – voire l'agacer – avec son humour piquant et les manières rustres qu'il employait envers sa femme.

C'est cette même année que Roland Penrose eut sa première exposition à la Galerie parisienne Van Leer en juin. Dans la correspondance des époux datant de mars 1928, nous trouvons des allusions à un certain Van Leer. Valentine, dans une lettre à Roland, mentionne la préface qu'elle a écrite et envoyée au directeur de la galerie ; elle dit ne pas parler trop de la peinture, parce qu'elle ne la connaît pas et que si le texte ne convient pas, Van Leer peut le corriger et le lui renvoyer. ⁴⁸ Valentine Penrose n'a pas seulement utilisé sa plume pour écrire des poèmes, elle employa également ses talents pour défendre et accompagner les œuvres d'autres artistes de son temps qu'ils aient été peintre ou poète. ⁴⁹ Valentine, durant cette période, est étudiante à la Sorbonne où elle suit des cours de philosophie orientale et de sanskrit, ce qui la poussera, contre son gré, à devoir apprendre l'anglais, car il n'existe pas à l'époque de dictionnaire français-sanskrit ce qui la rend furieuse.

⁴⁷ À l'époque, Max Ernst était marié à Marie-Berthe Aurenche, la sœur du cinéaste Jean Aurenche.

⁴⁸ Nous n'avons pas encore eu la chance de mettre la main sur ce texte, s'il existe toujours et s'il fut utilisé pour le prospectus de l'exposition, nous le trouverons. Nous savons qu'un exemplaire se trouve dans les collections spéciales de la BNF, les seuls scans qui nous ont été envoyés ne montrent pas de texte, juste des représentations des peintures de Roland. Lettre à Roland Penrose datée du 19 mars 1928 (supposé) et conservée dans les Roland Penrose Archives (GMA A35/1/1/RPA714).

⁴⁹ Nous avons retrouvé dans les documents d'archives une préface que Valentine Penrose avait écrite pour Pierre Spitz et son recueil de vers « X » ; elle est visible dans les annexes (A.11.).

L'année suivante, fatiguée du sud provençal, de son mistral, de ses paysages, Valentine Penrose souhaite retourner dans son Gers natal. Roland Penrose vend La Villa des Mimosas et il achète le Château du Pouy, près de Jegun. Ils font de fréquents voyages à la capitale, mais Valentine se lasse vite de la ville. 1930, c'est aussi l'année du film de Luis Buñuel « L'âge d'Or » dans lequel Roland Penrose y aura un petit rôle et Valentine, bien que réticente, y fait une brève apparition aux alentours de la minute 31' ; elle sort d'une voiture accompagnée d'un homme. Y participent aussi de leurs amis : Jean Aurenche et sa sœur Marie-Berthe, Max Ernst ou encore Paul Éluard.

Roland Penrose perd son père en 1932, il retourne en Angleterre pour les funérailles alors que Valentine reste à Paris. Fin novembre de la même année, ils partent pour un voyage de cinq mois en Inde (retour début avril 1933), ils parcourront les villes de Bombay, d'Almora, d'Indore, de Calcutta – où ils retrouveront le Comte Galarza –, de Mirtola, de Bénarès et bien d'autres. Dans sa correspondance avec son frère Alec, Roland Penrose décrit longuement son voyage, sa fascination pour l'architecture et la philosophie. Valentine fut subjuguée par ce pays et très attirée par la théorie de l'élévation transcendante de Mâyâ. Elle se fit de nombreux amis et elle espéra pendant de nombreuses années y avoir une seconde résidence. L'Inde, si elle ne la révéla pas à elle-même, l'inspira, la transforma et confirma son amour profond pour ce pays, son histoire, ses croyances et sa philosophie. Elle y retourne à plusieurs reprises tout au long de sa vie. Sur le bateau du retour, le couple rencontre Pierre Roché – mieux connu sous le nom de Henri-Pierre Roché, écrivain français, auteur de *Jules et Jim* paru en 1953 et porté à l'écran par François Truffaut en 1962 – que Valentine initie à la philosophie orientale.⁵⁰

⁵⁰ Nous avons trouvé dans les Archives Roland Penrose (GMA A35/1/3/134) une photo (134/2/2a) qui représente Valentine Penrose et Henri-Pierre Roché à Arcachon. Nous n'avons malheureusement pas les détails de cette visite.

De retour en Europe, ils passent l'été dans une petite ville basque à Saint-Jean-de-Luz et les difficultés commencent à apparaître dans le couple. En octobre, Roland, malade, est en Angleterre chez son frère alors que Valentine reste à Paris. C'est à partir de ce moment-là que le couple vit de plus en plus souvent séparé : Roland en Angleterre et à Paris et Valentine qui oscille entre Paris (quand son époux n'y est pas), le château du Pouy, et Condom.

D'une manière générale, l'année 1934 se passe sous la menace constante de la séparation, situation qui émerge d'une part de leur désaccord sur leur façon de vivre – entre l'essentiel et les frivolités – et d'autre part à la suite d'une histoire extra-conjugale que Roland aurait entretenue. Nous trouvons plusieurs allusions à ce que Valentine considère comme une trahison : « Que n'as-tu compris à temps ce qu'il ne fallait pas me faire ? C'était si peu à éviter ! » ; « Au revoir, nous vivrons en ami quelque temps encore et tu verras doucement, j'espère, et je te ferai voir doucement que c'est fini. Et que ce qui est permis pour d'autres de l'était pas pour nous ! Tu t'es détruit à mes yeux et tu as suscité les sentiments les plus proches de ce que je trouve les poisons souterrains de la vie. »⁵¹ Quand elle souligne que certaines choses sont permises pour d'autres mais pas pour eux, elle fait référence à cette sorte de libertinage qui semblait bien ancré dans les pratiques surréalistes, et qui coûta, entre autre, la vie au couple Ernst. La raison qui semble avoir poussé Roland à tromper sa femme est de l'ordre d'un problème sexuel dans le couple même, nous citons Valentine : « Il est difficile de croire qu'une question sexuelle réduise un être humain qui aime et que l'instinct et le plaisir soient des Dieux plus forts qu'un amour sincère [...] » ; « Je ne pourrais jamais me faire à un partage physique. Ce n'est pas digne de nous. [...] L'esprit et le corps, m'as-tu dit tant de fois, sont inséparables. »⁵² C'est un problème qui semble avoir

⁵¹ Lettre du 12 août 1934 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁵² Lettres à Roland datant respectivement des 18 et 20 octobre 1934 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives)

affecté Roland plus que Valentine en ce sens où il fut la personne qui décida de franchir la ligne interdite : l'amour physique n'était pas pour Valentine un but en soi. Nous en reparlerons plus tard.

En juin 1934, Suzanne Doumic, la mère de Valentine, avait envoyé une lettre à Roland lui intimant d'accorder le divorce que sa fille souhaite, mais, dit-elle, pas le vrai, un dans les faits pour que Valentine prenne conscience de l'ampleur de sa demande. Elle lui dira tout de même : « Elle vous appartenait par un don total de son âme qu'elle identifiait à la vôtre. C'était une union très au-dessus – je crois – du mariage vulgairement compris et qui nécessite l'absolu de la confiance et de la franchise mutuelle. »⁵³

Dans le courant du mois d'octobre, Valentine Penrose parle de son désir de se rendre en Suisse pour consulter avec Jung ; bien que peu d'informations nous soit parvenue, il semble que ce fut une dernière tentative pour sauver le couple. De son côté, Valentine souhaite une consultation de couple et Roland, lui, désire des consultations séparées argumentant auprès du Dr Jung que sa femme se sentirait plus libre de parler sans lui.⁵⁴ En définitive la visite est avortée : Valentine affaiblie par la maladie qui attaque ses poumons – une sorte de tuberculose – ne souhaite pas faire le voyage seule jusqu'en Suisse et Roland avoue finalement n'avoir pas le désir d'y aller.

Dans la correspondance, nous avons trouvé plusieurs allusions à un écrit sur lequel Valentine travaillait :

Pour les choses basques, j'ai le brouillon. » ou encore « Je ne comprends pas pour ce que j'ai écrit – c'est ce que je pense que j'écris et mes points de vue – sans ça, personne

⁵³ Lettre de Suzanne Doumic à Roland Penrose datant du 7 juin 1934 (GMA A35/1/1/RPA 54 : Roland Penrose Archives).

⁵⁴ Lettre de Roland Penrose au Dr Jung datant des alentours de la mi-octobre 1934 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives)

n'écrit rien – je ne peux pas le faire censurer avant. J'ai pris mes idées dans des livres, des dessins, des revues basques et dans moi-même comme tout le monde – c'est bien ainsi – Je dis ce que je crois être vrai, puisque c'est moi qui écris.⁵⁵

Suite au voyage à Saint Jean-de-Luz, elle se serait lancée dans un article sur le pays basque qui vraisemblablement n'a pas obtenu l'aval de la personne en charge de la publication. Ceci nous prouve que Valentine écrivait beaucoup et pas seulement de la poésie à laquelle elle fait régulièrement allusion dans sa correspondance (quand elle n'envoie pas des poèmes à son époux). En 1934, elle prépare son recueil, projet pour lequel Roland lui apporte son soutien.

L'écriture était sa vie, une tâche qu'elle voulait accomplir et ce, en excellant, c'est pourquoi quand il est question de tâches domestiques, elle considère que d'autres sont là pour le faire. Elle a un travail à faire qui doit correspondre à son rang et à son intelligence. Vers la fin de cette année-là, on voit également se dessiner l'engagement pour la cause humanitaire de Valentine Penrose. Elle décide de se rendre à Paris pour y suivre quelques études élémentaires pour qu'en cas de guerre, elle puisse aider et se dévouer à ceux qui en ont besoin. Enfin, après plusieurs mois de vie séparée – Roland en Angleterre et Valentine au Pouy –, de nombreux appels tels que celui-ci : « Quand vous aurez besoin de ce que l'amour ne donne pas, de ce qu'aucune satisfaction ne comble, de ce que l'art lui-même ne laisse que pressentir, de ce qui aide toute douleur et donne signification à toute vie, souvenez-vous de votre seule Valentine. »⁵⁶ ; le couple se sépare officieusement pour la première fois.

2.2.2. Les écrits

Ce n'est pas sa rencontre avec Roland qui fit de Valentine une poète, nous l'avons déjà souligné. Elle créait sans cesse et l'originalité de sa plume dépassa, à un certain moment, les

⁵⁵ Lettres à Roland du 27 octobre et du 4 novembre 1934 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁵⁶ Lettre à Roland du 16 novembre 1934 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

limites de la ville de Cassis au point qu'un petit groupe de poètes faisait le déplacement depuis Marseille pour lui rendre visite. En 1926, Jean Ballard, directeur de la revue marseillaise *Les Cahiers du Sud*, la convainc de publier trois de ses poèmes. Ils paraissent dans le numéro du mois d'août sous le titre bien connu de « Imagerie d'Épinal ». Georgiana Colvile les a reproduit dans son édition en 2001. Valentine Penrose fut fidèle à la revue pendant trois années consécutives. L'année suivante, c'est dans le numéro de juin 1927 que nous retrouvons une prose sortie de sa plume intitulée « Rêve ». Le texte s'inscrit dans la tradition des écrits de rêve lancée par les surréalistes : nombre de leurs récits sont visibles dans la *Révolution Surréaliste* qui parut de 1924 à 1929. Les plus représentés sont ceux de Michel Leiris et de Max Morise, mais on y trouve également des textes de Paul Éluard, André Breton, Raymond Queneau, Pierre Naville et Aragon parmi d'autres. Même si le texte de Valentine Penrose fait partie de cette même vague de composition de rêve, son écriture est toute singulière. Pour décrire ce qu'elle voit – les différents tableaux de son rêve – c'est en utilisant des phrases nominales, permettant de créer une sorte de distance objective : celle du témoin qui ne s'implique pas personnellement en transcrivant ses impressions. Elle reste plus impersonnelle dans son écriture que ne le sont certains auteurs présents dans la revue d'André Breton. Nous reproduisons son texte ci-dessous, car il est absent de l'édition Colvile et de manière générale, les numéros de la revue *Cahiers du Sud* qui nous intéressent sont pour ainsi dire introuvables.

« Rêve »

La plaine. Seules, quelques petites fleurs jaunes, prises aux crêtes des labours qui recommençaient. Personne, pourtant, n'avait fait ces labours visiblement. A cent lieues de là, peut-être, des granges ; et ici, l'église bourrée de foin. A la place de l'horloge tombée de vieillesse, le foin sortait ; et dedans, moi qui regardais l'heure, je voyais de jour en jour s'arrondir un nid de rat, ou de loir, plutôt. Une chouette n'aurait pas pu si bien faire la boule creuse de ce nid.

Ma très vieille grand 'tante qui n'y voyait presque pas. Dans sa maison, il y a des cartes géographiques dessinées et écrites à la main. L'encre a tourné jaune dans l'écritoire, et la couleur zinzolin est dans l'armoire, où les vers plissent la soie.

Ma tante a mis une mantille sur ses yeux pour aller changer l'eau des églises. Elle s'est tenue, par le miracle de Lourdes, debout marchant contre moi, nous seuls dans ces labours éternels. Le soir venait ; les voleurs, dans les abbayes, remuent.

Ma tante, la noire aveugle, est complice des voleurs morts. Elle va m'initier, car elle n'a plus de courage : « Si le loir a fait son nid dans l'horloge, cela prouve quelque chose ; ce loir est attaché à des causes, derrière le foin. »

*

Derrière le foin, il y avait des rois, et des reines que les rois avaient parées. Ils vivaient dans une grande pièce de poutres. L'église ne pouvait être vue que de face, une tour carrée rustique. Mais de ce côté, ce grenier s'allongeait indéfiniment.

Ma tante a donné ordre qu'ils me tendissent une échelle de cuir en lamelles sentant les anciennes guerres. Je suis montée parmi les poutres jusqu'à eux, pliés sur des balcons intérieurs.

Le nid de loir certainement nous défendait au dehors avec sécurité.

Ma tante mourut, ou disparut. Dans un coin de ce grenier-palais je retrouvai ses bassinoires, et le Journal des Dames de 1856.

Le jour se versait très peu par des brèches entre les tuiles — et tant de poutres. Les reines étaient sèches, avec plusieurs membres reconstitués. La plupart avaient le nez aquilin ; et tous étaient vêtus à la façon élisabéthaine, en de pompeux velours rongés.

*

C'est alors que Dorothy m'apparut, cette femme née si belle, sa lèvre supérieure comme un archange soulevé. Les autres reines, devant elle petits fauves mineurs, s'engagèrent discrètement en bloc de jupes vers le fond invisible de ce toit.

Sa robe de velours avait la couleur du marais sec, les plis plus profonds, émeraude ; les bosses, pinces et coutures saillantes, roussies de ce jaune des greniers. Les galons sentaient l'argent terni, et beaucoup, parmi des turquoises, avaient presque fini toute leur vie. Dorothy ne s'en apercevait pas. Son genou faisait se séparer noblement les draperies.

Tristement poudrée à la perle et au marbre, elle détourna sa figure de déesse capitale vaincue par la maladie de langueur ; car quelques-unes mouraient de temps à autre, noires à cause des rois, la messe contre, la cloison, leur chirurgien privé ne concevant pas l'hystéritomie, par la quelle les péchés ne sont point assez rachetés.

Ses mains pointues pendaient au bout de ses manchettes ; un mouchoir pathétique filait entre leurs doigts de peau blanche et de son. Je baisai vos si belles mains, à la folie, Dorothy.

Une odeur de perle fine m'attira par côté où se trouvaient, séparés par une cloison de planches neuves, de larges lits poussiéreux. Des servantes s'occupaient de maigres tables de toilette, sans surtout verser d'eau vivante. Quelques souris se lavaient aussi avec la poussière en croûte sur les lunes d'eau des cuvettes. Les servantes les renvoyaient d'un coup gris de jupon.

Comme j'ai su être là pour l'éternité, je ne me suis pas dépêchée vers les salles de jeu, ou de dîners morts, qui devaient se succéder derrière les tentures.⁵⁷

Ce rêve – si c'en est un – se décline en trois tableaux. Le mot « tableau » peut être pris au sens propre, comme au figuré : œuvre d'art et/ou scène (de la vie ou au théâtre). Le premier tableau met en scène la campagne, une église et deux personnages : la rêveuse et sa grand 'tante. À la lecture, nous croyons à la description d'un tableau suspendu dans un musée. Les phrases nominales donnent cette impression du regard qui se focalise sur un élément de l'image et puis sur un autre sans en donner de grands détails, juste pour signaler qu'ils sont là. La vieille grand 'tante, n'étant pas un élément fixe comme l'église ou les labours, va évoluer sous notre regard attentif de lecteur, mais dans un monde qui tout réel puisse-t-il paraître est complètement surréaliste. Ne va-t-elle pas changer l'eau des églises ? La notion du temps semble être en décalage constant ; d'une part, il est obsolète – *l'horloge est tombée de vieillesse* – et d'autre part, il semble quantifiable par la rêveuse – *moi qui regardais l'heure*. Quoiqu'il en soit, ce tableau est ancré dans une époque révolue, en vérité oubliée par le temps : l'encre dans l'écritoire est devenue jaune et les cartes de géographie sont encore de celles écrites à la main. Temps d'antan et temps de l'ailleurs créant la possibilité du rêve, voilà ce qui compose le décor du premier volet. Le rêve a sa logique propre.

Le second tableau développe le monde qui existe « derrière le foin » – derniers mots de la première partie du texte. Nous ne sommes pas capable de définir la nature de l'endroit où l'on se trouve derrière le foin : c'est à la fois la grange d'une ferme, un palais oublié et le grenier d'une maison. On y découvre l'existence de rois et de reines qui, parce qu'elles sont parées par les rois en deviennent des objets que l'on peut décorer et dont on peut disposer à sa guise. La grand 'tante qui a le pouvoir de commander cet autre monde devient, par un constat de notre rêveuse,

⁵⁷ « Rêve », *Les Cahiers du Sud* 91 (Juin 1927). 429-431.

part intégrante des meubles : elle disparaît. Cette disparition amorce le thème de la mort qui va se développer dans le troisième tableau, sans pour autant être verbalisée en tant que telle. La pénombre s'installe : il semble que le jour passe plus difficilement au travers des poutres, et les personnages se délabrent : les reines ont des membres rapiécés et les velours qui les habillent sont rongés.

Le troisième tableau est le plus long en terme d'écriture. Il commence par décrire l'apparition d'un nouveau personnage – Dorothy, la plus noble de toutes les reines présentes – pour ensuite se perdre dans la description des plis de sa robe. Et puis de cette noblesse du personnage, nous voguons à nouveau vers cette sensation morbide. Valentine Penrose confronte des termes connotés négativement par le biais d'un crescendo : la tristesse, la langueur, la mort. Chaque terme implique l'idée d'inertie, de non-mouvement de statique et puis, c'est l'évocation de son contraire, d'une idée d'activité avec ce terme quelque peu étrange : « hystéritomie ». On pourrait croire qu'il y ait erreur, mais en vérité Valentine joue sur les mots : « hystéritomie » évoque hystérotomie qui est l'incision de l'utérus pour la facilitation de la naissance d'un enfant. La création de Valentine importe dans le texte la notion de l'hystérie qui contrecarre la maladie de langueur ; souvenons-nous que l'hystérie était chère aux surréalistes. La revue *La Révolution Surréaliste* contient dans ses pages une célébration du cinquantenaire de cette maladie, car – peut-on y lire – l'hystérie est « la plus grande découverte poétique du XIX^e siècle ». ⁵⁸ Plus tôt, dans le courant de l'année 1925, le groupe surréaliste avait adressé une de ses célèbres lettres aux médecins-chefs des asiles de fous, nous retiendrons en particulier ces mots : « Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous [...], nous affirmons la

⁵⁸ Voir *La Révolution surréaliste* 11 (15 mars 1928). Article coécrit par André Breton et Louis Aragon. 20-22.

légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent ».⁵⁹ Dans l'hystérie ce qui intéressait le groupe surréaliste au plus haut point, c'était la troisième phase du développement des crises appelée « phase de transe ou attitude passionnelle » ; ils y voyaient « l'égal des tableaux vivants les plus expressifs et les plus purs ».

Si l'on essaie de reconstruire le sens du mot « hystéritomie », il pourrait vouloir dire « incision de l'utérus pour libérer/extraire l'hystérie ». ⁶⁰ Il y eut une époque – il a très longtemps – où l'on croyait que l'hystérie avait son siège dans la matrice et qu'elle était liée à des accès d'érotisme morbide. Dans le rêve, une telle pratique n'est malheureusement pas concevable car cela n'aide pas assez au rachat des péchés. Mais quels sont ces péchés ? La mort ? Un intrus dans la matrice ? L'auteure a vraisemblablement joué de l'étymologie⁶¹ des mots pour construire son paragraphe, car ce jeu est également présent quand elle dit : « noires à cause des rois ».

« Noires » ne renvoie pas à la couleur du même nom, mais plutôt à un état : trouble / troublé ou encore triste, assombri par la mélancolie et fait sens dans notre contexte, alors que la couleur noire semble détonner.

Le plus frappant dans cette prose est certainement cette menace constante de l'extinction proche : tout – les personnages, les lieux – est recouvert par ce sentiment de mort lente qui accompagne l'automne. C'est l'histoire d'un temps révolu ou sur le point de s'éteindre qui compose le rêve. Et d'agencer en mot ce monde perdu ou peut-être même illusoire, c'est lui donner comme un ultime sursaut de vie, un souffle avant que de sombrer dans l'éternité de

⁵⁹ Voir *La Révolution surréaliste* 3 (15 avril 1925). 29.

⁶⁰ Libérer / extraire, les deux sont possibles dans notre contexte. « Libérer l'hystérie », cette dernière peut ainsi s'exprimer librement grâce à la procédure chirurgicale. « Extraire l'hystérie », l'opération aurait pour but de retirer l'hystérie du corps de la femme, comme on retire l'enfant à la différence qu'ici, la retirer, c'est la détruire, tout comme retirer une tumeur cancérogène à pour but d'éradiquer la maladie.

⁶¹ Le mot hystérie trouve son origine dans un mot grec “ustera” qui signifie l'utérus, la matrice.

l'oubli. Valentine amène ce thème dans le texte avec délicatesse et subtilité en renforçant cette impression avec chaque tableau, en la rendant plus étouffante avec chaque phrase qui s'ajoute au texte. Dans le premier tableau, sont évoqués les foin qui remplissent l'église – ce qui nous indique que les moissons ont déjà eu lieu –, l'encre dans l'écritoire dont la couleur a passé au jaune – nouvelle évocation de l'automne, mais peut-être aussi de la maladie : le jaune qualifie un corps malade – et la vieillesse. Dans le tableau suivant, c'est la mort ou disparition de la grand 'tante et avec elle l'évocation d'un monde datant du dix-neuvième siècle – *le Journal des Dames de 1856* –, et ce sont aussi ces reines dites « sèches » – qui nous rappelle la paille ou le bois sec – parées de leurs vêtements en velours rongés par le temps ou par la maladie. Le troisième tableau nous apporte comme une apothéose du thème de l'extinction ; ce sont les vêtements de cette noble dame dont la couleur évoque une terre de désolation : « sa robe de velours avait la couleur du marais sec », ou encore ces galons qui sentent l'argent terni et ces turquoises en fin de vie. C'est le visage de Dorothy pâle qui est terrassé par la maladie ; ce sont les autres femmes qui meurent une à une ; c'est la blancheur de la peau, la poussière sur les lits dans laquelle se lavent des souris ou encore ces bassines pour la toilette où il ne faut surtout pas « verser d'eau vivante » et la nonchalance de notre rêveuse qui, se sachant là pour l'éternité, ne se presse pas vers les « dîners morts. » Tout se combine dans le texte pour donner l'impression d'une irrémédiable chute vers la fin dont le poids au fil des mots se fait plus paralysant, plus fatidique.

Dans sa rédaction, cette petite prose nous rappelle celle du *Nouveau Candide* que Valentine Penrose publie en 1936. Le texte commence par la description d'une peinture, crée des atmosphères et des tableaux vivants en utilisant l'écriture semi-automatique et le collage. Ces moyens participent de la théâtralité de l'ekphrasis (= description vivante d'un tableau ou d'une œuvre d'art). Nous trouvons dans la relation du rêve l'amorce du style qu'elle utilise pour

l'écriture du *Nouveau Candide* : l'utilisation de l'allitération, de l'écriture automatique ou encore de l'étymologie avec une préférence pour la préciosité des usages anciens. Nous y revenons plus en détail dans le troisième chapitre.

Notons d'ores et déjà que la poésie de Valentine Penrose abonde en référence à la nature que ce soit par l'utilisation des animaux ou des plantes : elle développe leur symbolique par l'entrelacs de terme ancien et de terme moderne. Ces deux mondes, l'ancien et le moderne, sans cesse se côtoient, se convoitent, se rejettent dans ses textes pour créer un labyrinthe de symbolique extrêmement riche. C'est une confrontation continue entre la tradition bourgeoise dans laquelle elle a grandi et le monde surréaliste, aux mœurs plus libres dans lequel elle évolue ces années-là. Elle a également le don de décrire les textures, les matières et les couleurs de tout ce qui, de près ou de loin, ressemble à un tissu. Ces quelques traits sont présents tout au long de sa poésie.

Exactement un an plus tard, en juin 1928, ce n'est pas moins de six poèmes qui paraissent aux *Cahiers du Sud* ; ils sont regroupés sous le simple nom de « Poèmes ». Chaque poème comporte un titre, et une ponctuation abondante. Deux de ces poèmes – ci-dessous marqués d'un astérisque – seront publiés dans le recueil *Herbe à la lune* qui paraît aux éditions G.L.M. en 1935, mais cette fois-ci sans titre et avec une absence quasi totale de ponctuation. L'on remarque quelques différences entre les versions que nous reproduisons ci-dessous et celles du recueil de 1935. Colvile ne mentionne aucunement l'existence de ces textes dans son édition. Plus triste encore, la revue dans laquelle ils ont vu le jour est introuvable et le recueil *Herbe à la lune* n'est accessible que dans les collections de bibliothèques averties ou chez l'un ou l'autre libraire de livres anciens à des prix hors du commun : seuls 320 exemplaires furent mis sur le marché en 1935 ; *Herbe à la lune* est le tout premier recueil de poésie de Valentine Penrose jamais publié,

ce qui en fait un objet de convoitise. Pour en renforcer son caractère spécial, il faut noter qu'il fut préfacé par Paul Éluard dont voici un extrait de la préface qu'il composa : « Je pense que Valentine Penrose n'hésite jamais à écrire un mot pour un autre, le mot immédiatement accessible au lieu du mot rebelle. D'où un langage poétiquement clair, un langage rapide, qui échappe à la réflexion. Un langage déraisonnable, indispensable. »⁶² Ceci nous donne une idée de ce qui nous attend quand on lit des textes de Valentine Penrose. Le langage est clair, certes, mais cela n'en fait pas un langage accessible à tous. Il faut, en lisant ses textes, ouvrir large son esprit pour englober des réseaux symboliques des plus divers. Souvent, quand un poème paraît obscur à la première lecture, l'on remarque qu'il se décode grâce au(x) symbole(s) contenu(s) parfois dans un seul mot ; en résulte alors comme un étalage de l'étendue des possibilités immenses de sens fécond. Nous reproduisons les six textes parus dans la revue ci-dessous en offrant une analyse pour chacun d'eux. Malgré qu'ils aient été écrits dans les années vingt et que l'on peut donc les considérer comme œuvre de jeunesse, il révèle déjà une intelligence de la langue et de ses méandres, un goût pour la symbolique des plantes, et l'ampleur de son érudition ; c'est pourquoi, plutôt que de laisser les textes bruts, nous les analysons.

Les six textes de *Poèmes* forment la trame d'une histoire. Le thème central est la femme, autour duquel sont brodés les thèmes de la trahison, de la tromperie parsemés d'allusions au mariage et à la procréation. La couleur qui domine les textes est le blanc signe de pureté, d'innocence et qui symbolise aussi l'idée de passage (d'un état à un autre). On remarque aussi l'abondance de référence aux fleurs et aux plantes – amaryllis, rose, symphorine, ormeau – et des allusions aux contes tel celui de Blanche Neige, ou encore à la mythologie avec Amaryllis, Phèdre et à l'astronomie avec achernaar, mieux connu sous le nom d'achernar ou achenar qui est l'étoile la plus brillante de la constellation Eridanus qui a la forme d'une rivière. Même la

⁶² Voir Georgiana Colville. *Valentine Penrose : Écrits d'une femme surréaliste*. Paris : Losfeld, 2001. 29.

tradition catholique est évoquée quand elle parle du mois de Marie, ou encore du jardin des oliviers. Les traditions et les différentes symboliques se rencontrent pour créer des textes au sens obscur défiant même le cerveau le plus irrationnel qui soit. Voici le premier texte :

« Duperie »

Je t'envoie cette femme,
aigle, Phèdre, ou cèdre de proue.

Quelle avenue, nous tous, pour son petit battant de bouche !

J'ai joué dans la flûte de flocons :
elle n'existe
ni au rayon des zibelines,
ni à celui des cires.

Sous les gommages de la grotte,
je scie le son des femmes :
viens voir de belles pépites.

Le titre du poème établit le ton du texte et le place sous le signe de l'illusion, du leurre et de la tromperie : ceci nous intime d'aller chercher le plus souvent le sens second des mots, les moins usités, une symbolique qui peut ne pas sembler évidente. Il suffit simplement de se pencher sur la façon dont est décrite la femme. Elle est associée à *l'aigle* – certes, symbole majestueux et présent dans la plupart des traditions religieuses dans le monde, il est également oiseau de proie qui dispose de ses victimes à son entendement –, à *Phèdre* – caractère fameux dans la mythologie, qui trompa la confiance de son époux en étant déloyale dans ses mots ; elle incarne le mensonge et la tragédie – et pour finir le *cèdre de proue* qui évoque la figure de proue par métonymie – cette figure, placée à l'avant des bateaux, représente le plus souvent des animaux ou des figures humaines ; elle peut incarner les dieux protecteurs ou simplement être la personnification du nom du bateau. Parce que placée à l'avant du bateau, en plus de son rôle d'avertisseur, elle bluffe l'ennemi. Dès l'ouverture du poème, la femme est annoncée comme un

« faux », une personne indigne de confiance : il ne faut pas se fier aux apparences. Et malgré cela, le spectateur est pris dans ses filets « Quelle avenue, nous tous, pour son petit battant de bouche. »

Le vers suivant « J'ai joué dans la flûte de flocons » est un vers étrange : il implique autant la possibilité de la musique et sa non-existence. Le narrateur, plutôt que de jouer d'un instrument, joue dans celui-ci, ce qui intensifie l'idée de la musique, car elle est présente de l'intérieur. Pourtant, la flûte est de flocons : on peut y voir la neige et l'éphémère de son existence ou alors cette flûte est décorée de touffes de laine, de soie ou de coton, ce qui la rend plus précieuse et attirante, enveloppée d'un atours auquel on ne s'attend pas.

À la fin du texte, la femme est offerte aux regards sous la forme de pépites, mais ces pépites sont le résultat d'une drôle d'expérience, car le narrateur dit : « Je scie le son des femmes ». Généralement, le verbe « scier » prit dans un sens figuré est associé à un son monotone et désagréable ou encore il fait référence à quelque chose qui ennuie, fatigue par sa régularité assommante. Il est possible de tirer différentes conclusions du texte ; nous nous concentrons sur la suivante. La femme que l'on a réduite au silence devient ainsi uniquement un objet à admirer : son silence implique que l'on peut se concentrer sur autre chose que ses mots – intelligents ou non –, c'est-à-dire sur son physique. Peut-être est-ce un rapprochement hâtif ou facile, mais ceci évoque une expression populaire : « Sois belle et tais-toi ! » qui implique que le babillage de la femme n'est / n'était pas toujours le bienvenu. Dans la même idée, le silence de la femme met l'emphasis sur sa beauté brute, à l'état pur, sa préciosité : « Viens voir les belles pépites. » Nous sommes portée à croire que Valentine Penrose joue d'ironie en mettant devant nos yeux un comportement typiquement masculin qui est/était celui de juger ou d'apprécier une

femme par / pour son physique et non point ses mots. L'illusion de l'apparence peut être trompeuse, surtout quand elle éblouit.

Le second texte s'intitule « Réveil ». Comme nous l'avons suggéré plus haut, les six textes forment une trame narrative ; que le titre du second poème soit « Réveil » implique qu'il est une réaction face au texte précédent qui nous tenait dans l'état inconscient de l'illusion. Le titre à lui seul évoque l'idée d'une claque qui nous fait sortir de la 'rêverie' évoquée dans le poème précédent. Voici le second texte :

« Réveil »

Enfants frais, aux jabots d'une histoire d'aube.
 La rosée recopie des oiseaux,
 et déjà,
l'angelus de oui, l'angelus de non à la maison.

Que Robin-des-bois, au piano et à l'ormeau,
petit serrurier de poussière épagneule
arrive, jouer
quelques doux temps marrons l'anneau de 7 heures,
là-haut,
dans la coupe maternelle encore roulé,

— Puis, cassé brillamment, le matin
 sonate sellée.

Après lecture du poème, nous réalisons qu'il décrit une scène du matin : c'est le réveil d'une mère et de ses enfants à l'aube, c'est une scène bien ancrée dans la vie réelle de tous les jours et qui s'oppose à l'illusion du premier texte. Les *enfants frais* sont les premiers levés un peu avant l'aube, et c'est une ronde de chamailleries qui commencent – *angelus de oui, angelus de non* – et de jeux divers mêlés de légendes anciennes – Robin-des-bois –, de musique – *piano* – alors que la mère est encore endormie. Le matin s'épanouira quant à lui avec quelque violence – *cassé brillamment* – : la lumière évince la nuit subitement et une partition de bruits lance le début de la journée – *sonate sellée*. Cette dernière expression *sonate sellée* indique que la journée est prête à

Le titre du texte suivant, toujours par un jeu sur le phonème, transporte la *sonate sellée* vers un ensemble plus élaboré : une symphonie. Certes, ce n'est pas le mot *symphonie* qui compose le titre du troisième texte, mais bien *symphorine*. Toutefois, l'on ne peut s'empêcher d'avoir à l'esprit l'image d'un orchestre. Une attention plus pointue nous fait alors prendre conscience qu'il s'agit d'une fleur et non point de musique. Notre confusion trouve cependant un écho au sein du texte quand nous lisons « symphoniques symphorines » au cinquième vers. Voici le texte :

Symphorine, plante honnête,
pas plus sainte que la ménagère,
—Choux et boules d'oiseaux à l'herbier d'hiver.

Avant les foules, pliées évanouies sur les fenêtres,
les procès,
les bucoliques de la lune (que saute Amaryllis) et les
panthères dans les sources,
même avant votre nord, Marie de gui,
tu étais,

Symphorine, provinciale occidentale,
dans l'arche couleur de paroisse.

Dans ce texte, la femme est comparée à une plante du nom de *symphorine* qui est une plante buissonnante à petites fleurs roses et qui, en automne, porte des fruits blancs appelés en anglais « snowberries » ; ils sont connus pour leur toxicité. Le premier paragraphe inscrit la comparaison entre la femme et la plante dans la dualité que celle-ci offre entre son honnêteté et sa toxicité. Valentine Penrose joue de références autant en français qu'en anglais quand elle évoque l'hiver à la fin du troisième vers (réf. à snowberries).

La seconde strophe évoque la vie à la campagne avec les termes *sabots* et *meule*. La femme dont il est toujours question ici est « mariée », ce qui devrait indiquer la stabilité, la droiture de la conduite. Pourtant il y a un déséquilibre entre ce qui est attendu et ce qui est en vérité ; ce qui avait été pressenti dans la comparaison entre la femme et la plante. Bien qu'elle soit mariée et « toujours bonne », on sous-entend une mauvaise action : « à l'ombre de la meule », on se cache et les vers : « l'humidité du soir, enfant sans mère » implique comme un oubli de soi et du temps, ce qui suggère les enfants restés seuls : « sans mère » car elle est absente.

Dans la troisième et dernière strophe, semble confirmée cette idée de la mauvaise action apparente ci-dessus avec l'évocation de la foule, des procès et donc du jugement de l'autre pour quelque action entreprise. Et puis, c'est l'évocation d'Amaryllis, cette bergère présente dans des textes anciens – chez Théocrite, ou Virgile et *Les Bucoliques*, ou encore chez Ovide dans *L'Art d'Aimer*, et même Victor Hugo évoque ce personnage – qui est cette femme cruelle qui dédaigne l'amour de son soupirant. Toutes les traditions – grecques ou latines – semblent s'accorder pour dire qu'Amaryllis incarne la détermination, la fierté, voire l'arrogance et surtout la beauté. Valentine Penrose semble faire référence ici à la tradition des *Bucoliques* de Virgile, car elle

emploie textuellement le terme « bucolique » dans son poème.⁶³ Valentine suggère vraisemblablement que *Symphorine* dédaigne l'amour de son époux qui est absent peut-être ; les différentes allusions à l'idée de faute commise nous poussent dans ce sens.

La fin du poème est quelque peu étrange, Valentine parle d'une « Marie de gui », ce qui, pour nous, suggère le personnage de Marie de Guise qui fut reine d'Écosse, et ensuite régente d'Écosse. Avant d'atteindre ce statut dans le nord, elle n'était qu'une Duchesse en province française et passa sa jeunesse dans un couvent. Si telle est la référence encourue par le texte, alors l'héroïne, appelons-la *Symphorine*, imbue de sa beauté et de l'idée qu'elle se fait de son importance, oublie ses modestes origines et actant telle une Amaryllis, dédaigne l'honnête amour de l'un pour se donner à un autre, peut-être plus avantageux socialement parlant. Ce texte apparaît comme une fable moralisatrice à la façon de La Fontaine.

Le quatrième texte nous entraîne dans un monde totalement différent, des paysages campagnards nous nous retrouvons en terre africaine. Le texte est extrêmement court, il ne comporte que six vers qui se concentrent sur une description poétique des terres plutôt que de la vie dans cet endroit lointain. Si l'on pense au texte précédent, la transition entre les deux est quelque peu obscure. Nous avons évoqué la possibilité d'un absent – l'époux – dans notre analyse du texte. Si l'on reste sur cette hypothèse, l'Afrique – et plus particulièrement la Zambie qui était une colonie britannique – serait l'endroit où il se trouve. Ceci n'est évidemment qu'une hypothèse. Voyons plutôt le texte :

⁶³ Nous avons également trouvé une référence à un mythe, ou peut-être n'est-ce qu'une légende, où Amaryllis est une bergère éperdue d'amour pour un homme appelé Alteo. La seule façon de conquérir son amour est de se transpercer le cœur pendant trente jours consécutifs avec une épée d'or. Au bout du trentième jour naît du sang de la bergère une fleur qui comble de joie et d'amour Alteo. Il tombe alors amoureux de la bergère et ils vécurent heureux. Il est dit que ce mythe est d'origine grecque, mais nous n'avons pas trouvé de référence fiable pour le confirmer. L'Amaryllis est également le nom d'une fleur originaire d'Afrique.

« Pour l'Afrique »

Sœur sur la sœur, toute la nuit,
Achernaar du fleuve

Et les grandes pluies adolescentes les rayèrent :

car au milieu du lac Bangwelo
il y a une île en forme d'étoile,
en terre d'étoile.

Le titre « Pour l'Afrique » sonne comme un appel à sa défense. Ce texte se construit autour de deux termes : Achernaar et Bangwelo. Ces deux mots ne sont pas choisis au hasard, et le texte reflète leurs origines respectives.

Achernaar est le nom de l'étoile la plus brillante de la constellation d'Éridan, c'est aussi la neuvième étoile la plus brillante dans nos cieux. Achernaar, aussi orthographié Achernar, signifie en arabe « fin de la rivière », et Éridan renvoie à la mythologie grecque et au Dieu-fleuve du même nom. C'est dans ce fleuve que périt Phaéton, fils du Soleil, qui fut incapable de conduire le char de son père. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, réécrit ce mythe grec sans oublier d'évoquer les sœurs de Phaéton, les Héliades, qui pleurant la mort de leur frère sont changées en peuplier au bord du fleuve. C'est de cette histoire, il semblerait, que Valentine s'est inspirée. Les sœurs pleurant sont évoquées par le premier vers « sœur sur la sœur », mais également par le troisième « Et les grandes pluies adolescentes les rayèrent » par lequel nous comprenons la métamorphose des sœurs qui pleurent : ce sont leurs larmes qui les excluent de leur état d'humanoïde. Si l'on pense au texte précédent, avec la possibilité d'une aventure extra conjugale, le premier vers « sœur sur la sœur, toute la nuit » peut aussi impliquer une amante plutôt qu'un amant. Étrangement, ce vers rappelle également le premier vers du premier poème centré sur le leurre : « Je t'envoie cette femme », cette femme peut être devenue l'amante de la

femme seule au foyer (cf. les deuxième et troisième textes qui sont tout deux vides de la figure mâle du père ou de l'époux.)

C'est dans la seconde partie qu'est évoquée plus clairement l'Afrique avec le lac Bangwelo qui se trouve en Zambie. *Bangwelo* signifie « place où l'eau et le ciel se rejoigne », signification que Valentine Penrose réunit dans ces deux derniers vers « une île en forme d'étoile, en terre d'étoile ». Dans ce tout petit texte, Valentine réussit à réécrire le mythe de Phaéton, à parler de constellation et à évoquer la féerie de l'Afrique – *une île en forme d'étoile* – et le tout, en six vers. Et si notre hypothèse est la bonne, l'absence du mari trouve son explication ici.

Le cinquième texte nous emmène dans un registre totalement différent ; par son titre « Jardins des oliviers », c'est la tradition catholique qui pourra nous aider à déchiffrer le sens du poème que voici :

« Jardins des oliviers* »

Homme
en rêve plusieurs fois par mois assassiné
entre tes femmes, main droite, main gauche,
pourtant libres jusqu'aux points cardinaux, comme des blanches,
et la plus belle que tu scelles⁶⁴ :
l'autre, cher levant, dame des grands vents, fleur que j'aime tant,
elle aussi, beau ciel Dieu !

Ce sont donc sous des auspices catholiques que s'inscrit le texte avec l'évocation d'une scène de la Bible dans laquelle Jésus, étant aller prier Dieu son père au Mont Des Oliviers juste avant son arrestation, entre en agonie et se met à suer des gouttes de sang. Cette scène est l'annonce de la mort du Christ. Si nous revenons au texte, les deux premiers vers s'inscrivent dans la potentialité

⁶⁴ Dans la version de ce texte contenue dans *Herbe à la lune*, nous trouvons le mot “cèles” au lieu de “scelles”, ce qui change le sens du vers : au lieu de faire de la plus belle femme son « officielle », il en fait son secret.

du meurtre, mais une mort qui est entourée de femmes. Ces femmes, tout en étant reliées à l'homme par la main gauche et la main droite, sont libres. La droite et la gauche peuvent évoquer, si nous restons dans un registre religieux, respectivement le paradis / le jour et l'enfer / la nuit et par conséquent le bon et le mauvais ; la main gauche est aussi la main qui porte l'alliance et symbolise donc le mariage.⁶⁵ De ces femmes qui l'entourent, l'homme « scelle » la plus belle : il en fait son « officielle ». « L'autre », celle qui est à gauche – cher levant – et donc associée au mariage, est comparée à une rose – dame des grands vents –, fleur aimée de la narratrice, mais également – est-ce une coïncidence ? – symbole de la famille Penrose.

Le dernier texte de la série s'intitule « Pile ou Face ». Ce jeu de hasard est généralement utilisé quand on est face à un choix à faire ou à une décision à prendre ; l'issue du poème, voire de la série entière, est entièrement laissée au hasard.

« Pile ou face* »

Ainsi, l'or et l'eau sentant bon sous la terre
vous comblent, plantes du baume tranquille :
l'opium des armoiries
et les satins brochés,
et vos souliers lilas,
aux sucres des jardins
ont rattaché les miens.

« Dessous un rosier blanc il y a-t-une princesse
blanche comme la neige.

Belle comme le jour ; »

Toi, substance du jour
et substance du cœur,
sucre et rosier
pareils comme des lièvres,

allez, allez, maudits, au cher mois de Marie !

⁶⁵ Alain Gheerbrant et Jean Chevalier. *Dictionnaire des Symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris : Robert Laffont and Éditions Jupiter, 1982.

Esprit du troupeau, souviens-t'en ; et de la Terre, souviens-t'en,
face : jour blanc.

L'enjeu du poème est décrit dans la première strophe, il s'agit de l'attachement d'une personne à une autre et de l'issue de cette relation. Cette dernière, quoique nouvelle, fait partie de ces unions qui assurent une stabilité certaine de par la renommée d'un nom – *l'opium des armoiries* évoque une famille de la haute société, mais aussi l'illusion qu'un tel nom peut apporter –, par le luxe – *les satins brochés* – et par l'assurance d'une union marquée par les douceurs de la vie.

L'allusion au conte de Grimm dans la petite strophe suivante rappelle au lecteur l'issue heureuse de l'histoire de Blanche-Neige : un mariage avec le prince. Sera-ce l'issue à laquelle nous ferons face ? Toujours est-il que cette possibilité se voit renforcée par la symbolique accordée au rosier blanc : sa rose est considérée comme la fleur nuptiale, et est associée au jeune amour : symbole d'humilité, de pureté et d'innocence.

La troisième partie qui couvre les vers 11 à 14 offre la combinaison des deux premières strophes : on rassemble dans un même vers le sucre et le rosier – les douceurs de la vie et l'amour naissant – qui sont comparés à des lièvres, l'animal par excellence qui symbolise la fécondité, le renouvellement de la vie sous toutes ses formes. Qu'est-ce le mariage si ce n'est une sorte de pacte qui unit un homme et une femme pour créer une famille et perpétuer un nom ?

Dans la dernière strophe, l'issue positive semble compromise « allez, allez, maudits, au cher mois de Marie ». Le mois de Marie est le mois de mai ; c'est également, dans la croyance populaire, une période durant laquelle on évitait de célébrer le mariage parce que cela porte malchance ainsi que l'augurent les dictons suivants : « Mariage du mois de mai / Ne fleurissent jamais » et sa variante « Mariage du mois de mai / Fleurit tard ou jamais », et « Noces de mai /

Ne vont jamais. » et sa variante « Noces de mai, noces mortelles »⁶⁶. La correspondance entre le mois de mai et la non-fécondité du mariage trouve son origine dans le fait que le mois de mai est associé à Marie qui symbolise la virginité et l'absence d'activité sexuelle et par conséquent, l'absence de progéniture. L'issue de l'histoire est donc inscrite sous le signe de la malédiction.

On remarque ensuite que trois mots sont capitalisés dans cette dernière partie : *Esprit*, *Terre* et *Marie*. Parce qu'ils sont mis de la sorte en avant du texte, nous pouvons affirmer qu'ils ont quelque chose en commun et ce commun semble être une allusion à la Bible. Pour *Marie*, nul n'est pas besoin de réfléchir trop, c'est de la vierge dont il est question. Le second terme, l'*Esprit*, évoque l'Esprit Saint qui amène l'idée de connaissance, et ici en association avec le troupeau, il devient soit quelque chose de banal, soit l'association entre le troupeau et l'Esprit – et parce que ce dernier terme est muni d'une lettre capitale – élève le troupeau, c'est-à-dire le peuple et la bassesse d'intelligence qu'on lui accorde péjorativement en validant sa croyance (cf. les dictons). *Esprit du troupeau, souviens-t-en* devient comme une menace de la réalisation de la croyance populaire « Souviens-toi de ce que l'on dit ». La *Terre* serait la Terre Promise, celle de la fin des ennuis, celle de l'abondance. Mais dans notre contexte, cette *Terre Promise* semble inaccessible. La conclusion du texte – l'issue laissée au gré du hasard – se résume en deux mots : *jour blanc*. L'ambiguïté règne sur cette décision de la fortune. *Jour blanc* peut d'une part évoquer l'expression *jour en blanc* qui réfère directement au mariage et d'autre part, *jour blanc* peut être un renouvellement de l'expression *nuit blanche* ou encore rendre compte d'un jour où rien ne se passe et par conséquent qui rappelle le dicton et l'absence de maternité. Quoiqu'il en soit, au vu de l'abondance de signes négatifs de la fin du texte, nous penchons pour une issue malheureuse.

⁶⁶ Voir Florence Montreynaud, Agnès Pierron et François Suzzoni, comp. *Dictionnaire de proverbes et dictons*. Paris : Le Robert, 2006. 232. « En ce mois de la Vierge, on interdisait les mariages. »

Six textes qui forment la trame d'une histoire : l'histoire d'un couple, d'enfants et aussi paradoxalement de l'absence de ces derniers, de solitude et de trahison. Deux femmes sont évoquées tout au long des textes, l'une est l'épouse et l'autre l'amante. Il y a la mère de famille et la menace d'une union sans enfants ; l'une semble faire partie du rêve, de l'illusion et l'autre est réalité. Cette série qui met en scène le sujet de la maternité peut aussi être une référence directe à la situation du couple Penrose qui est sans enfant, et pour un couple appartenant à un certain rang de la société, l'on attend généralement le fruit du mariage. L'on sait que lors du divorce Penrose, Valentine évoque que soit vue comme raison officielle la stérilité du couple, et non, la ou les aventures de Roland. Nous reparlerons de ces faits plus loin.

L'année suivante, nous sommes en 1929. Valentine Penrose participe cette année-là à l'enquête sur l'amour – au sens strict d'attachement total à un être humain – lancée par le groupe surréaliste français dans son dernier numéro de la revue *La Révolution Surréaliste*. Valentine, même si nous pensons qu'elle ne fut pas la seule femme à participer à cette enquête, fut pourtant la seule dont la réponse fut publiée au milieu de nombreux hommes et pas des moindres : Paul Eluard, René Char, Aragon, Jacques Baron, Robert Desnos, Joë Bousquet, René Crevel, André Breton ou encore Luis Buñuel pour ne citer que quelques-uns. Pour plus de lisibilité, nous reproduisons ci-dessous chacune des questions de l'enquête avec la réponse correspondante de Valentine afin de mieux analyser et comprendre ses propos.

I. Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ?

Réponse : Pas d'espoir : la constatation d'une irrémédiable infirmité, celle de, selon la vie, avoir toujours à distinguer entre le sujet moi, et l'objet toi, et en amour plus spécialement.

II. Comment envisagez-vous le passage de l'idée d'amour au fait d'aimer ? Feriez-vous à l'amour, volontiers ou non, le sacrifice de votre liberté ? L'avez-vous fait ? Le sacrifice d'une cause que jusqu'alors vous vous croyiez tenu de défendre, s'il le fallait, à vos yeux, pour ne pas démeriter de l'amour y consentiriez-vous ? Accepteriez-vous de ne

pas devenir celui que vous auriez pu être si c'est à ce prix que vous deviez de goûter pleinement la certitude d'aimer ? Comment jugeriez-vous un homme qui irait jusqu'à trahir ses convictions pour plaire à la femme qu'il aime ? Un pareil gage peut-il être demandé, être obtenu ?

Réponse : Comme une densification de l'idée précédente, selon une verticale descendante jusqu'au fait s'accomplissant dans le monde des faits. Quoique le point d'arrivée soit davantage de notre race que le point de départ, peut-on être vraiment heureux d'une création, c'est-à-dire malgré tout d'une chute ?

Trahir des sentiments, oui ; mais non pas des idées, Je deviendrais juge de l'être qui me demande de déchoir. Un amour étant une vérité, il tend à contenir tout ce qui pour moi est vérité. On n'a donc pas à demander de trahisons ou de rétractations.

III. Vous reconnaîtriez-vous le droit de vous priver quelque temps de la présence de l'être que vous aimez, sachant à quel point l'absence est exaltante pour l'amour, mais apercevant la médiocrité d'un tel calcul ?

Réponse : C'est un jeu petit. Il est certainement médiocre de se faire des surprises avec une vérité personnelle.

IV. Croyez-vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ?

Réponse : Tant que nous mènerons l'amour selon la vie, calqué sur ses exigences, si bien qu'il arrive parfois à la transmettre, je ne vois pas pourquoi il serait victorieux. L'un suit l'autre simplement.⁶⁷

Chacune des réponses de Valentine Penrose implique une dimension supérieure, philosophique de la notion d'amour qu'elle puise dans les philosophies orientales. Sa réponse à la première question est tranchante dans sa limpidité si l'on veut bien comprendre que tant que l'on ne considère pas l'autre comme un autre soi-même, alors l'espoir dans l'amour est impensable. Notre société occidentale distingue celui qui aime et l'objet d'amour comme deux entités distinctes, or la philosophie orientale considère l'autre – l'objet d'amour – comme une partie de soi : aimer l'autre, c'est s'aimer soi-même. Cette notion est en quelque sorte résumée dans la salutation indienne « Namasté » qui signifie que, par ce geste et ce mot, Je – la partie

⁶⁷ L'enquête sur l'amour se trouve dans le dernier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, vol. 12, décembre 1929, Paris. : 65-76. La réponse de Valentine est contenue dans les pages 68-69.

divine de mon être – reconnais la partie divine qui est en Toi, et à partir de ce moment, nous ne formons plus qu'un, car faisant partie de la même énergie divine. La notion de l'Un ne se résume évidemment pas à l'union de deux êtres, mais à une union avec le monde entier et ce peu importe sa nature : végétal, animal ou humain. En occident, nous remarquons que la tendance est à séparer, alors qu'en orient, on pense et on agit en terme d'« union » les uns avec les autres.

Ensuite, elle répond au deuxième point composé de sept questions en deux temps. Elle commence par la première question – comment envisagez-vous le passage de l'idée d'amour au fait d'aimer ? – et rétorque simplement que réduire l'amour qui est sacré et divin à quelque chose d'humain annule totalement sa réalisation et donc, son espoir d'être. La question revient à demander « Comment envisagez-vous le passage de l'idée de la Fleur au fait d'être fleur ? » Réduire l'Idée à l'Être n'a pas de sens, il en va de même pour la question de l'amour. La deuxième partie de sa réponse se concentre sur la question du sacrifice de soi – à comprendre : la trahison de soi – en amour. Si l'amour est vrai, véritable entre les deux individus concernés et donc devient une vérité, alors il est impensable de demander à l'autre d'être ce qu'il n'est pas (nous simplifions). La question du sacrifice devient nulle et non avenue puisque nous aimons l'Autre au même titre que nous nous aimons nous-même. Cependant, il faut garder à l'esprit que l'amour ne devient une vérité qu'à partir du moment où l'être fait fi de son attachement, ce qui peut être traduit par sentiment. Un sentiment peut être trahi parce qu'il n'a pas atteint le statut de vérité, sa sacralité, sa divinité en quelque sorte. Le sentiment, quel qu'il soit – colère, haine, envie, amour conditionnel – trahit l'attachement : attachement aux choses d'ici bas et ne fait donc pas partie du domaine du divin.

Elle réduit la troisième question à une question de bêtise et de non sens. Pourquoi jouer avec le feu quand on sait qu'il brûle, c'est ce qu'elle entend par vérité personnelle : si l'on sait

que l'absence de l'être aimé induit le manque, pourquoi vouloir le créer ? Et quand il s'agit de décider qui de l'amour admirable ou de la vie sordide sera le vainqueur sur l'autre, elle en revient toujours au même point que si l'on vit l'amour comme la vie, c'est-à-dire qu'on ne le vit pas, alors l'amour ne sera jamais victorieux. L'on ne vit pas quand on court après sa propre existence, c'est dans ce sens qu'elle dit si l'on vit l'amour comme sa vie, c'est-à-dire calqué sur ses exigences matérielles, alors l'on ne vit ni l'un ni l'autre, même si parfois on crée la vie.

2.3. 1935-1940 : De la première séparation au début de la seconde guerre mondiale. L'histoire d'une vie de voyages.

Avec cette première séparation, c'est aussi une correspondance qui s'arrête. Mais que l'on ne se méprenne pas, l'arrêt de la correspondance n'est pas seulement dû à l'éloignement des époux, mais aussi paradoxal que cela puisse être à leur rapprochement. Les derniers mots que nous avons lus de Valentine Penrose pour l'année 1934 date du 11 décembre et sont ceux d'un animal égorgé « Roland, reconnaissez-moi. »⁶⁸ Cette phrase à elle seule est capable de décrire dans quel état émotionnel se trouve Valentine Penrose : déchirée, perdue, amoureuse toujours. La correspondance reprendra vers le mois d'avril 1935. Nous avons pu constater que les époux se sont vus à Londres en décembre et en janvier. Aucune date n'est mentionnée, seul le nom du frère de Roland Penrose : Beacus. Est-ce à supposer que Valentine est allée en Angleterre pour les fêtes de fin d'année et les repas de famille ? Toujours est-il qu'en avril, elle reproche à Roland de n'avoir même pas eu conscience de sa douleur lors de leurs longues promenades dans les jardins.

Avril 1935, c'est l'insécurité au niveau international, la montée du fascisme en Italie avec Mussolini, mais aussi en Allemagne avec Hitler qui est entré au pouvoir en 1933. Le monde s'interroge sur son avenir et la France prend ses premières initiatives pour protéger le peuple. Le

⁶⁸ GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives.

8 avril, « la défense passive » est votée à Paris. Ce terme désigne la sauvegarde et protection de la population civile contre les attaques aériennes en cas de guerre. La défense passive s'organise autour de services tels que incendie, sanitaire, guet et alerte, police et protection contre le gaz. Diverses installations sont créées dans les villes : tranchées permanentes, caves et abris, et l'on développe le réseau de l'information à la population. Suite à cette nouvelle, Valentine se rend à Condom pour se renseigner et y offrir ses services comme volontaire. En définitive, la défense passive est plutôt bien organisée par les préfets des villes ayant à l'esprit les menaces potentielles de guerre –la population quant à elle préfère ne pas y penser– et la Croix Rouge a pour le moment tout le matériel et le soutien dont elle a besoin. Malgré sa conscience citoyenne, Valentine semble soulagée car sa santé n'est pas bonne : elle est atteinte d'une sclérose pulmonaire et de pleurite dans le poumon droit. Le docteur lui recommande le repos.

Avril, c'est aussi la visite du couple Paalen au Pouy : Wolfgang Paalen, peintre autrichien, est marié à Alice Rahon qui fut d'abord connue en tant que poète et qui ensuite développa son talent en peinture. Paalen reste environ deux semaines ; Alice, quant à elle, prolonge son séjour. Valentine parle d'Alice comme d'une amie chère. Mais ses propos sont mal interprétés par Roland au point que Valentine lui dit : « Alice est là et si gentille. Je l'aime beaucoup. Pour ce que tu me dis dans ta lettre, c'est très injuste et je ne veux plus l'entendre. Tu continues à penser mal voilà tout, ce qui fait que pour les choses évidentes et simples tu vas chercher un tas d'histoires à côté. »⁶⁹ Que faut-il comprendre ici ? Souvenons-nous que Roland Penrose a eu une aventure avec une certaine Maguy. La même Maguy, semble-t-il, qui dactylographie les textes de Valentine Penrose avant qu'ils ne soient envoyés à Paris. Valentine

⁶⁹ Lettre à Roland Penrose datée du 30 avril 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

écrit dans une lettre datant du 13 mai 1935⁷⁰ « C'est bien bête mais deux ou trois personnes me plaignent d'être si cocue et si confiante en mes aimés. » Est-ce alors un Roland qui couvre ses arrières en essayant de culpabiliser sa femme, sachant qu'il est lui-même en faute ?

Wolfgang Paalen quitte le Pouy vers la fin avril, et Valentine de noter « Alice va regretter son compagnon ». Un peu plus loin, nous pouvons lire « Nous vivons avec Alice dans la musique et l'amitié. »⁷¹ Les deux femmes partent ensemble pour Paris où Valentine espère voir Roland : elles visitent les coteaux, les musées, les expositions. Suite à une visite au Palais du Trocadéro, Valentine nous dit « J'ai écrit deux ou trois poèmes, car je n'ai pas pu manger d'émotion de voir tout cela »⁷². Valentine est submergée par une grande émotion, mais laquelle ? Nous savons que ce n'est pas à cause de la démolition du Palais qui ne commence qu'après le mois d'août. Le groupe des surréalistes étaient très intéressés par les arts primitifs et l'anthropologie ; à la lumière de cette remarque, le Palais du Trocadéro peut être vu comme un saint lieu en la matière. Il semble à l'époque que les salles d'exposition ressemblaient plus à un bric-à-brac tel que vu sur les marchés aux puces plutôt qu'un musée bien organisé, ce qui devait en soi attirer tout particulièrement les surréalistes⁷³. La dernière exposition à avoir eu lieu au Palais du Trocadéro s'intitulait *L'Art au Cameroun* ; c'est certainement cette exposition qui bouleversa tant Valentine avec ses mille cinq cents pièces provenant du Cameroun, du Togo, du Bamoun et du Bamiléké. Cette exposition fut inaugurée le 8 mars 1935 et dura jusqu'au mois de juillet. Elle fut créée suite à la mission au Cameroun de M. H. Labouret.

⁷⁰ GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives.

⁷¹ Lettre adressée à Roland Penrose du samedi 4 mai 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁷² Si nous prenons le temps de relater cet incident, c'est simplement pour montrer qui était Valentine Penrose en tant que personne, et par conséquent en tant que poète. Le monde chamboule un être, un artiste et celui-ci se met à créer. Malheureusement, nous ne n'avons pas été en mesure d'identifier les poèmes. Lettre du 13 mai 1935 adressée à Roland (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁷³ Vincent Debaene. « Les Surréalistes et le musée d'ethnographie. » *Labyrinthe 12* (2002).

Écrire. Mais écrire un poème par ci par là sur le coup de l'inspiration, ce n'est pas suffisant. À plusieurs reprises, elle demande à Roland de lui envoyer un livre à traduire. Lequel ? Là est toute la question. La seule hypothèse qui soit plausible est la suivante. Dans le courant du mois de mai, elle exprime son souhait de « faire cette traduction ou une autre. »⁷⁴ Deux mois plus tard, nous apprenons qu'elle « continue de faire le résumé des chapitres »⁷⁵ ; et au mois de septembre apparaît le nom de M. Masson-Oursel, orientaliste et philosophe français : « M. Masson-Oursel va faire des articles sur « Search in Secret India »⁷⁶ et je suis en train de lui écrire qu'il peut trouver un éditeur, j'ai terminé le synopsis et on va tout taper et je lui enverrai aussitôt prêt. »⁷⁷ Un peu plus tard, dans le courant du même mois, réapparaît le nom de M. Oursel (est-ce le même ?) qui doit se consacrer au livre à Paris et vers la fin du mois, nous apprenons que la traduction est enfin terminée et très bien tapée : Valentine s'en occupera à son retour à Paris. En définitive, après avoir recherché dans les publications de M. Paul Masson-Oursel, qui travaillait sur la philosophie de l'Inde, son esthétique et bien d'autres, nous n'avons rien trouvé qui cite ou fasse directement mention à ce livre *Search in Secret India* de Paul Brunton. Ce dernier était un philosophe, mystique et voyageur anglais. Il consacra une partie de sa vie à voyager à travers le monde pour rencontrer des personnes dites saintes : prêtres ou guru, yogis. Dans cette optique, *A Search in Secret India* raconte le voyage de l'auteur en Inde et sa rencontre avec l'homme qui devient son guru Sri Ramana Maharshi, dont nous reparlerons plus tard au sujet de la propre histoire de Valentine. Paul Brunton après avoir été une figure publique se retire du monde pour étudier le monde spirituel plus en profondeur et développer ainsi sa propre spiritualité. En

⁷⁴ Lettre adressée à Roland du 26 mai 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁷⁵ Lettre adressée à Roland du 23 août 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁷⁶ Paul Brunton. *A Search in Secret India*. London: Rider & Co., 1934.

⁷⁷ Lettre adressée à Roland du 7 septembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

définitive, il serait tout à fait plausible de croire que Valentine Penrose ait fait cette traduction qui ne fut qu'un outil dans la vaste recherche de M. Masson-Oursel.

Et entre temps ? Valentine ne cesse de composer : elle parle d'un long poème, d'une prose et d'autres textes qu'elle envoie à son mari. C'est à cette même époque que son livre *Le Nouveau Candide* est choisi par l'éditeur en vue d'une publication, alors qu'elle n'est pas satisfaite de sa composition : « On a pris aussi le Nouveau Candide, mais je persiste à ne pas le trouver bien. »⁷⁸ La publication se fait en juin 1936 chez G.L.M., dans la deuxième série de la collection Douze ; le petit volume est illustré par Wolfgang Paalen. Et comme le suggère la citation, un autre écrit de Valentine a été retenu un peu plus tôt par l'éditeur : *Herbe à la lune* qui sera préfacé par Paul Éluard. Dans une lettre datant du début du mois de septembre, Paul Éluard lui demande d'envoyer des livres dédiacés pour les transmettre à des directeurs de revues, « jusqu'au Japon et naturellement en Belgique et Tchécoslovaquie et Copenhague. »⁷⁹ Si nous en prenons connaissance, c'est parce que Valentine se plaint de ne plus avoir de maison et qu'il est vrai que pour des affaires de cette importance, avoir un chez soi serait secourable : le Château du Pouy a été vendu pour une somme dérisoire fin du mois de juin. Cependant, elle continue d'habiter la maison pendant le mois de juillet recevant Paul Eluard et « Nouche »⁸⁰ et peut-être même au mois d'août, mais rien n'est moins sûr, même si son souhait était d'y rester jusqu'au quinze.

Le premier recueil de Valentine intitulé *Herbe à la lune* fut publié par G.L.M. et c'est quand il sortit des presses qu'on se rendit compte qu'il était rempli de fautes d'impression. Valentine prit contact avec G.L.M. pour rectifier les erreurs d'impression, mais rien ne se fit. La

⁷⁸ Lettre adressée à Roland Penrose du 17 septembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁷⁹ Lettre adressée à Roland du 7 septembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁸⁰ C'est la seule façon dont Valentine Penrose écrit le nom de Nusch, la seconde femme de Paul Éluard.

bonne nouvelle, c'est que les corrections ont été notées à la main dans le livre personnel de Roland Penrose. Nous avons retranscrit ces corrections lors de notre passage à la Farley Farm, Chiddingly. Ce ne sont pas moins de douze textes qui retrouvent leur sens originel. Les corrections de Valentine sont de différents ordres : elle ajoute un mot ou corrige un mot ayant été mal déchiffré par la personne en charge de dactylographier ses textes (soit interversion des lettres d'un mot 'une' pour 'nue', soit faute d'inattention 'bernée' pour 'cernée', soit des accords de genre et de nombre). Certaines corrections semblent ne pouvoir s'expliquer que par le désir de Valentine Penrose d'améliorer le texte : c'est la question du détail qui fait tendre le texte vers la perfection. Les corrections des textes se trouvent dans la première annexe de notre manuscrit. Nous rectifions également une erreur de Georgiana Colville présente dans son édition de 2001 des textes de Valentine Penrose. Elle augmente le poème « Goa II » de 22 vers en rassemblant par erreur deux textes distincts, l'erreur peut s'expliquer par le fait que le second texte ne comporte pas de titre.

En ce qui concerne *Le Nouveau Candide*, publié en juin 1936, nous avons découvert qu'un extrait avait été publié le mois précédent sa sortie toujours chez G.L.M. dans la collection *Cahiers GLM* 1 (première série). L'extrait publié dans la revue couvre les pages 14 à 19. Ci-dessous, nous reproduisons à la page suivante (Image 2.1.) le frontispice de Wolfgang Paalen qui accompagne l'ouvrage.

Ce dessin semble être à la fois une parodie des illustrations du livre de *Candide* de Voltaire, la destruction du mythe d'*Alice in Wonderland* et la protection ou destruction de la femme par le monde animal ; sur le plan stylistique, il rappelle les dessins d'André Masson. Un homme en patin avec un canotier se bat avec un lapin féroce ; une femme git à moitié nue la tête fracassée par un tableau ou un miroir maintenant en morceau, la violence de sa chute – il semble

qu'elle ait chu – a détruit un meuble sous elle qui ressemble à une petite table ou un banc assez large et ensuite, pour couronner le tout, un cheval impétueux se précipite au-dessus de la demoiselle nue, une grappe de raisin entre les pattes de derrière. Soit les animaux sont là pour protéger la jeune fille de l'homme en patin, soit c'est le contraire. Toujours est-il que la scène est confuse et ne s'éclaire pas vraiment à la lecture du *Nouveau Candide*, bien que nous y trouvions des hommes coiffés de canotier, que la première partie du livre prend place dans un pré, que le personnage principal sort d'une peinture (le cadre fracassé), ou que des jeunes filles manquent d'être assaillies à plusieurs reprises. Toutefois, nulle part dans le texte ne sont évoqués des chevaux ou même des lapins, ce dessin apparaît donc comme une réinterprétation du texte, c'est ce qui en fait toute sa surréalité.

Frontispice de Wolfgang Paalen



Image 2.1.

Pour revenir à l'histoire de Valentine, nous avons constaté que de la fin juin à la fin août, la correspondance s'arrête une fois de plus. Les informations qui suivent décrivent les projets de

Valentine pour l'été. Malheureusement, nous ne savons pas lesquels prirent place en réalité.

Valentine parle à plusieurs reprises de louer une maison à Larrau et d'y passer du temps avec Alice et Wolfgang Paalen, et le couple Dobrée. Pour rappel, Bonamy Dobrée était un ami de Roland rencontré lors de ses études à Cambridge. Vers le 10 juillet, elle souhaitait également recevoir au Pouy le couple Paalen ainsi qu'un certain Reichel que nous ne parvenons pas à identifier. Peut-être est-ce Hans Reichel, le peintre allemand, mort en 1958, ami de Henri Miller à partir de 1936 ? Mais nous n'avons rien en notre possession qui puisse le confirmer.

Et qu'en est-il du couple en soi ? Ils vivent chacun de leur côté, se voient occasionnellement entre le Sud de la France, Paris et Londres. Roland affirme n'avoir personne d'autres dans sa vie, Valentine fait de même en ajoutant que ce ne sont pas « les offres et les tentations » qui manquent. Lors de la vente du Pouy, elle invite Roland à descendre dans le sud « seul si cela ne [l'] ennuie pas ». Et finalement, en octobre, Valentine dit à Roland « Je te pardonne, mais le mal que m'ont fait tes idées folles, ton peu de profondeur et ensuite ton entêtement est inguérissable. »⁸¹ Et nous entendons déjà les voix s'élever : « Oui, mais qu'en est-il de cette histoire avec Alice Paalen ? » Alice Paalen est présente dans la correspondance de Valentine : des échanges à son propos y sont fréquents, et c'est également par Roland que transite plusieurs fois du courrier pour Alice. Valentine parle de « leur profonde entente quoiqu'[elle] sache très mal la lui témoigner. »⁸² Nous revenons un peu plus loin et en détail sur la nature de la relation entre Valentine et Alice.

À partir de septembre, Valentine, sujette à de graves problèmes de santé – toujours liés à sa pleurite et sclérose pulmonaire – se voit contrainte au minimum de mouvements. Les radiographies qu'elle fait chez plusieurs médecins sont assez alarmantes. Elle apprend que

⁸¹ Lettre adressée à Roland du 5 octobre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

⁸² Lettre adressée à Roland du 28 août 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

certaines aspérités dans ses poumons pourraient être le déclencheur de la tuberculose.⁸³ Un endroit devient à lui seul une obsession : l'Inde. Elle y retourne fin du mois d'octobre 1935, seule. Peu avant son départ, elle s'occupe de quelques affaires courantes à Paris et y rencontre Alice pour un « temps suspendu hors du monde » et Roland fait le déplacement pour lui rendre visite. C'est de cette courte visite à Paris que datent les photos de Valentine et de Roland Penrose prises par Rogi André, première femme d'André Kertész, également photographe et mentor de Brassai.⁸⁴ Quand elle parle avec Roland de son voyage à venir, c'est en terme de libération en suggérant que peut-être elle ne reviendra pas. Elle est tellement diminuée par sa maladie que son découragement ou son désespoir l'amène à souhaiter une mort rapide. La situation politique internationale n'étant pas stable, Roland essaie de dissuader Valentine de partir. Voici la réponse dans sa lettre du 30 septembre 1935 :

Pour mon départ, peu important les questions politiques – je déplore seulement de n'y rien pouvoir faire personnellement, que par mes prières pour que tant d'horreurs soient évitées – Mais il faudrait changer les êtres et la terre. C'est déjà beaucoup que quelques êtres pensent et acceptent pour tous ceux qui entraînent la roue de l'action aux deux oppositions ! Cela vient de ce qu'on cherche à détourner la cruauté plutôt que d'avoir le courage de se l'expliquer, ce qui aiderait à la détruire. Toute loi terrestre peut-être raffinée, cependant si on le voulait.⁸⁵

Elle planifie son départ pour le 31 octobre ou le 1^{er} novembre. Le 31 octobre, elle est à Paris, et le 2 novembre, elle est à bord du paquebot qui l'emmène en Inde pour un voyage de près de 7 mois. Lors de ce premier voyage en solitaire, quoique séparée de son époux, Valentine a une correspondance soutenue avec lui. Nous pouvons la suivre presque pas à pas lors de ses déplacements.

⁸³ La tuberculose est une affaire de famille.

⁸⁴ C'est une de ces photos qui sert de couverture à l'édition présentée par Georgiana Colvile en 2001.

⁸⁵ Lettre adressée à Roland (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

Ci dessous se trouve une carte de l'Inde (Image 2.2.) qui retrace les déplacements de Valentine Penrose lors de ce premier voyage selon les informations que nous possédons : cette carte souligne l'ampleur du voyage que Valentine entreprend en solitaire. Nous y avons joint des explications pour plus de lisibilité.

Carte d'Inde

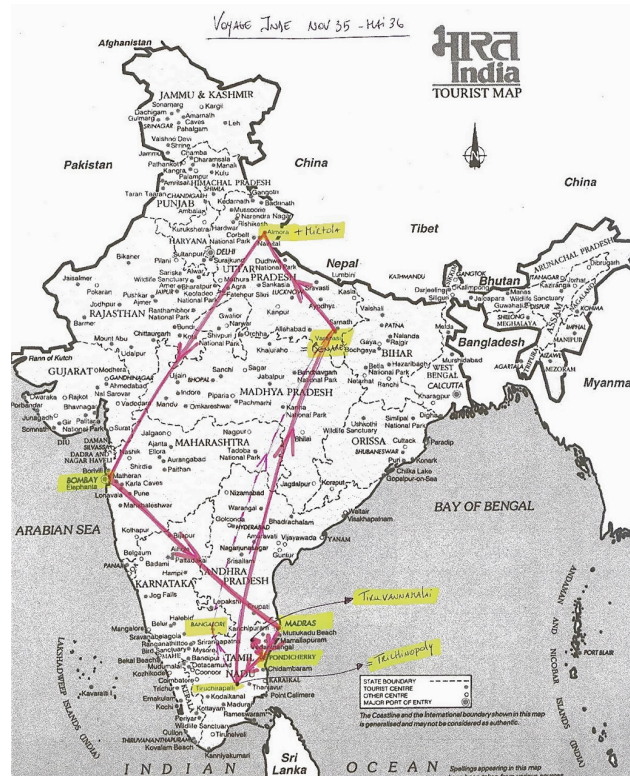


Image 2.2.

Partie de France le 1^{er} ou le 2 novembre, Valentine Penrose arrive à Bombay le 8 novembre 1935. Elle y est accueillie par les Nadia⁸⁶ qui, malheureusement, ne peuvent pas l'héberger. Elle séjourne donc au Grand Hôtel où elle était descendue avec Roland en 1933 lors de son premier voyage indien. Elle y reste environ une dizaine de jours d'une part pour raison de santé – le voyage a été éprouvant – et d'autre part, c'est, semble-t-il, le temps nécessaire pour

⁸⁶ Nous n'avons pas été capable jusqu'à présent d'identifier le couple.

obtenir des lettres de recommandation de la main de Mlle Morin⁸⁷ : lettres qui lui permettront d'évoluer plus aisément à Madras et dans les sphères pondichériennes.

C'est vers le 17-18 novembre qu'elle reprend ses valises et descend en direction de Madras dans le sud-est (à 1300km). Elle ne se pose que trois ou quatre jours le temps d'utiliser les lettres de recommandation et de voir les portes s'ouvrir. Finalement, elle arrive à Pondichéry situé au Sud de Madras (à environ 150-160 km). Elle envoie une lettre de Madras datant du 20 novembre qui invite Roland à lui écrire à l'adresse de l'Âshram de Sri Aurobindo⁸⁸ que nous évoquons plus en avant ci-dessous.

À partir du 23 novembre et ce jusqu'aux environs de la mi-mars, elle est dans la région de Pondichéry. Nous précisons « région » parce qu'elle se rend à Tiruvannāmalai (à 100 km de Pondichéry) pour une période d'une à deux semaines en janvier et début mars, elle est à Trichinopoly (à 200 km de Pondichéry). Nous supposons qu'elle part de ce dernier endroit vers Bénarès (à plus de 2100 km de Trichinopoly) aussi appelé Vârânasî qui est la capitale spirituelle de l'Inde, en d'autres mots, c'est ville la plus sacrée de l'hindouisme entièrement consacrée au culte de Shiva. À un moment donné, Valentine Penrose pense passer par Bangalore en route pour le Nord, mais nous n'avons aucune indication qui nous permette de le confirmer. Nous pensons qu'elle a fait le voyage vers Bénarès avec les Brewster. Il s'agit de Earl Henry Brewster et famille. Ils ont voyagé en Italie et ont passé six ans dans le Sud de la France avant de s'installer

⁸⁷ Nous n'avons pas été capable d'identifier cette personne, mais elle semble en relation avec Louie Elder que Roland Penrose aurait aidé plusieurs fois financièrement. Il semble que Louie Elder ait été un temps la gouvernante de Madge Oliver, peintre anglaise et professeur de peinture dans le sud de la France à Cassis plus précisément.

⁸⁸ Nous avons toujours cru que Valentine n'avait fréquenté les âshrams que lors de son troisième et long voyage en Inde en 1937. Encore une omission d'information dans les chronologies biographiques déjà disponibles.

en Inde dans l'Himalaya à Almora. Nous supposons qu'ils sont en voyage dans le sud au moment où Valentine Penrose les rencontre.⁸⁹

Vers le 3 ou le 4 avril, elle reprend la route et part dans la région de l'Himalaya pour Almora dans un premier temps et ensuite, Mirtola (Uttar Vrindavan) qui est un village fameux pour son âshram fondé par Sri Yashoda Ma et son disciple Sri Krishna Prem. À l'entête de ses dernières lettres, quand elle écrit la date, elle note comme lieu d'origine Snow View qui, selon nos recherches, semble être le nom d'une petite ville au pied de Snow View Point, une montagne de l'Himalaya dans la province de Nainital à environ 60 km d'Almora. Elle reste dans la région de l'Himalaya jusqu'aux environs de la mi-mai (peut-être même un peu plus tard). Le 22 mai 1936, nous la retrouvons à bord du bateau qui la ramène en Europe.

Au vu de l'importance du style de vie dans lequel Valentine Penrose s'immerge en Inde quand elle fréquente les âshrams, et parce que ces détails de sa vie de tous les jours nous permettent de mieux comprendre l'impact qu'ils ont eu sur son développement personnel, nous souhaitons les évoquer plus précisément. Commençons par évoquer Sri Ramana Maharshi (ou Maharishi)⁹⁰ dont elle fréquenta l'âshram dans le courant du mois de janvier 1936 lors d'un séjour d'une dizaine de jours à deux semaines maximum. Les renseignements que nous possédons sur ce séjour sont quasi inexistantes. C'est grâce aux écrits de Paul Brunton et en particulier grâce à ce fameux livre *A Search in Secret India* que nous avons été capable de reconstruire un peu le contexte et l'ambiance dans lesquels Valentine Penrose évolue. Certes, le

⁸⁹ En février, elle mentionne le couple Brewster qui souhaite aller rendre visite à Sri Aurobindo le 22 et dans une lettre du 4 mars 1936, elle dit à Roland être en compagnie des Brewster, ce qui nous laisse penser qu'ils ont voyagé ensemble. Le couple est originaire des Etats-Unis. Earl Brewster est un peintre et un écrivain connu d'une part pour avoir été un ami proche de D.H. Lawrence et d'autre part pour avoir écrit en 1926 *The Life of Gotama the Buddha*. [London : Kegan Paul & Co.] (GMA A35/1/1/RPA713).

⁹⁰ Ramana est une abréviation du prénom du guru Venkataraman et Maharshi est composé de deux mots distincts *Maha* et *Rishi* qui signifient « Grand sage ».

témoignage de Paul Brunton est de quelques années antérieur au séjour que fait Valentine, mais dans les terres reculées de l'Inde quelques années ne changent pas totalement le décor ni les coutumes. C'est grâce à Paul Brunton que nous en apprenons un peu plus sur l'homme qu'était le Maharshi⁹¹.

Venkataraman Iyer, plus tard connu sous le nom de Sri Ramana Maharshi, est né en 1879 à une trentaine de kilomètres de Madurai dans le sud de l'Inde dans une famille de la classe moyenne. Il poursuit ses études à Madurai dans une école dirigée par des missionnaires anglais, où il apprend les rudiments de la langue anglaise. Il eut une enfance et adolescence normale sans suivre de formation quelconque en yoga ou dans la pratique de la méditation ; la vie spirituelle ne semble pas avoir été l'une de ses préoccupations à l'époque. Ses études devaient le mener sur la voie d'une belle carrière. La seule anormalité qui ait pu révéler le caractère fantastique de Venkataraman était sa capacité à dormir d'un sommeil si profond que rien ne pouvait le réveiller, pas même ses camarades d'école qui, prenant avantage sur l'étrange situation, le battaient durant la nuit. Au réveil, l'adolescent n'avait aucun souvenir de ce qu'il s'était passé.

À l'âge de dix-sept ans, il entra dans une sorte de crise existentielle amenée par une subite et incompréhensible peur de la mort qui souleva des questions telles que : « Qu'est-ce que cela signifie « mourir » ? Qu'est-ce qui meurt ? Qui est-ce qui meurt ? » Obsédé qu'il était par la mort, il décida d'un jour affronter sa peur. Il s'allongea sur le sol de sa chambre, se tint le plus raide possible et retint sa respiration. La conclusion de cette expérience fut sa libération. Il se rendit compte que ce qui mourait, c'était le corps, cette enveloppe de chair. Le « Je », l'identité

⁹¹ C'est par un autre ouvrage *Be Love Now : The Path of the Heart* (2010) que nous complétons les informations collectées sur le Maharshi. Cet ouvrage a été écrit par Ram Dass avec l'aide de Rameshwar Das. Ram Dass, importante figure du monde spirituel aux Etats-Unis, est connu pour y avoir amené l'enseignement de son guru appelé Maharaj-ji qui était installé aux pieds de l'Himalaya. Son premier ouvrage *Be Here Now* publié en 1971 fut vendu à plus de deux millions d'exemplaires.

profonde, elle, continuait d'exister. C'est ainsi que commença sa longue recherche sur l'identité du Moi profond : Qui suis-je ? Ou plutôt qui est ce « Je » que j'associe à mon être ?⁹² Quelques semaines plus tard, sans prévenir qui que ce soit, il quitta tout – sa famille et ses études – pour se rendre au temple d'Arunachala à Tiruvannāmalai avec juste quelques roupies en poche pour payer son trajet de train. C'est dans le temple que, renonçant à la vie matérielle de ce monde, il s'immergea complètement dans sa quête par le biais de la méditation, de transe extatique vêtu uniquement d'un pagne.

Pendant les dix années qui suivirent, il se tourna vers l'intérieur de lui-même et garda le silence ; il vécut un temps dans le temple, et ensuite dans une cave au pied d'Arunachala, la Montagne Rouge Sacrée aussi appelée La Colline du Feu Sacré. Les Hindous croient que cet endroit est le lieu de l'incarnation du dieu Shiva, un des dieux les plus importants de la tradition hindoue. Son premier disciple s'appelait Ganapati Sastri,⁹³ un illustre Brahmane ; c'est suite à sa visite que le Maharshi quitte sa retraite silencieuse. Sa famille, l'ayant retrouvé quelques années après sa fuite, essaya de le ramener à la « m(r)aison », mais rien n'y fit. Plus tard, la mère du Maharshi viendra le rejoindre et vivra les dernières années de sa vie auprès de son fils prenant soin de lui et de ses disciples. À sa mort, en 1922, elle fut enterrée au pied de la colline et l'on créa un petit sanctuaire à l'endroit de sa tombe, ce qui était inhabituel.

Généralement, seuls les yogis sont enterrés, car ils n'ont pas besoin de passer par la purification de leur être par le feu au moment de leur mort. C'est là que se construira le premier âshram du Maharshi qui, jusqu'en 1928, ne comprend que deux petites cabanes : l'une pour la cuisine, l'autre comme dortoir tel que le décrit Paul Brunton. L'âshram est également composé

⁹² “The body dies, but the Spirit that transcends it cannot be touched by death. That means I am the deathless Spirit.” Mots du Maharshi recueillis dans *Timeless in Time : Sri Ramana Maharshi*. A.R. Natarajan. Bloomington, IN: World Wisdom, 2006. 13.

⁹³ ou Ganapati Rumi. Nous trouvons cette variante dans le livre de Ram Dass.

d'une cour centrale avec un puits au milieu, plus loin un jardin, et un peu partout des manguiers, des cocotiers, et des cactus. Ensuite un peu plus tard, l'on construit un bâtiment plus important avec un toit de tuiles rouges que l'on appelle le Hall du Maharshi où ce dernier passait le plus clair de son temps sur une espèce de lit et y recevait des gens de toutes les conditions venus chercher des conseils qui pouvaient autant porter sur la vie spirituelle, sur la santé voire même sur des questions judiciaires. Jusqu'à la moitié des années trente, l'âshram reste un endroit plutôt calme, c'est ainsi qu'il nous apparaît dans les descriptions de Paul Brunton. Plus tard, il accueillera des gens venus du monde entier. L'âshram est situé au pied de la colline Arunachala à un peu plus de deux kilomètres du temple du même nom et à environ trois kilomètres de la gare de train. On y accédait à cette époque-là en charrue à bœufs. Le Maharshi répandait son savoir sous la forme de simples dialogues socratiques mêlés d'humour, de profonde affection et d'amour pour l'Être Suprême. Pour lui, le silence était l'enseignement le plus pur.

Après avoir divulgué son enseignement pendant près de trente ans, Sri Maharshi s'éteint le 14 avril 1950. Valentine, après l'avoir rencontré, dira de lui qu'il est « une âme très haute, délivrée, mais [qu'] il y manque la jonction avec le monde » ou encore « le Maharshi est une grande aide ». ⁹⁴ Dans le témoignage de Paul Brunton, nous trouvons un écho à cette première remarque de Valentine Penrose quand elle dit qu'il manque au Maharshi « la jonction avec le monde ». Dans *A Search in Secret India*, Brunton évoque le Maharshi en ces termes :

Sometimes I catch myself wishing that he would be a little more human, a little more susceptible to what seems so normal to us, but so feeble failings when exhibited in his impersonal presence. And yet, if he has really attained to some sublime realisation beyond the common, how can one expect him to do so without leaving his laggard race behind forever ? ⁹⁵

⁹⁴ Respectivement lettres à Roland du 9 et du 16 janvier 1936. Elle fait référence ici à la recherche / découverte de soi (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

⁹⁵ Brunton, Paul, *op. cit.*, 155.

À la différence de Valentine, il semble que Brunton ait pris conscience assez rapidement de la nature de ce manque de jonction avec le monde.

Peu de temps après son arrivée à Pondichéry, Valentine Penrose, plutôt que de vivre à l'hôtel, cherche une petite habitation à louer. C'est dans le quartier indigène de la ville qu'elle se pose. Petit à petit, elle va fréquenter l'Âshram de Sri Aurobindo, d'abord le matin pour aller lire dans une atmosphère paisible et ensuite le soir lors de la méditation.

Sri Aurobindo – Aurobindo Ghose – est né en 1872 et décède en 1950, la même année que Sri Ramana.⁹⁶ Il est reconnu pour être le yogi le plus accompli de l'Inde moderne, au-delà même de certains yogi et forces spirituelles de renom tels que Sri Ramana Maharshi ou encore Ramakrishna pour ne citer qu'eux.⁹⁷ Il est la seule personnalité du monde spirituel hindou à avoir développé un système philosophique original et cohérent qui inclut les théories de la Connaissance, de l'Existence et de son but, du Moi et de l'Ordre Naturel.

De cinq à sept ans, Aurobindo est éduqué par des nonnes irlandaises à Darjeeling ; ensuite il est envoyé avec ses deux frères aînés en Angleterre. Là, il suit l'enseignement de pasteurs et de professeurs universitaires appartenant à l'Église d'Angleterre. Son esprit sera fortement imprégné de la culture occidentale. Il repart en Inde à l'âge de vingt-et-un ans après avoir obtenu son diplôme au King's College à Cambridge. Il parle à peine le bengali quand il rentre au pays, mais d'un autre côté, il parle couramment le français, l'anglais, et lit le grec, le latin et l'italien. Il obtient un poste au Collège de Baroda⁹⁸ comme professeur d'anglais. C'est là

⁹⁶ Les informations que nous avons collectées sur la vie et l'œuvre de Sri Aurobindo proviennent d'une part du livre *The Essential Aurobindo*, par Robert McDermott [Great Barrington : Lindifarne Books, 2001] et d'autre part du site Internet consacré à l'Âshram du guru : <http://www.sriarobindoashram.org/>

⁹⁷ Sri Ramakrishna Paramahansa est né en 1836 à Kamarpukur et mort en 1886. Il était le prêtre du Temple de Kali – déesse du Temps, de la Mort et de la Délivrance ; mère destructrice et créatrice – à Dakshineswar.

⁹⁸ Le Collège de Baroda est depuis 1949 devenue une université qui est actuellement connue sous le nom de The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

qu'il atteint une maîtrise en sanskrit, en marathe (langue indo-européenne rattachée au sanskrit), en gujarati (langue de l'ouest de l'Inde) et en bengali (langue parlée au Bengale). Il écrit un grand nombre de poèmes dans lesquels on voit se développer une identification profonde avec la culture indienne.

En 1905, après près de treize ans d'enseignement, il quitte son emploi et devient le leader du mouvement nationaliste indien après s'être lancé depuis 1893 dans la rédaction d'articles politiques prônant l'indépendance de l'Inde pour devenir en 1906 le rédacteur du journal *Bande Mataram*, et avoir fait partie – parfois en étant à leur tête – de petits groupes révolutionnaires.⁹⁹ En mai 1908, il est arrêté et détenu à la prison d'Alipore à Calcutta en attendant d'être jugé pour complot contre le Gouvernement britannique d'Inde. En mai 1909, il est acquitté et libéré. C'est en prison qu'il se met à méditer sur le Bhagavad-Gita, un des écrits fondamentaux de l'hindouisme qui raconte l'histoire de Krishna, huitième avatar (incarnation) de Vishnu, dieu hindou Protecteur de l'Univers et de toutes ses créatures.¹⁰⁰ De ces heures de méditation et de pratique du yoga en prison va naître son désir de s'engager dans la vie sur le chemin d'une spiritualisation renouvelée de la culture indienne. À sa sortie de prison, il se retire définitivement de son activité engagée en politique pour se concentrer sur le yoga à Pondichéry dans le sud de l'Inde. Entre 1914 et 1921, la majorité de son œuvre paraîtra dans un mensuel du nom de *Arya* qui fut spécialement créé pour lui par Paul Richard, diplomate français en recherche spirituelle qui fut l'époux de Mirra Alfassa ; on retrouve dans cette revue les textes qui composent entre

⁹⁹ François Gautier. *Un Autre regard sur l'Inde*. Genève : Édition du Tricorne, 2001. Nous avons consulté la version accessible en ligne : <http://www.jaia-bharati.org/livres/autre-regard/quatre-couv.htm>. Sri Aurobindo y est considéré dans le chapitre 10 comme «le vrai visionnaire d'une Inde indépendante ».

¹⁰⁰ Vishnu qui selon la tradition aurait eu une dizaine d'avatars est le deuxième dieu de la trinité hindoue – Trimūrti – qu'il compose avec Shiva et Brahma. Brahma est le premier dieu de cette trinité représenté avec quatre têtes ; il est le dieu de la Création. Shiva, le troisième est le dieu de la Destruction et de la Régénération, il est aussi le patron des arts et du yoga.

autres *The Life Divine*, *The Synthesis of Yoga*, *Essays of the Gita*, *The Human Cycle*, *The Ideal of Human Unity* et *The Secret of the Veda*, c'est ce dernier livre, parmi d'autres, que Valentine Penrose lit lors de son séjour au Âshram entre 1935 et 1936.

C'est en mars 1914 que Mirra Alfassa, née à Paris en 1878, rencontre Sri Aurobindo par le biais de son époux. Après neuf mois de travail spirituel et littéraire intense, le couple Richard repart pour la France. Il faudra attendre 1920 pour que Mirra retourne en Inde dans le but d'entamer sa mission spirituelle avec Sri Aurobindo. Ensemble, ils créent le Aurobindo Âshram en 1926. Cette même année, Sri Aurobindo se retire de la vie publique et lègue la direction du Âshram à Mirra qu'il appelle désormais The Mother.¹⁰¹ Elle a à sa charge l'organisation spirituelle et matérielle du âshram. Sri Aurobindo quant à lui divulgue son enseignement au travers d'écrits (livres ou correspondance) et se montre en public environ trois fois par an. C'est lors de ces séances qu'il rencontre ses disciples. Valentine Penrose a l'occasion de le rencontrer à deux reprises lors de ce voyage : la première fois le 24 novembre 1935 et la seconde, le 22 février 1936 en compagnie du couple Brewster. Valentine fait abondamment référence à l'un comme à l'autre dans sa correspondance. Valentine Penrose transmet deux « Lettres à un disciple » écrites par Sri Aurobindo à Roland dans un courrier datant du 2 janvier 1936.¹⁰² Les lettres du guru datent respectivement du 25 et du 29 octobre 1935. Dans le but d'éclaircir un peu la nature des enseignements que Valentine Penrose a suivi dans cet âshram, la seconde « lettre à un disciple » consacrée au thème de la Beauté donne des renseignements intéressants. Notons

¹⁰¹ Le concept de *The Mother* – Shakti, l'Énergie Divine – est un concept bien établi dans la conscience spirituelle indienne. *Shakti* représente la force consciente qui emmène le monde – la réalité – vers les sphères supérieures de son évolution : on élève les niveaux inférieurs de l'existence en les mêlant au niveaux supérieurs. Sri Aurobindo en appelant Mirra *The Mother* reconnaît que son développement spirituel a atteint des sphères très hautes qu'il compare souvent à sa propre élévation ; il dira que la conscience de *The Mother* et la sienne ne font qu'une.

¹⁰² GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives.

que ces lettres ne sont pas personnellement adressées à Roland Penrose, ni même à Valentine, mais à un disciple, peu importe lequel. La lettre est en anglais, avec une note en français.

To another disciple 25 Oct. 1935

Beauty is not the same as delight, but like Love it is an expression, a form of Ananda (the supreme Bliss) – created by Ananda and composed of Ananda, it conveys to the mind that delight of which it is made.

Aesthetically, the delight takes the appearance of Rasa (délice produit par l'amour, par la beauté, par la jouissance dans tous les plans physiques et mentaux), and the enjoyment of this « rasa » is the mind's and the vitals' reaction to the perception of Beauty. The spiritual realisation has a sight, a perception, a feeling which is not that of the mind and vital; – it passes beyond the aesthetic limit, sees the universal beauty, sees behind the object what the eye cannot see, feels what the emotions of the heart cannot feel and passes beyond Rasa to pure Ananda – a thing more intense, deep, rapturous than any mental or vital, or any physical rasa reaction can be.

It sees the One everywhere, the Divine everywhere – the Beloved everywhere, the original bliss of existence everywhere, and all these can create an inexpressible Ananda of beauty – the beauty of the One, the beauty of the eternal existence in things.

It can see also the beauty of forms and objects, but with a seeing other than the mind's, other than that of a limited physical vision – What was not beautiful to the eye becomes beautiful, what was beautiful wears now a greater marvellous and ineffable beauty – The spiritual realisation can bring the vision and the rapture of the all – Beautiful everywhere.

Sri Aurobindo

Il est particulièrement intéressant que Valentine choisisse d'envoyer à Roland un enseignement qui traite de la Beauté. Il s'agit d'un geste d'amour : elle lui propose d'autres voies à explorer dans sa recherche de la beauté. Elle lui dit d'ailleurs plus tard : « Non, Roland, la beauté et le bonheur ne sont pas un rêve. »¹⁰³ Notre monde européen cherche la beauté à l'extérieur, au même titre que l'amour : on cherche des objets ou des personnes à aimer au lieu d'aimer, on cherche la beauté hors de soi, au lieu de l'éprouver en soi d'abord. Et l'on conceptualise les choses, on raisonne avec notre cerveau et on élabore des théories de la beauté et même de l'amour au lieu de sentir et d'éprouver à l'intérieur de soi. C'est, comme Valentine le

¹⁰³ Lettre adressée à Roland datant du 7 juin 1936 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

dit elle-même, la « mode actuelle de penser intellectuellement » et elle continue « On peut plus y perdre qu'y gagner – cela devient une routine qui masque les profondeurs et des possibilités encore plus hautes. » Ces profondeurs sont atteintes par l'expérience, et une fois atteintes, le travail de l'artiste devient « une paix et une offrande – et non plus une création née de l'inconscient et du mental pour leur propre satisfaction. »¹⁰⁴ C'est donc au dedans, c'est à l'intérieur de soi que se trouvent les origines de l'un comme de l'autre. C'est quand on touche à l'extatique pureté intérieure que notre regard s'ouvre enfin : la beauté se manifeste au travers de nos yeux et mieux, nous allons au-delà. Nous percevons enfin cet au-delà de la Beauté qui est sacré, divin. C'est tout cela que Valentine offre à son époux en partageant avec lui cet enseignement. Ajoutons ces quelques mots de Sri Aurobindo sur ce même sujet trouvés dans un livre qui transmet une partie importante de son enseignement *The Integral Yoga* : « Beauty is the way in which the physical expresses the Divine – but the principle and law of Beauty is something inward and spiritual and expresses itself through the form. »¹⁰⁵ Valentine écrira un peu plus tard à son époux : « Je voudrais que toi aussi tu arrives à éprouver, à sentir, non pas à comprendre – C'est autre chose qui se passe au-dessus de la tête, un nouveau sens vraiment. »¹⁰⁶

C'est vers le début du mois de décembre que Valentine Penrose participe de manière plus active à la vie de l'Âshram de Sri Aurobindo. Elle décrit une de ses journées types à Roland dans une lettre datant du 5 décembre 1935. Elle commence généralement sa journée vers 7h30, excepté deux jours de la semaine où elle se lève plus tôt pour aller se balader. Elle observe le monde alentours, s'imprègne de l'ambiance du quartier, devient le témoin de quelques traditions

¹⁰⁴ Lettre adressée à Roland datant du 16 janvier 1936 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

¹⁰⁵ Voir Sri Aurobindo. *The Integral Yoga*. Twin Lakes, WI: Lotus Press, 2000. 355.

¹⁰⁶ Lettre adressée à Roland datant du 4 mars 1936 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

locales telles que celle-ci : tôt le matin, les femmes décorent la porte d'entrée de leur maison de dessin fait de fleurs blanches et chaque jour, elles en changent. À 9h00, elle se rend à l'Âshram pour aller méditer au milieu d'une centaine de personnes. L'objectif de ces méditations est de se purifier au travers de l'aspiration et de l'élévation constante vers le Divin. Après la méditation, tous ensemble, ils vont voir The Mother qui les accueille et les bénit avec des fleurs. Chaque contact avec cette femme apporte à Valentine un peu de cette paix qu'elle recherche plus que tout. Elle la considère comme la « Lumière du Divin ». Elle se rend ensuite dans le silence de la bibliothèque pour y lire ou penser, parfois munie des lettres de Roland. Vers midi, elle rentre chez elle pour se restaurer, se baigner et ensuite se promener dans le quartier. Le soir, elle retourne à l'Âshram pour une autre méditation qu'elle qualifie d' « intense, parfois difficile à supporter »¹⁰⁷ et toujours dirigée par The Mother.

Tout au long de son séjour, Valentine, grâce à la méditation, au contact de The Mother et d'autres gurus, voit sa pensée sur maint sujets évoluer vers la profondeur de leur essence : nous l'évoquons plus loin dans le troisième chapitre. Sa pensée devient imprégnée d'une lucidité certaine, d'un regard neuf sur la vie et le monde, mais aussi détachée du monde matériel, de notre façon de vivre et de penser en tant qu'Européen. En règle définitive, c'est surtout The Mother qui touche l'âme profonde de Valentine Penrose.

À l'égard de l'écriture, il faut souligner que Valentine continue d'écrire, tout comme elle s'adonne au dessin et à la peinture : elle fait des aquarelles. Nombre de ses poèmes ont été envoyés à son époux, et également à Alice Paalen. Une partie de cette poésie fut offerte à The Mother : « Je me suis décidée aujourd'hui seulement à dédier mes poèmes à The Mother et les

¹⁰⁷ Lettre adressée à Roland datant du 5 décembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

lui donner. « La Dame de tout » s’y reconnaîtra. »¹⁰⁸ Peut-être que ces derniers poèmes existent toujours dans les archives¹⁰⁹ de l’âshram de Sri Aurobindo, en émettant évidemment l’hypothèse qu’elle donna effectivement ses poèmes à The Mother.

Ses échanges avec le monde – tant épistolaires que conversationnels – ne se limitent évidemment pas à Roland. Elle reçoit de temps à autre du courrier du couple Paalen : Wolfgang et Alice lui écrivant généralement au même moment, mais des lettres séparées. D’autres noms apparaissent, tels que Dilip Kumar Roy. Valentine passe beaucoup de son temps à discuter avec lui. Dilip Roy (1897-1980) était musicien, musicologue, romancier, poète et essayiste bengali. Il voyagea à plusieurs reprises en Europe où il rencontra entre autres Romain Rolland. En 1928, il s’installe dans l’Âshram de Sri Aurobindo. Il aura avec ce dernier une correspondance intense. Sri Aurobindo admirait Dilip Roy et le considérait comme un membre de sa propre famille. C’est dans l’âshram ou aux alentours que Valentine dut le rencontrer. Il l’invita chez lui pour écouter de la musique et en particulier, les deux disques de Bach qu’elle avait emportés avec elle : Valentine Penrose appréciait surtout la musique classique.

Dilip Roy était un ami proche de Ronald Nixon, mieux connu en Inde sous le nom de Krishna Prem. Ce dernier, Anglais d’origine, connut Roland Penrose lors de ses études à Cambridge.¹¹⁰ En 1933, il invita le couple à lui rendre visite à Bénarès lors de leur séjour en Inde. Durant la première guerre mondiale, Nixon était un jeune pilote de l’aviation qui faillit tomber sous le feu de l’ennemi : il survécut après avoir passé deux mois dans le coma.

¹⁰⁸ Lettre adressée à Roland du 27 février 1936 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

¹⁰⁹ Nous avons contacté l’Âshram de Sri Aurobindo où l’on nous a renseigné le moyen de contacter directement le personnel en charge des archives. Jusqu’à présent, nous n’avons toujours pas eu de réponse et ce, après plusieurs tentatives.

¹¹⁰ Dilip Roy fréquenta également Cambridge en 1919. Nous ne pouvons cependant pas certifier qu’il y rencontra ou Roland ou Ronald Nixon à l’époque de ses études. Il est vraisemblable que cela n’ait pas été le cas.

Totalement bouleversé par son expérience, il entama une longue quête à la recherche de Dieu : il trouva sa voie en Inde où, dans les années vingt, il avait accepté un poste de professeur d'anglais à l'université de Lucknow. Petit à petit, il dévoua entièrement sa vie au monde spirituel. Plus tard, il fut à la tête d'un petit groupe de fidèles à Almora et ensuite il créa son âshram à Mirtola. Krishna Prem, au long de sa vie, rencontra Sri Aurobindo, mais également Sri Ramana Maharshi. Valentine Penrose fréquenta Krishna Prem lors de son séjour dans l'Himalaya où il l'avait invitée vers le début du mois de décembre 1935. Elle passe au minimum deux mois dans l'Himalaya à Bénarès, mais aussi à Mirtola, Almora et Snow View.¹¹¹ Plusieurs sources dont Georgiana Colvile précisent qu'elle y étudia le sanskrit.

Fin mai, de retour en Europe, nous retrouvons Valentine Penrose à Agen. Elle séjourne vraisemblablement chez ses parents, mais ne reste pas en place. En effet, à peine rentrée, elle passe quelques jours à Carcassonne du 5 au 7 juin 1936 pour rendre visite à un ami de Paul Éluard : Joë Bousquet. Pour rappel, Joë Bousquet est un poète et écrivain français né en 1897 à Narbonne et mort en 1950 à Carcassonne.¹¹² À la fin de la première guerre mondiale, il est touché à la colonne vertébrale par une balle ennemie : il sera paralysé pour le reste de sa vie. Cet événement, bien qu'il ait pu le qualifier de malédiction, fut aussi ce qui lui révéla sa vocation littéraire. Quoique néo-symboliste à ses débuts, il s'intéresse dès 1925 au groupe surréaliste tout en gardant plus tard ses distances par rapport à l'engagement politique du groupe. Il éprouve un intérêt particulier pour les présages, le rêve, les objets symboliques et se lance dans la recherche de la fusion en poésie du monde réel avec l'imaginaire. Il collabore à la revue dirigée par Jean

¹¹¹ Nous savons qu'elle est à Bénarès le 20 mars, mais n'avons aucune idée de la date de son arrivée. Elle a dû quitter l'Himalaya entre le 15 et le 20 mai, car le 22 mai, elle est à bord du bateau qui la ramène en Europe.

¹¹² Voir l'entrée Joë Bousquet dans le *Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle* compilé par Martine Bercot et André Guyaux. Paris : Le Livre de Poche, 1998. 177-180.

Ballard *Les Cahiers du Sud* dans laquelle Valentine publie dans la seconde moitié des années vingt. Joë Bousquet entretient une correspondance avec Max Ernst, Paul Éluard, André Breton, René Magritte, Hans Bellmer, Francis Ponge ou encore Jean Paulhan.

Valentine évoque ensuite le projet de louer une petite maison à Digne appartenant à Mme David-Néel. Elle avait déjà mentionné son nom dans une lettre de 1935 à Roland au sujet du « toumo » qu'elle avait découvert toute seule lors d'une de ses séances de yoga. Le toumo est une pratique secrète tibétaine qui vise par l'utilisation de certaines techniques de respiration et par la relaxation à activer le « feu intérieur ». Le toumo est utilisé pour repousser les limites du corps dans son adaptation au froid et à la neige dans le but de préserver les parties les plus vulnérables de celui-ci par la répartition de façon homogène de ce feu intérieur. Alexandra David-Néel en parle dans son ouvrage *Mystiques et magiciens du Tibet* paru en 1929 dont Valentine Penrose a vraisemblablement eu connaissance.¹¹³ Alexandra David-Néel (1868-1969) est une exploratrice franco-belge connue pour ses nombreux écrits sur le Tibet, l'Inde et les philosophies orientales.¹¹⁴ Au retour de Lhassa (Tibet), David-Néel acquiert en 1928 une petite maison provençale à Digne qu'elle baptisera Samten Dzong où elle garde entre autres ses précieux manuscrits tibétains. Valentine, à son retour d'Inde, souhaite se rapprocher de cette dame pour continuer son apprentissage des philosophies orientales et en particulier du tantrisme : « J'ai une soif légitime de continuer à sentir que je monte au lieu de stationner. »¹¹⁵ dit-elle. Elle demande à plusieurs reprises à Roland s'il viendra lui rendre visite là-bas. Début juillet, Roland lui propose de partir en voyage avec lui, elle refuse. En définitive, elle a loué une autre petite

¹¹³ Alexandra David-Néel. *Mystiques et magiciens du Tibet*. Paris : Plon, 1929.

¹¹⁴ Nous avons consulté le site suivant pour plus d'informations sur Alexandra David-Néel : <http://alexandra-david-neel.com/>

¹¹⁵ Lettre adressée à Roland du 9 juin 1936 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

maison qui lui rappelle « Les Mimosas »¹¹⁶ et non celle de Mme David-Néel. Vu son désir de voir Roland, elle imagine même aller jusqu'à Paris pour le rencontrer. Finalement, c'est Roland qui vient la voir à Digne à la fin du mois de juillet. Alice lui rend également visite. La correspondance s'arrête alors pour plus de quatre mois : Roland et Valentine tentent une nouvelle réconciliation pour sauver leur mariage.

Au mois d'août 1936, le couple Penrose est à Mougins dans le sud de la France au milieu d'une joyeuse compagnie : Man Ray, Paul Éluard, sa fille Cécile et Nusch, Christian Zervos et sa femme Yvonne, et Picasso¹¹⁷. C'est Paul Éluard qui invite Roland Penrose à le rejoindre au petit hôtel où il séjournait : l'Hôtel Vaste Horizon. De nombreuses photos existent de ce séjour principalement prises par Man Ray et sont conservées dans les archives à Edimbourg. Elles représentent des scènes de plage à Cannes ou à St-Tropez, témoignent des visites effectuées par le groupe dans les environs de Mougins et des longues heures passées à table à discuter, à jouer aux cartes ou à créer. Nous y voyons une Valentine Penrose à l'écart, en décalage constant d'humeur, souvent isolée sur la pellicule, mais proche semble-t-il de Nusch. Cette vie de fête et d'animation constante auprès de Roland – elle est revenue pour lui – ne lui convient pas, surtout pas après avoir passé plusieurs mois dans une profonde solitude.

Juillet-août 1936, c'est le début de la guerre civile en Espagne. Les nouvelles affluent jusqu'à Mougins : on parle d'émeutes et d'actes vandales perpétrés par les Anarchistes en Catalogne. Pourtant une question se pose dans le groupe surréaliste : est-ce réellement ce qu'il

¹¹⁶ *Les Mimosas* est cette villa qui appartenait à Roland et localisée à Cassis, dans le sud de la France. C'est là que le couple vécut au début de leur relation.

¹¹⁷ Christian Zervos (1889-1970) était un critique d'art, historien, éditeur et collectionneur français d'origine grec. Il fonde en 1926 sa revue *Cahiers d'Art* et ouvre sa galerie et maison d'édition du même nom à Paris, rue du Dragon en plein St-Germain-des-Prés. Il se fait le défenseur des avant-gardes de son temps, et s'intéresse au surréalisme. À partir de 1933, et ce jusqu'à sa mort en 1970, il travaille au *Catalogue Picasso* qui comporte trente-trois volumes. Ce catalogue raisonné vient d'être republié en français et en anglais. (Christian Zervos. *Pablo Picasso*. 33 vols. Paris : Cahiers d'Art, 2013.)

se passe en Espagne ou bien est-ce une manœuvre de propagande des fascistes en vue de montrer l'incompétence du gouvernement espagnol et de faire croire qu'il est influencé par l'extrême gauche ? Christian Zervos qui, à ce moment-là, travaille sur un ouvrage *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle* est doublement intéressé d'aller voir de plus près.¹¹⁸ Roland se propose de l'accompagner avec Valentine en vue de ramener en Angleterre un témoignage de première main. Aux alentours du 10 octobre, le couple est de retour à Londres et y retrouve David Gascoyne lors d'un déjeuner.¹¹⁹ David Gascoyne se souvient de cette rencontre et de son entrevue avec Valentine Penrose. Voici un extrait de son journal :

13 octobre 1936

Mardi, déjeuner avec Penrose qui revient de France avec sa femme, Valentine : taciturne, sombre et silencieuse, avec, de temps à autre, une ombre de mauvaise humeur sur le visage, elle se montre préoccupée et parle à peine, sinon quand elle a quelque chose de précis à dire. Un après-midi guindé, pleine de frustration et sans rien de remarquable.

[...]

Armés de caméras, munis de mots d'introduction de Fenner Brockway, de l'I.L.P.¹²⁰, ils partent bientôt pour Barcelone, travailler pour une organisation trotskyste, le P.O.U.M.¹²¹ Valentine a proposé que je les accompagne. 'Il faut que vous veniez, m'a-t-elle dit, là-bas vous vous sentirez vraiment vivant. Ici, rien n'a de réalité.'¹²²

Après maintes tergiversations, David Gascoyne décide de partir pour Barcelone. Il retrouve les Penrose à Paris dans un hôtel à Montparnasse.

¹¹⁸ Cet ouvrage de trente-quatre pages paraît aux éditions Cahiers d'Art en 1937. L'année précédente, Christian Zervos avait écrit un article sur l'art catalan « À l'ombre de la guerre civile : l'art catalan du X^e au XV^e siècle au musée du Jeu de Paume, mars-avril 1937 » paru dans la revue des *Cahiers d'Art* 8-10, en 1936.

¹¹⁹ Roland Penrose rencontre le jeune David Gascoyne peu de temps avant de rentrer en Angleterre en 1935. C'est ensemble qu'ils se lancent dans la création du groupe surréaliste anglais.

¹²⁰ Independent Labour Party

¹²¹ Le Partido Obrero de Unificación Marxista est un parti ouvrier espagnol attaché au communisme créé en 1935.

¹²² Voir David Gascoyne. *Journal de Paris et d'ailleurs 1936-1942*. Paris: Flammarion, 1984. 52.

Fin octobre, après avoir obtenu les visas, s'être associé au P.O.U.M. par le biais du Labour Party, les Zervos, les Penrose, David Gascoyne et l'un ou l'autre ami partent pour Barcelone par un vol au départ de Toulouse.¹²³ À Paris, ils avaient pris le temps de rencontrer Paul Éluard qui leur transmet les noms et adresses de personnes à contacter sur place pour les aider dans leur « quête ». Ils sont accueillis à Barcelone par des employés du ministère de la Propagande et logent dans un hôtel près de la Plaza Catalunya. Roland Penrose et Christian Zervos ont pour objectif de réunir les documents nécessaires pour le livre sur l'art catalan en plus de se faire témoins de la situation actuelle en Espagne. Quant à David Gascoyne, il se voit offrir un emploi au ministère de la Propagande qui consiste en la traduction anglaise de bulletins de nouvelles transmis chaque soir sur les ondes radio à partir d'un studio situé dans le ministère de la Marine. Barcelone, ce fut aussi pour le couple Penrose la rencontre de la mère de Picasso qui leur montra ses œuvres de jeunesse. Ce fut également des liens amicaux qui se tissèrent avec des personnalités catalanes tels que Joan Prats (1891-1970) ou encore José Maria Gudiol (1904-1985) et la surprise de retrouver sur place Tristan Tzara. Joan Prats était un promoteur artistique catalan, ami proche de Joan Miró. Il fut un des responsables de l'exposition *L'Art Catalan* qui eut lieu à Paris pendant la guerre civile espagnole. Il collabora également à la création de la Fondation Joan Miró et fut l'un des fondateurs du groupe ADLAN (Amics de l'Art Nou) en 1932. José Maria Gudiol, quant à lui, était un architecte et un historien de l'art espagnol qui écrivit sur l'art catalan et espagnol et sur Goya. C'est avec leurs nouveaux amis que le groupe fait l'exploration de villes telles que Vich, Tarragone, Lérida et Gérone ou encore visite le monastère de Pedralbes, la cathédrale de Gérone. Lors de ce voyage, David Gascoyne contracte la grippe : c'est Valentine Penrose qui le soigne et qui, tout en le veillant, partage avec lui des

¹²³ Christian Zervos avait réussi à obtenir une invitation du ministre de la Propagande Jaime Miravittles.

poèmes de Lorca (fusillé le 19 août 1936 par les fascistes) qu'elle vient juste de traduire. David Gascoyne regretta plus tard, dans ce même journal, de ne pas avoir consigné plus d'informations sur son voyage en Espagne et sur son amitié avec Valentine Penrose.

Suite à ce voyage en Espagne, le groupe surréaliste anglais met sur pied un tract intitulé « Declaration on Spain » (cf. Annexe 2) contre le fait que le gouvernement anglais interdit l'exportation d'armes vers l'Espagne. Ce même gouvernement – que les surréalistes accusent d'être engagé dans une intrigue anti-démocratique – assiste le crime fasciste par un pacte de « non-intervention ». Aux yeux du groupe surréaliste, la seule réparation possible à cette hypocrisie est de lever l'interdiction contre l'exportation d'armes et d'aider les espagnols à lutter contre le fascisme. Dans leur tract, ils rappellent quelques faits dont l'assassinat de Federico Garcia Lorca « The foremost modern poet of Spain », ¹²⁴ par les nationalistes et l'élection de Picasso comme directeur du Prado par ce qu'ils appellent le « People's Government » dans l'espoir d'étendre la portée de son travail pour l'humanité. Parmi les signataires, nous trouvons David Gascoyne, Humphrey Jennings, Paul Nash, Roland Penrose, Valentine Penrose et Herbert Read.

Le couple Penrose rentre vers la fin du mois de novembre, comme l'atteste une carte postale envoyée par le couple à E.L.T. Mesens le 17 novembre 1936 : « Mon cher, on peut bien placer son espoir dans la victoire des gens de par ici. C'est très beau ce qu'ils font. Tous les jours nous voyons des choses qui nous remplissent de courage et d'optimisme. Nous retournons dans dix jours à Londres par Paris. » ¹²⁵ Valentine Penrose ne souhaitant pas rester en Angleterre rentre

¹²⁴ Épithète donnée au poète par le groupe surréaliste anglais dans la *Declaration of Spain*. Federico Garcia Lorca (1899-1936) était un poète et dramaturge espagnol, homosexuel et artiste engagé. En plus de sa poésie, il est connu pour sa trilogie théâtrale composée de *Noces de sang* (1933), *Yerma* (1935) et *La Maison de Bernarda* (1936). Il concilie dans son œuvre l'héritage de la culture populaire avec un art des plus contemporains.

¹²⁵ Archives du Getty Research Institute : E.L.T. Mesens Papers, 1917-1976 (Bulk 1920-1971) / 92/A81 – 920094.

en France et prépare un nouveau départ pour l'Inde. Plus tard, elle explique à Roland en quelques mots quels furent son sentiment et son expérience du temps passé avec lui à Mougins et ailleurs dans une lettre datant du 17 février 1937 alors qu'elle est en route pour l'Inde :

Je désire refaire ma croyance dans la vie et surtout dans son but que chaque journée contienne ce beau but, et non pas du « facile » et de l'« expérimental » – et du « curieux » – Cela a été une épreuve vraiment déchirante de vivre ainsi, et surtout de te voir vivre ainsi cet été – car moi, je ne m'y suis obligée que pour toi.

Dans ces quelques lignes, Valentine fait entre autre référence à la réalisation d'un court-métrage de Man Ray qui prend place lors de leur séjour dans le sud de la France durant cet l'été 1936. Le court-métrage dure moins de dix minutes et met en scène Paul Éluard, Nusch, Cécile Éluard, Picasso, Roland et Valentine Penrose. Ce film muet a été tourné en couleur à Antibes et est intitulé *La Garoupe*.¹²⁶ Nous savons que Valentine Penrose tenait en piètre estime le septième art. La preuve en est que, quand Roland Penrose décide d'investir dans un projet cinématographique de Robert Bresson *Affaires Publiques* en 1934, elle est furieuse et en vient à conclure que ce projet est un gaspillage d'argent : Roland perdit, en effet, tout son investissement. Donc, d'accepter de figurer dans ce petit film de Man Ray montre à quel point Valentine était prête à tout pour renouer avec son époux. Malheureusement, cela ne fonctionna pas.

C'est un samedi, le 13 février 1937 que Valentine Penrose embarque une nouvelle fois pour les terres de l'Himalaya. Elle part dans le but de retrouver un peu de sa paix intérieure, perdue dans le tumulte et la turbulence du monde européen. Alice Paalen l'accompagne pour une durée de sept semaines environ et repart de Bombay par le bateau du 8 avril 1937. Nombreuses

¹²⁶ Le film *La Garoupe* est communément daté 1937, peu importe les recherches que nous ayons faites. Cependant, il est impossible que le film ait été tourné durant l'été 1937, pour la simple et bonne raison que Valentine Penrose ne parlait plus à Roland et ce dernier venait juste de rencontrer Lee Miller. Ce court-métrage est vraisemblablement conservé Au Centre Pompidou, à Paris.

erreurs ont été écrites quant au voyage des deux femmes tant sur les dates, que sur la durée. Tout a commencé avec une erreur de date mentionnée – 1936 au lieu de 1937 – dans un catalogue d’exhibition consacré aux femmes du Mexique en 1990 qui évoquait Alice Rahon ; Anaïs Nin qui connaissait cette dernière évoque la même date de 1936 et pour finir Nancy Deffebach fit de même dans un article lui consacré.¹²⁷ Georgiana Colville ne prit pas la peine de vérifier les faits, ce qui signifie que depuis plus de vingt ans le monde littéraire pense que Valentine Penrose et Alice Rahon-Paalen sont parties ensemble en 1936 pour une durée communément admise de neuf mois. Nous nous devons d’insister : la découverte de l’Inde par Alice Rahon-Paalen eut bel et bien lieu de février à avril 1937. Ensemble, elles visitent Bombay, Goa, Agra et Almora. Une fois Alice rentrée en Europe, Valentine séjourne principalement dans l’Himalaya partageant son temps et ses recherches entre Almora, Mirtola et Snow View.

Arrêtons-nous un instant sur cette nouvelle information, car elle est à la base de l’article de Georgiana Colville sur nos deux artistes quand elle tente de démontrer le jeu de résonnance entre les textes de l’une et de l’autre, en mentionnant particulièrement les recueils d’Alice Rahon-Paalen *À Même la terre* paru en 1936 vers le mois de juillet et *Sablier Couché* paru en 1938, et les deux recueils de Valentine Penrose à savoir *Sorts de la lueur* paru en février 1937¹²⁸ et *Poèmes* paru également en 1937.¹²⁹

¹²⁷ Ces dernières informations au sujet de la date erronée du voyage des deux artistes sont évoquées dans l’article de Georgiana Colville appelé “Through an hour-glass lightly. Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », in *Reconceptions Reading Modern French poetry* (1996). 81-112.

¹²⁸ Au moment même où nos deux amies partent en Inde.

¹²⁹ Il n’existe pas, pour l’édition de *Poèmes*, de date précise. Nous pouvons cependant postuler qu’il fut publié au début de l’année 1937 pour la simple raison qu’il est le premier cahier d’une nouvelle série appelée “Habitue de la poésie” créée par G.L.M. Cette collection comprend quatorze cahiers tous parus en 1937. Le cahier de lancement fut celui de Paul Éluard *L’Évidence Poétique*. En supposant que la publication des cahiers fut mensuelle, cela nous laisse imaginer que *Poèmes* sortit des presses fin janvier ou dans le courant du mois de février.

La dernière partie de l'article de Georgiana Colvile sous-titrée « Indian Summer 1936 » se consacre à la possible aventure amoureuse des deux femmes qui aurait pris place lors de ce périple en Inde. Elle cherche à démontrer la véracité de son hypothèse non pas en s'appuyant sur des faits (à savoir, par exemple, ce qui conduit ces deux femmes à partir en Inde), ni même le côté érotique lesbien de leurs textes, mais plutôt en montrant l'osmose qui découle des poèmes de cette période. Or, nous savons maintenant que le voyage eut lieu au début de l'année 1937, période à laquelle furent publiés les deux recueils de Valentine Penrose mentionnés ci-dessus. Les textes composant ces deux recueils ont été envoyés à l'éditeur en juin et juillet 1936 et datent donc du premier voyage en solitaire de Valentine Penrose. Nous ne nions certes pas un certain écho entre les textes des deux femmes, mais au vu des dates de création des poèmes de Valentine Penrose, ils ne peuvent pas se référer au voyage de 1937, pas plus qu'ils ne sont la preuve d'une aventure amoureuse entre les deux femmes. Georgina Colvile poursuit son idée comme suit : « Although I have now been encouraged by reliable sources to believe that such a love-affair *did* take place, I do not wish to confirm it here beyond what the poetry speaks. »¹³⁰ La seule chose que nous montre les textes est une influence notable de Valentine Penrose sur Alice Rahon-Paalen et vice versa : l'histoire d'une amitié sincère qui se décline au-delà des simples moments passés ensemble ; l'histoire d'un amour profond, chargé de respect ; l'influence d'une vie sur une autre inscrite dans la beauté de l'art et l'écho d'un cœur pur quand il se laisse surprendre par la vie.

En regardant de plus près la correspondance de Valentine Penrose datant précisément de ce voyage, nous notons inlassablement les nombreuses demandes de Valentine à son époux pour qu'il la rejoigne, mais pas seulement. C'est comme une obsession. Voici ce qu'elle dit :

¹³⁰ Voir l'article de Georgiana Colvile, "Through an hour-glass lightly. Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », *op. cit.* 103.

- le 24 janvier 1937 en parlant du voyage à venir : « Ce sera triste tout cela sans toi. » ;
- le 13 février 1937 : « Alice est arrivée et n'est pas bien habituée encore. Elle va bien – nous allons faire un tour avant d'embarquer. Pourquoi n'es-tu pas là ? » ;
- le 1^{er} mars 1937 : « Matari te fait dire de venir en avion ! » et « Inutile de te dire : TU MANQUES. » ;
- le 5 mars 1937 : « Demain nous allons à Goa... sans toi. Que fais-tu ? Que deviens-tu ? » ;
- le 18 mars 1937 (après avoir expliqué à Roland qu'Alice et Wolfgang se télégraphient et s'écrivent tout le temps) : « C'est elle qu'il t'aurait fallu comme femme, alors tu n'aurais rien dit pour moi. » et « Ne viens pas si tu ne peux pas, c'est dommage, il y a là où tu es une utilisation des moyens de la vie, mais pas de progrès. » ;
- le 3 avril 1937 : « Ce serait avec une joie, un dévouement profond que je retournerais avec toi ensuite, tous les deux renouvelés, recommencer en Europe notre vie, qui a été si longtemps unie et bien plus heureuse que la plupart des vies. Cela je te le promets avec la conviction que c'est cela qui est le plus beau et le plus doux de faire – plus beau même que toute ascension personnelle plus doux parce qu'aussi quand un être est entré dans sa vie c'est celui-là, pas un autre, qui compte pour toujours – tout ce qui peut arriver n'y change rien, même s'il fait tant souffrir qu'il semble être devenu votre ennemi. »¹³¹

À nos yeux, tous ces extraits partent de la même impulsion : celle du cri d'amour pour son époux. Elle attend plus d'un mois avant de recevoir du courrier de Roland ; de ne pas savoir ce qu'il fait, ce qu'il devient la rend inquiète, surtout quand elle compare le peu de nouvelles qui lui arrivent de Roland et la fréquence extrême des contacts entre les époux Paalen. Et même une fois Alice partie, elle continue de l'inviter – le 7 mai 1937 – et le 16 avril 1937, elle lui dit « Je vis pour toi. » Ne sont-ce pas là des preuves qui vont à l'encontre d'une éventuelle histoire amoureuse entre Alice Rahon-Paalen et Valentine Penrose ? Les rumeurs qui existent depuis plus de vingt ans sur une liaison entre les deux femmes ne pourraient-elles pas être uniquement le fruit d'un fantasme que l'on souhaiterait prendre pour la réalité ? Un écho de mots et d'idées dans les textes poétiques d'une époque déterminée et leur tendance à dévoiler un univers

¹³¹ Lettres adressées à Roland Penrose (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

d'amour féminin ne sont pas suffisants pour être considérés comme preuve d'une « liaison amoureuse » entre les deux artistes. Tout au plus, il insiste sur l'amitié profonde qui unissait les deux femmes et l'échange constant de leurs poésies au travers de leur correspondance.

Notons également la méconnaissance de Georgiana Colville quand il s'agit de parler des goûts poétiques de Valentine Penrose. À la fin de son article, en référant à l'intertextualité des textes des deux femmes, elle parle de deux autres poètes aimés de Valentine et d'Alice qui apparaissent dans leurs lignes : l'un n'est autre que Rimbaud pour lequel nous savons que Valentine vouait une immense admiration et l'autre, c'est Guillaume Apollinaire et son poème « Zone ». Or, Valentine Penrose n'éprouvait aucune sympathie pour l'homme ni même pour son œuvre. La preuve se trouve dans une lettre datant du 19 septembre 1968, dont un extrait est reproduit ci-dessous. Valentine Penrose était connue pour son habilité indéniable à faire les horoscopes des gens et à leur tirer les cartes du tarot. On lui demanda donc de créer pour le cinquantième anniversaire de la mort d'Apollinaire son horoscope qui paraîtra la même année en 1968.¹³²

Cet horoscope de Guillaume Apollinaire m'a fait pleurer de désespoir pour le faire ! À grand-peine je l'ai fini et envoyé hier à Simon W. T. à son adresse à Londres. D'abord, je n'ai jamais eu la moindre sympathie pour Apollinaire ni ses œuvres bien trop figiolées. Évidemment, il était un précurseur, c'est tout ce qu'on peut dire.¹³³

Après avoir, pendant des mois, demandé à Roland de la rejoindre, en juin 1937, c'est un changement radical dans son discours : « Lorsque ce sera fini entre nous, ce sera bien fini comme si nous étions morts. [...] Mais je ne suis ni Nouche ni Gala Éluard – et je n'irai pas recommencer à souffrir en te voyant – jamais plus. » et un peu plus loin : « Il vaut mieux dire la vérité des deux

¹³² *Guillaume Apollinaire, 1880-1918: A Celebration, 1968* publié par The Institute of Contemporary Arts, Nash House, the Mall, London. Includes an index card, and a horoscope for Apollinaire cast by Valentine Penrose. Errata slip inserted in v. 1.] Nous reproduisons les documents de l'horoscope dans les annexes (A.3.). Ouvrage consulté au Getty Research Institute dans les collections spéciales (Réf. 88-B25449 / 950001 (bx.39,f.1)).

¹³³ Lettre adressée à Roland datant du 19 septembre 1968 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives)

côtés. »¹³⁴ qui réfère à la question de la rupture. Ce retournement de situation correspond à la rencontre de Roland Penrose et de Lee Miller à un bal costumé chez les sœurs Rochas à Paris qui doit dater de la fin mai au plus tard du début du mois de juin. La plupart de nos sources ne sont pas précises quand il s'agit de situer la rencontre du couple Miller-Penrose. Le plus précis que nous ayons, c'est l'été 1937. Mais au vu de la correspondance de Roland Penrose et de Valentine et de la destination des lettres adressées à Roland, la rencontre entre Lee et Roland a dû avoir lieu au mois de mai ou au début du mois de juin, car peu de temps après, Roland est en résidence à Truro en Cornouailles dans la maison de son frère pour une durée approximative d'un mois. Deux lettres datées respectivement du 28 juin 1937 et du 9 juillet 1937 sont adressées à Roland à la Lambe Crick House qui n'est autre que la maison de Baecus (=le frère de Roland) à Truro où Lee Miller l'accompagne.

Un peu plus tard, voici comment Valentine décrit son existence : « Voilà ma vie – je suis heureusement perdue et je n'ai enfin plus de vie autre que celle de l'eau qui coule, des ruisseaux à la place de mon sang et le ciel nuageux à la place du cerveau. »¹³⁵ Au mois d'août, elle lui donne même la raison qui devrait être celle du divorce : « Je préfère par-dessus tout le rôle de la femme inutile, du figuier stérile et de l'objet sans usage déterminé que la loi m'assigne – Je m'en voudrais de désobéir aux lois ! – Je préfère encore définitivement le rôle d'objet oublié. »¹³⁶ Elle rentre de ce second voyage pour une durée d'un à deux mois à la fin de l'année 1937.

À peine rentrée, elle repart presque aussitôt : nous avons pu consulter une lettre datant du 4 novembre 1937 en provenance de Paris ; le 21 décembre, elle est déjà de retour en Inde à

¹³⁴ Lettre adressée à Roland datant du 14 juin 1937 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

¹³⁵ Lettre adressée à Roland datant du 28 juin 1937 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives).

¹³⁶ Lettre adressée à Roland datant du 30 août 1937 (GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives). Le divorce sera effectif le 19 juin 1939.

Bridavan (Vrindavan) qui se trouve juste au sud de New Delhi. Les informations concernant ce troisième voyage en Inde sont quasi inexistantes. La seule indication que nous ayons se trouve dans une lettre datant du 21 janvier 1938 où elle dit à Roland qu'elle pense rentrer dans deux mois. Ensuite, nous sommes face à un intervalle de cinq mois dans la correspondance qui reprend le 28 juin 1938 avec une lettre en provenance de Bastia, Corse. De retour en Europe, elle divisa son temps entre Agen et Bastia, et repart pour la quatrième fois en Inde passant cette-fois par l'Italie où elle embarque le 4 janvier à Venise pour Brindisi, Italie et ensuite, de Brindisi, elle passe par Conte Verde, « revoit le ciel merveilleux d'Égypte » et arrive à Bombay entre le 15 et le 20 janvier 1939. Ensuite, à partir du 24 février 1939, elle est à Almora où elle passe plusieurs mois.

Au mois d'août, parlant de l'imminence de la guerre, elle dit « Si cela se déclare, je reviens en France par le premier bateau qui aura à tourner par le cap sans doute. »¹³⁷ La guerre est déclenchée peu de jours après cette lettre de la fin du mois d'août. Ce sera seulement début juin 1940 que Valentine Penrose embarque à bord du SS Viceroy of India qui la ramène en Europe par Mombasa et Suez. Malheureusement, son bateau sera détourné vers l'Angleterre suite à la nouvelle de l'occupation de Paris le 6 juin 1940. Elle arrive en Angleterre vers la fin du mois d'août ou au début du mois de septembre, et se rend à Londres où elle contacte Roland Penrose.

Pour conclure les événements de ces années 1935-1940, nous souhaitons revenir un instant sur les nombreuses publications de Valentine Penrose. Nous avons déjà mentionné *Herbe à la lune* (1935) et *Le Nouveau Candide* (1936).

En novembre 1936, dans *Contemporary Poetry and Prose* paraît le texte « To a Woman To a Path » qui est la traduction du poème « À une femme à une route » qui ouvre le recueil

¹³⁷ Lettre adressée à Roland Penrose du 28 août 1939 (GMA A35/1/1/RPA714 : Archives Roland Penrose).

Poèmes de 1937. Nous ajoutons dans nos annexes le texte anglais, pour la simple raison qu'il n'a pas été édité par Georgiana Colvile (Annexe A.4.). Nous avons également souhaité republier le recueil *Poèmes* dans son intégralité (Annexe A.5.). Les textes ont été mal réédités dans l'édition de 2001. Nous en avons expliqué les raisons au début de notre exposé dans l'état de la recherche. Donc, nous ne nous répèterons pas.

Ensuite, en 1937 toujours, c'est un autre texte qui sort des presses de G.L.M. *Sorts de la lueur*, avec un frontispice de Wolfgang Paalen dans la collection Repères n° 19. Valentine Penrose fait référence à la collection Repères où sont également publiés André Breton, René Char ou Benjamin Péret dans une lettre datée du 30 juin 1936 : « On va faire un numéro de « Repères » où écrit Eluard, Prassinos et d'autres avec des poèmes, les derniers que j'ai écrit. Mais demande à Eluard, s'il est là, si « Repères » est une revue possible, ou si c'est pas très intéressant. »¹³⁸ Notons le souci de Valentine quand il s'agit de publier : elle ne souhaite pas publier ses textes dans des revues qui n'en valent pas la peine.

Le 24 juillet 1936, se trouve une autre allusion à une publication de poèmes à venir, malheureusement cette fois-ci, nous sommes incapable de dire si elle parle du recueil *Poèmes* ou si elle fait référence à *Sorts de la lueur* : « J'envoie des poèmes à l'éditeur qui me les a demandé – à présent il est séparé de son confrère, et est 6 rue Huyghens. »¹³⁹ Nous reproduisons le frontispice de Paalen, également absent de l'édition Colvile (Annexe A.6.).

Les années 1935-1940 peuvent être considérées comme une période de publication intense. Un texte inédit est visible dans les annexes (A.7.). Son nom commence à être connu, au point que l'on parle de sa poésie dans un ouvrage consacré au gothique *The Gothic Quest: a*

¹³⁸ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives

¹³⁹ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives

History of the Gothic Novel. Certes, elle est citée au milieu d'autres artistes surréalistes et les propos de l'auteur sont assez simplistes voire inadéquats, elle est cependant reconnue comme auteure surréaliste. L'auteur de l'ouvrage sur le gothique dit au sujet de la littérature surréaliste : « In surrealist litterature such poems as Tzara, Reverdy, Péret, Char, Duchamp, Aragon, Penrose ; all these, I find a gross meaningless jargon without sense, suggestion, music, symbolism or beauty. »¹⁴⁰ Nous ne pensons pas que Montague Summers ait compris la poésie surréaliste pas plus que son impact sur la littérature de ces années trente.

On aura beau dire que Valentine était une poète mineur au vu de la grande Histoire de la littérature française, mais de savoir que Paul Éluard préface son premier recueil et qu'il lui intime d'en dédicacer des exemplaires pour les envoyer un peu partout dans le monde, c'est bien là une histoire toute différente.

2. 4. 1940-49 : De la seconde guerre mondiale jusqu'à la fin des années quarante

2. 4. 1. L'histoire d'une guerre et d'un après

Il est malheureusement quasi impossible de situer dans le temps de manière exacte la date à laquelle Valentine Penrose posa son pied sur le sol anglais suite au détournement de son bateau dû à la chute de la France face aux forces allemandes. Nous pouvons cependant établir une limite dans le temps. Nous savons qu'elle embarque sur le bateau du retour au mois de juin. Un mois plus tard, en juillet, Alec Penrose, le frère de Roland mentionne le nom de Valentine dans une lettre en soulignant combien étrange est le fait que son bateau soit détourné vers l'Angleterre. Il demande à son frère de rappeler son bon souvenir auprès de Valentine. Est-ce à dire que Valentine est déjà sur le territoire ? Pourtant quand nous lisons les mémoires de Roland Penrose,

¹⁴⁰ Montague Summers. *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*. London: Fortune Press, 1938. 390.

Scrap Book 1900-1981, c'est le mois de septembre qui vient en mémoire, et il va sans dire que c'est la même référence que nous trouvons dans les écrits de son fils.

Donc, un jour entre juillet et septembre 1940, Valentine Penrose, ne connaissant plus qu'une seule personne à Londres, décroche le téléphone et compose le numéro de Roland. Elle lui explique sa situation : elle se trouve dans un hôtel assez lugubre du quartier de Bloomsbury et souhaite le rencontrer. Elle lui propose un rendez-vous dans sa propre galerie. Roland décline et en contrepartie lui propose une rencontre dans un pub du quartier Soho, quartier bien plus sûr en cette époque de guerre. Le rendez-vous est pris pour la semaine suivante, un vendredi. Entre-temps, Roland s'occupe de trouver un meilleur hôtel à Valentine. L'endroit du rendez-vous était un endroit fréquenté par de nombreux artistes et notamment un lieu où se rencontrait le groupe surréaliste anglais, en particulier E.L.T. Mesens et Jacques Brunius. E.L.T. Mesens est un poète, galeriste, musicien, plasticien belge né en 1903 et mort en 1973. Il appartient d'abord au mouvement dada qu'il promeut par deux revues *Marie* et *Œsophage*. Il se rallie ensuite au groupe surréaliste belge de Bruxelles. En 1938 après avoir apporté sa contribution à l'exposition internationale du surréalisme à Londres, il s'y établit pour plusieurs années. Pendant un temps, il dirige la London Gallery et fonde avec Roland Penrose la revue *London Bulletin* dont vingt numéros paraissent de 1938 à 1940. Durant ces années, Mesens semble trop occupé pour répondre aux nombreux courriers qu'il reçoit de ses amis dont Paul Éluard qui se plaint en 1937 de ne pas avoir de ses nouvelles, même Louis Scutenaire qui le surnomme Doudou lui dit que s'il passe devant une feuille blanche et que si un stylo traîne par là qu'il attend de ses nouvelles. Et plus tard, c'est Roland de se fâcher au sujet de papiers que Mesens était censé prendre en charge pour la galerie : « Je t'aime bien, mais tu m'en merde [sic] dans ces circonstances actuelles. »¹⁴¹

¹⁴¹ Correspondance trouvée au Getty Research Institute : E.L.T. Mesens Papers, 1917-1976 (Bulk 1920-1971) 92-A81 / 920091, box 4.

Mesens serait-il un peu négligeant ? Jacques Brunius (Paris 1906 - Exeter 1967), quant à lui, est un acteur, réalisateur et écrivain français qui devient une des figures importantes du groupe surréaliste anglais. Il participe entre autre au *London Bulletin*.

Le jour du rendez-vous, la vie se fit plutôt coquine ; au lieu d'y rencontrer Mesens ou quelque autre membre du groupe surréaliste anglais, Valentine y fait la rencontre d'une dame qui la salue en français et lui propose de partager sa table. Elles font connaissance, discutent jusqu'à l'arrivée de Roland Penrose qui était en retard au lieu de rendez-vous. Quand il arrive, Valentine bondit à sa rencontre en lui exprimant toute sa gratitude et lui assurant aussi qu'elle ne souhaite pas être un embarras dans sa vie actuelle sachant qu'il partage sa vie avec Lee Miller et de préciser aussitôt « ne pas vouloir la rencontrer ». La raison semble en être la paix du ménage. Quelle ne fut pourtant pas la surprise de Valentine quand Roland s'exclame en lui disant que la dame avec qui elle converse n'est autre que Lee elle-même. Roland Penrose précise que cette rencontre scella l'amitié des deux femmes pour la vie ; Antony, son fils, nuance le propos en disant que par amour pour Roland, Valentine et Lee se toléraient plutôt qu'elles ne s'adoraient. Bien que cette rencontre entre les deux femmes soit pour le moins étrange – Valentine ne savait-elle pas que la nouvelle compagne de Roland s'appelait Lee ? Les deux femmes ne se sont-elles pas présentées l'une à l'autre ? –, nous laisserons les souvenirs de Roland Penrose intacts, et nous nous contenterons de croire qu'en temps de guerre, tout est possible. Quelques jours plus tard, l'hôtel de Valentine est pris sous les bombardements et partiellement détruit ; à l'entente de cette nouvelle, Lee propose à Roland d'inviter Valentine à vivre avec eux : ils ont une chambre vide¹⁴². Et c'est ainsi que Valentine passa peut-être plus d'une année avec le couple. Certaines

¹⁴² Ceci confirme la référence au mois de septembre que nous trouvions dans les mémoires de Roland. En effet, le Blitz, cette campagne allemande de bombardements aériens sur l'Angleterre débute en septembre 1940.

sources stipulent qu'elle y resta plus de deux ans, mais il semble que ce soit une erreur. C'est à peu près tout ce que nous savons pour cette année 1940.

L'année suivante en 1941, Valentine Penrose partage son temps entre Londres, Totnes dans le Devon et Bochym en Cornouaille. Il semble que chaque lieu soit attaché à une personne : Londres avec Roland et Lee ; Bochym avec Alec, le frère de Roland Penrose et Totnes avec E.L.T. Mesens et sa femme Sybil. Comme pour l'année précédente, nos informations étant extrêmement maigres, nous sommes incapable de dire combien de temps elle passe dans les différents endroits mentionnés ci-dessus ; nous ne pouvons que pointer du doigt l'une ou l'autre date. En mai, elle était à Londres, ainsi que le 13 juillet et au mois de novembre : ces informations nous proviennent de la publication de deux poèmes et de la date de composition d'un de ses textes inédits. Le premier poème s'appelle « Mai 41 » et est publié dans la revue *VVV* ; quant au second texte « Downshire Hill », il est assez connu pour avoir été publié à maintes reprises : il paraît pour la première fois dans la revue *Dyn 3* et fut écrit le 13 juillet 1941.¹⁴³ Quant au texte inédit, il a été retrouvé dans les papiers d'André Breton lors de la vente de sa collection conservée au 42 de la Rue Fontaine en 2003. Il est maintenant visible dans sa version manuscrite sur le site www.andrebretton.fr qui en a fait l'acquisition à l'époque.¹⁴⁴ Ce texte fut envoyé par Valentine Penrose à André Breton en septembre 1943 à New York avec un texte de E.L.T. Mesens en vue d'être publié dans la revue *VVV*. Le poème de Valentine Penrose ne sera jamais publié par Breton dans la revue.

¹⁴³ Dans la partie suivante de ce chapitre, nous développons les informations relatives à ses publications durant la guerre 40-45, ainsi que celle de l'année 46. Nous parlerons des revues, et vous proposerons chaque texte pour la plupart inédit il faut bien le dire. C'est pourquoi nous ne détaillons pas plus en profondeur le contenu des textes ci-dessus, ainsi que dans les pages qui suivront.

¹⁴⁴ Ce site est pris en charge par l'Association Atelier André Breton ; Jacqueline Chénieux-Gendron ou encore Marcel Fleiss font partie du comité scientifique dont Jean-Michel Goutier est le représentant.

En août 1941, nous retrouvons Valentine dans le Devon à Totnes, nous émettons l'hypothèse qu'elle est chez Mesens : une photo trouvée dans les archives Penrose montre Valentine en compagnie de la femme de Mesens, Sybil. Une lettre est également envoyée à Roland à Londres de Totnes dans laquelle elle demande d'y faire suivre son courrier.¹⁴⁵ Nous supposons qu'elle y resta quelques temps, peut-être quelques semaines. Antony Penrose ajoute que Lee Miller rendit visite à Valentine à Totnes à plusieurs reprises et qu'une sorte de communauté d'artistes s'était établie non loin de là à Dartington Hall. Ensuite, nous la savons présente à Bochym chez Alec Penrose. Deux lettres trouvées dans les archives du Getty Research Institute en Californie, et adressées à E.L.T. Mesens datent respectivement du premier juin et du 18 décembre 1941.¹⁴⁶ Ces deux lettres sont particulièrement intéressantes car elles nous en apprennent un peu plus sur les occupations de Valentine durant la guerre.

En juin, nous découvrons qu'elle est occupée à une traduction, dont bien évidemment nous n'avons pas d'autres renseignements, si ce n'est l'état dans lequel cela la met : « Je travaille beaucoup à cette sacrée traduction. C'est long, mais c'est intéressant. Seulement tout mon cerveau y passe, et je n'en ai plus pour écrire des choses personnelles, qui certainement seraient encore plus sensationnelles, n'en doutons pas. » Production personnelle au ralenti, mais travail de traduction : il semble qu'elle ait, tout au long de sa vie, traduit de nombreux ouvrages. Rappelons que le premier à notre connaissance est *A Search in Secret India* de Paul Brunton que nous avons mentionné précédemment. Valentine Penrose semble n'avoir pas seulement été écrivain, mais aussi traductrice.

¹⁴⁵ Lettre et photo trouvées dans les archives Penrose à Edinburg respectivement dans les dossiers GMA A35/1/1RPA714 et GMA A35/1/3/134 (photo 134/2/14).

¹⁴⁶ Ces deux lettres font partie des archives appelées *E.L.T. Mesens Papers, 1917-1976* connues aussi sous le nom de *Bulk 1920-1971* : référence 92-A81 / Box 4 / file 15.

Dans cette même lettre, elle fait référence à Mexico dont elle n'a pas de nouvelles pour le moment. Cette information est capitale, car elle pourrait réduire une fois de plus à néant les assomptions qui ont été faites à maintes reprises quant au silence qui aurait entouré la relation amicale de Valentine Penrose et d'Alice Paalen-Rahon. En effet, dans le cercle des Penrose, les seules personnes que nous connaissons qui aient immigrés au Mexique lors de la seconde guerre mondiale sont d'une part Benjamin Péret, et ensuite le couple Wolfgang Paalen et Alice Rahon-Paalen. En sachant que Valentine Penrose publie dans la revue *Dyn* qui était dirigée par l'époux d'Alice, il est tout à fait vraisemblable d'émettre l'hypothèse que Valentine était en contact plus ou moins régulier – avec ce que peut avoir de totalement irrégulier une correspondance en temps de guerre – avec le couple.

C'est peut-être sa lettre du mois de décembre qui nous apporte les informations les plus intéressantes. Ce même 18 décembre, elle décide d'écrire à André Breton qui, à ce moment-là, est en résidence à la Villa Air-Bel à Marseille avec sa femme Jacqueline Lamba et d'autres artistes. La villa fut surnommée « Château-Espère-Visa », car c'est là que s'était établi le Comité Secours (Emergency Rescue Committee) avec à sa tête Varian Fry, journaliste américain, qui s'occupait de « dissoudre les identités » en procurant toute sorte de papiers et aidant les réfugiés à obtenir des visas pour les Etats-Unis. La villa était vaste d'une quinzaine de chambres, l'une d'elle était le refuge de Breton et sa femme et petit à petit l'endroit devint un lieu de rassemblement pour le groupe surréaliste. On y retrouve entre autre Max Ernst, Benjamin Péret et sa femme, Remedios Varo, Marcel Duchamp, René Char, Oscar Domínguez et bien d'autres. Le couple Breton quitte Marseille en mars 1942.¹⁴⁷ Les quelques lignes de la lettre de Valentine Penrose qui évoque sa correspondance avec Breton mentionne avec une clarté bouleversante

¹⁴⁷ Alba Romano Pace. *Jacqueline Lamba: Peintre rebelle, muse de l'amour fou*. Paris: Gallimard, 2010. Traduit de l'italien par Pascal Varejka.

l'état du monde de la fin de cette année 1941 : « J'écris à Breton ce soir, quoique je ne sache trop quoi lui dire – que tout bonheur, union, compréhension des uns par les autres, vie commune, que tout cela est fini ? – Qu'ici il n'y a rien, absolument rien que le fossé froid et gris entre les humains – nulle discussion qui en vaille la peine, nulle étincelle d'échange. »¹⁴⁸ En effet, qu'y aurait-il de plus à dire ?

Un peu plus loin, elle exprime son souhait de rencontrer Mesens parce que la traduction anglaise de « Las Barricadas » est terminée. « A Las Barricadas » est un chant anarchiste espagnol datant de la guerre civile d'Espagne écrit par Valeriano Orobòn Fernández en 1936. Elle demande à Mesens de chercher un chanteur populaire anglais pour interpréter le chant : le projet est d'en faire un disque qui serait ensuite vendu. Elle parle de s'occuper de l'enregistrement à son retour à Londres. Nous n'avons malheureusement aucune autre preuve de ou allusion à ce projet dans la correspondance future. Nous n'en avons pas trouvé la trace dans les archives. Si le projet a abouti, il est incontestablement une belle preuve de l'engagement de Valentine Penrose dans la lutte qui occupe le monde en 1941. Et même s'il n'a pas abouti, de voir qu'elle cherche à le mettre en place, que la chanson est traduite et qu'il ne reste plus qu'à l'enregistrer, c'est un passage à l'action qui est loin d'être anodin. La Résistance peut prendre toute sorte de facettes, et c'est aussi en musique que Valentine Penrose décide de s'engager.

En 1942, Valentine Penrose passe le plus clair de son temps à Bochym où elle crée des collages et fait de la peinture. Elle envoie toute sa production de collages à Roland dans le courant du mois d'octobre, et lui donne des conseils pour leur conservation car en ce temps de guerre, elle est à court de bon papier : certains de ses collages ont été collés sur du papier à tapisser.

¹⁴⁸ cf. note 144.

Durant l'année 1943, nous n'avons qu'une vague idée de l'endroit où Valentine se trouvait. Nous pouvons affirmer sa présence à Londres en avril, car elle y écrit un texte dédié à E.L.T. Mesens « Louanges du travail » qui paraît l'année suivante en juillet dans le seul numéro de la revue *Fulchrum* créée par Feyyaz Fergar, poète turc. Cette année-là, une des seules références qui lui est faite se trouve dans un document appelé *La Parole est à Péret* publié par les Éditions Surréalistes à Paris. André Breton semble avoir été l'initiateur du projet ; il se trouve à ce moment à New York avec d'autres artistes surréalistes.¹⁴⁹ À l'origine devant servir d'introduction à une anthologie de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique, ce texte – *La Parole est à Péret* – est une défense de la poésie, un plaidoyer pour la recherche du merveilleux poétique et une protestation contre le mépris de la pensée poétique par les gens épris de raison et de pensée scientifique. André Breton ainsi que Marcel Duchamp, Charles Dauts, Marx Ernst, Matta et Yves Tanguy reconnaissant la valeur et l'importance des lignes de Péret décident de publier le texte séparément du recueil qu'il doit accompagner. Nous trouvons les mots suivants dans la courte introduction au texte datant de mai 1943 et écrite à New York : « En hommage, ici, à Benjamin Péret, ils [les amis de Péret cités plus haut] croient pouvoir joindre à leurs noms ceux d'absents dont l'attitude antérieure implique la même solidarité actuelle que la leur à l'égard d'un esprit d'une liberté inaltérable, que n'a cessé de cautionner une vie singulièrement pure de concessions. »¹⁵⁰ Et parmi les absents, nous trouvons à la première ligne Valentine Penrose aux côtés d'artistes tels que René Magritte, Paul Nougé, Oscar Domínguez, Leonora Carrington ou encore Pierre Mabille.

¹⁴⁹ Pour la visualisation de l'édition de 1943 : <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100129891> ; pour le texte de *La Parole est à Péret* de 1943, voir : <http://www.marxists.org/francais/peret/> et Gérard Duruzoi. *Histoire du Mouvement Surréaliste*. Paris : Hazan, 2004. 411.

¹⁵⁰ Cf. Note précédente.

À un moment donné, Valentine décide de s'engager dans l'Armée de la France Libre en tant que soldat de troisième classe. Son engagement est tel qu'elle passe son permis de conduire et se voit assigner la tâche de conduire des officiers au travers des rues de Londres ; certaines sources mentionnent qu'elle aurait également fait un travail de secrétaire. Plus tard, elle est envoyée en garnison en Algérie où elle retrouve son frère Gilbert alors colonel. Elle ne rentre en France qu'à la fin de la guerre. Grâce à un poème « Voyage à mourir » publié dans la revue *Now* en 1944, nous savons qu'elle est à Ajaccio (Corse) le 18 janvier 44.

La correspondance retrouvée nous permet également de la suivre à Blida (Algérie) – ville située à une cinquantaine de kilomètre d'Alger – en juin 44. Dans cette lettre adressée à E.L.T. Mesens, Valentine décrit la dureté de sa vie de tous les jours sur le sol algérien : « Ici, c'est le néant. » ; elle est à court d'argent, elle cherche de petits boulots « mécaniques » en contactant les quelques personnes qu'elle connaît là-bas et quand elle n'est pas à Blida, c'est à Alger qu'elle passe un peu de son temps. Malgré l'horreur de sa situation, elle confie à Mesens son projet de composer une dizaine de collages plutôt que d'écrire de la poésie et lui fait une requête : d'aller voir Germaine Kanova – photographe franco-tchèque dont le studio est établi à Londres au numéro 60 de la Baker Street – et de lui demander de faire « des photos de toutes les planches, les grandes, il doit y en avoir dans les 30[...] ». Sont-ce des collages dont elle parle ? Elle espère que le travail sera fait quand la guerre sera terminée. Elle ajoute d'ailleurs au sujet de la guerre : « Car il y a de quoi désespérer de ne pas produire, d'être arrêté dans tout ce que l'on fait. Ces choses étant bien plus secrètes et subtiles qu'une œuvre politique quelconque, on n'éprouve aucune satisfaction concrète, comme certains en ont à foison en s'occupant de cette guerre. Et sans concret, on devient tous abrutis. Je le suis à fond. »¹⁵¹

¹⁵¹ Cette lettre datant du 29 juin 1944 est visible au Getty Research Institute dans les archives appelées *E.L.T. Mesens Papers, 1917-1976* connues aussi sous le nom de *Bulk 1920-1971* : référence 92-A81 / Box 5 / file 4.

En janvier 1945, Valentine est toujours à Blida où elle écrit un texte « Pas encore... » qui sera publié dans *L'Éternelle Revue* entre la fin de l'année 45 et avril 46 (date de la parution du dernier numéro de la revue). Elle est finalement de retour en France en juin 1945 où elle demande à Roland si Paul Éluard pourrait être intéressé par quelques textes qu'elle a écrits en vue d'une publication. Elle est toutefois inquiète car ces textes sont tous reliés d'une façon ou d'une autre au temps de guerre et se demande s'ils sont publiables ou pas sachant que la guerre est maintenant terminée. Dans cette même lettre, elle fait allusion à un texte « celui avec le savon noir » publié dans une revue qu'elle demande à Roland de lui envoyer. « Savon noir » fait référence au texte « Louange du travail » dédié à E.L.T. Mesens et publié dans la revue *Fulchrum* en juillet 1944 où nous trouvons les vers suivants « J'ai un ami qui vend des piques / A pour idole un savon noir [...] » et « Et mon ami ne priera plus son savon noir ».

Nous trouvons d'autres renseignements en relation à de possibles publications dans une lettre écrite à E.L.T. Mesens datant de décembre 1945 en provenance de Condom : Parisot et Gheerbrant lui demandent d'envoyer des textes assez rapidement. Henri Parisot, des éditions Fontaine, dirige la collection « l'Âge d'Or » et vient de fonder une revue appelée *Les Quatre Vents*. Quant à Alain Gheerbrant – poète, écrivain, aventurier –, il crée en 1945 les éditions K alors qu'il a à peine 25 ans et en sera le directeur jusqu'en 1948, année où les activités de la maison s'arrêtent. Gheerbrant publie entre autres Benjamin Péret, Jacques Vaché, Hans Arp et Antonin Artaud.¹⁵² Alain Gheerbrant a également créé une revue poétique – *K, revue de la poésie* – qui aura trois numéros : un double en juin 1948 et un en mai 1949. Nous n'avons trouvé nulle part une quelconque collaboration de Valentine Penrose aux éditions K, mais nous soupçonnons que si Alain Gheerbrant l'a contactée, c'était entre autre pour un projet qu'Evrard

¹⁵² Informations trouvées dans un article d'Anna Proenza datant 27 février 2013 relatant la disparition de Gheerbrant en février 2013 : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/02/27/alain-gheerbrant-aventurier-editeur-et-ecrivain_1839374_3382.html

de Rouvre lui avait assigné : la préparation rédactionnelle de la revue *Vrille II* qui ne vit jamais le jour. Evrard de Rouvre avait lancé la revue *Vrille* dans l'objectif de combler la place laissée vide par la revue *Minotaure* ; il publia le premier numéro de la revue en 1945 sous le couvert de la licence appartenant à son père pour les éditions Pro-Francia. Le second numéro de *Vrille* avait pour ambition de devenir un ouvrage de référence sur les artistes surréalistes ou apparentés et leurs activités en temps de guerre. Ce second numéro ne parut jamais pour raison financière au vu de l'ampleur des documents inédits – photos, textes manuscrits, peintures et dessins originaux – que Gheerbrant avait réussi à rassembler grâce à l'aide de Breton, ou encore Henri Parisot qui le mirent en contact avec de nombreux artistes surréalistes de la première et de la seconde génération dont Roland Penrose et par conséquent Valentine.¹⁵³

1946 est l'année d'après guerre marquée par de nombreuses publications tant en France qu'en Angleterre, tant des poèmes, de la prose que des collages. C'est une abondance qui nous confirme l'importance de son travail. Elle rencontre dans le courant du mois de juin, E.L.T. Mesens *Aux Deux Magots* à Paris et exprime sa joie de l'avoir revu. Il est en compagnie d'André Breton qu'elle décrit comme étant « magnifique, mais entouré de gens si mornes et si embêtants que c'est à pleurer. »¹⁵⁴ André Breton est rentré en France le mois précédent avec une nouvelle muse Éliosa et retrouve à Paris Victor Brauner et de nouveaux adeptes parmi la jeune génération ; des artistes tels que Benjamin Péret, Matta, Max Ernst ou encore Tanguy sont restés en Amérique. André Breton fait sa première apparition publique lors d'une soirée organisée par Paulhan en hommage à Artaud dans laquelle il prend la parole et réaffirme au nom du surréalisme le besoin de réinventer la vie et le monde, et de reconstruire l'entendement humain.

¹⁵³ Gheerbrant, Alain et Aichelbaum, Léon. *K éditeur*. Cognac : Le temps qu'il fait, 1991.

¹⁵⁴ Lettre adressée à Roland datant du 28 juin 1946 (Archives Penrose : GMA A35/1/1/RPA714).

Dans une des lettres de Valentine de cette même année, nous avons trouvé un petit poème que nous transmettons ci-dessous. Il n'a – à notre connaissance – jamais été publié.

« The Dove »

La trace de la forte petite colombe dans les perles
Je la vois de la seule fenêtre valable
du vertige sur les jardins
et sur le cœur

Quand tout le monde rit les croix de la rosée font le tour de son aile
les croix et la rosée qui font le tour du monde
et roulent la douceur des bouches et des perles.¹⁵⁵

Ce petit texte retrouve dans son style celui d'avant la guerre, car nous verrons que les textes de la période de guerre ont une nature qui leur est propre, un style qui les engage et les ancre dans la réalité du moment. Ici, nous retournons vers l'intemporalité des vers de l'auteure, incapable que nous sommes de les attacher à telle ou telle époque. Seule sa thématique, ou plutôt le fait qu'elle utilise la colombe, symbole de la paix, comme élément central de son texte le rapproche de la fin de guerre. Toutefois bien que le poème soit écrit sur un ton très doux, la seconde strophe en est ambiguë, c'est l'utilisation du mot « croix » par deux fois et de ce verbe « rouler » qu'on ne sait s'il faut prendre dans son sens premier qui évoque le mouvement ou dans le sens de « berner ». Peut-être est-ce dans l'idée de tromper, car tout se passe au moment « où tout le monde rit », c'est-à-dire au moment où personne ne fait attention. Insidieusement, malgré la paix présente, il semble qu'une nouvelle menace pèse sur le monde, celle-ci moins visible, plus fourbe, car elle s'active à l'ombre des regards.

Les années d'après guerre sont aussi pour Valentine des années de voyages multiples : on la retrouve dans le Var, en Aquitaine, en Espagne, à Antibes, à Paris ou encore dans les Pyrénées. C'est à Antibes en 1947 qu'elle tombe amoureuse d'une femme, et c'est une autre qui

¹⁵⁵ Lettre adressée à Roland sans date précise (Archives Penrose : GMA A35/1/1/RPA714).

lui déclare sa flamme. C'est l'histoire de lettres enflammées autant de la part de Valentine que de cette mystérieuse personne avec qui il semble pourtant impossible d'avoir une relation. Valentine est désespérée et ne souhaite qu'une seule chose : partir pour l'Himalaya, oublier ses amours, les reléguer au vague des souvenirs et en même temps, elle souhaite s'occuper de ses collages, ceux qui ont été composés en Cornouailles vers 1941-1942 et qui constituent le livre que nous connaissons sous le nom de *Dons des Féminines*. De ce livre, elle dit que c'est « son adieu d'amour au monde ». Les collages se trouvaient à l'époque dans les ateliers de G.L.M. dans l'attente d'être publiés. Ses lettres pleines de cris d'amour retrouvent ce même ton poétique qui nous avait tant marquée dans sa correspondance des années trente¹⁵⁶ : « Mes méninges deviennent rouge écarlate, mon nez bleu céleste et mes yeux emerald green et je me mets à danser la danse de la destruction » ou encore quand elle souligne pour la énième fois son manque d'argent « Je pourrais rassembler mes écritures variées et mes parfums hindous, et mettre un bouquet de fleurs (vertes) dans un rayon de lune qui tombera enfin à la même place par le même carreau de la vitre. » et finalement quand elle parle de cet amour impossible : « Je veux m'en aller, 'je ne veux pas rentrer à la maison' – Quelle maison ? – Mais non, m'en aller loin, couper mes cheveux dans lesquels elle veut dormir et me poudrer de poussière. »

En 1948, et contre toute attente, nous découvrons que Valentine travaille sur un scénario de film pour Jean Aurenche – le frère de Marie-Berthe, amie chère de Valentine, qui fut la première femme de Max Ernst –, elle qui, au début des années trente, critiquait le cinéma et l'engagement de Roland dans ce milieu : les temps changent. Jean Aurenche avait d'abord demandé à Valentine d'écrire un roman basé sur son film *Les amants du Pont St-Jean* datant de 1947 et dirigé par Henri Decoin, pour finalement annuler sa commande parce que le film n'avait

¹⁵⁶ Lettres adressées à Roland Penrose datant respectivement du 4 mars 1947, du 2 février 1947 et du 10 mars 1947 (GMA A35/1/1/RPA714 : Roland Penrose Archives).

eu aucun succès. Donc, de sa propre initiative, elle décide de se lancer dans l'écriture d'un scénario pour Jean Aurenche qu'elle base sur le conte d'Anatole France *Abeille*, datant de 1889. Elle souhaite moderniser son propos et créer une intrigue dans le genre de *Sylvie et le Fantôme*, film dont le scénario fut écrit par Jean Aurenche et porté à l'écran en 1946 par Claude Autant-Lara. Début mars 1948, le scénario est terminé et transmis à Jean Aurenche. Nous ne saurons malheureusement jamais ce qu'il en est advenu, fut-il porté à l'écran ? Modifié ? Abandonné ? La maigre correspondance que nous possédons pour ces années d'après guerre ne permet malheureusement pas d'éclairer le mystère et nos recherches sur la filmographie de Jean Aurenche ne nous ont pas permis de découvrir ce qu'il était advenu de ce scénario.

Les années quarante sont marquées par la vie nomade de Valentine : elle voyage très souvent pour finalement, après plusieurs années de recherche, trouver un petit appartement à Paris au 21 rue des St Pères¹⁵⁷ ; elle continue néanmoins à passer du temps entre le sud de la France, l'Espagne, son pays natal, l'Angleterre et Paris. Elle visite de nombreux amis parmi lesquels nous pouvons compter Joë Bousquet, Oscar Domínguez et sa femme Maud Bonneaud, Paul Eluard qui la met en contact avec François Lachenal,¹⁵⁸ éditeur suisse aux éditions des Trois Collines, Christian Zervos ou encore E.L.T. Mesens.

2. 4. 2. Les publications de Valentine Penrose dans les années quarante

Durant les années quarante, Valentine publia nombre de textes : certains dont Colville nous avaient avertis, et d'autres qui étaient absents de son édition. Nous transmettons ci-dessous les textes et collages absents de l'édition de 2001 avec une brève introduction de la revue, s'en

¹⁵⁷ Le couple Penrose avait vécu fin des années vingt et au début des années trente au 8 rue des St Pères. L'appartement est vendu en 1935 suite à leur première séparation.

¹⁵⁸ Valentine Penrose contacte Lachenal pour la publication de ses collages qui sont entre les mains de G.L.M. depuis la fin de la guerre, mais le projet n'aboutit pas. Lachenal semble apprécier son œuvre et doit la rencontrer fin juillet 1948 ou dans le courant du mois d'août.

suit une analyse du texte. Pour les textes existants déjà dans l'édition de 2001, nous ne reproduisons que ceux dont nous avons des versions différentes avec explication.

1. La revue *VVV* et « Mai 41 »

VVV paraît pour la première fois en juin 1942 à New York. Le sculpteur David Hare (1917-1992), aidé des conseils de Max Ernst et d'André Breton, dirige cette revue bilingue qui fera paraître quatre numéros dont un double, celui de mars 1943 ; le dernier volume est publié en février 1944.¹⁵⁹ Cette revue, bien que publiée en Amérique, est davantage liée à l'Europe qu'elle ne l'est avec les Etats-Unis. La raison en est simple : *VVV* est le lieu de rassemblement des surréalistes en exil. Elle fait part des valeurs et des préoccupations d'un groupe qui a dû quitter le vieux continent malgré soi. Le texte de Valentine Penrose « Mai 41 » est publié à la page 51 du premier numéro et fut écrit à Londres. Les écrivains et artistes sont également présents dans ce volume : André Masson, Benjamin Péret, André Breton, Charles-Henri Ford, Leonora Carrington ou encore Aimé Césaire. Nous ajoutons à sa suite le texte inédit datant de novembre 1941 qui, bien que destiné à être publié dans le dernier numéro de la revue, n'en fit jamais partie. À notre avis, c'est son style trop réaliste qui fit que ce texte fut écarté de la publication.

« Mai 1941 »

Fera tomber les mousselines,
trébucher le vent dans les crochets de Mai
qui sont des coquilles, des coraux sans durée.

Marchons au pas du vent dans les cordes de guerre
il faut mourir bientôt,
descendre dans l'eau,
sauter comme les étamines
en Mai —

Rompre la chaîne de ce mariage
de mon cœur, de mes trèfles, de vos baisers, du clair de lune sur les vitres,

¹⁵⁹ David Hare fut le second époux de Jacqueline Lamba, seconde femme d'André Breton.

de ton odeur de la journée, de l'odeur de l'amour unique
qui se trouve dans les rochers, les bas-reliefs, les grottes,
la soie sous les seins qui vont à Camden Town.

Ils y vont
tremper dans le feu
se dresser au mieux
sous l'eau de la pompe, le sable des bombes, et pas d'anémones.

Les bourgeons ne finiront pas cette guerre,
la femme de brique aux joies creuses m'a donné de bons conseils pourtant,
avec sa main bonne qui effaçait mon front.

Mais non — en prendre une par ses boutons
d'uniforme, loin des talus déjà fanés,
se faner dans les planches brûlées,
sur le verre dévoré,
la vieille gorge de ce qui fond,
qui fond pareil, qui roucoule pareil,
ô tourterelle de toujours à la branche de Mai.

Voici se rassembler au cercle noir, prunelle
ouverte sur la pierre fendue plus sur l'oiseau
Voici les mortels camions zébrés,
une terne musique —

Poussière froide — au revers de silex de la tranchée,
les bras en croix, toutes les maladies, couchées
à Londres, sous les Gémeaux.

Valentine Penrose
Londres

C'est le titre du texte qui nous permet de situer les propos de Valentine dans le temps et de le rattacher à des événements plus précis de la seconde guerre mondiale.¹⁶⁰ En mai 1941, on est toujours sous le feu des bombardements aériens perpétrés par l'armée allemande depuis septembre 1940, le plus souvent désigné par le nom de *Blitz*. Durant ces neuf mois de bombardements incessants, Londres est attaquée plus de septante fois et plus d'un million de

¹⁶⁰ Pour la chronologie de la seconde guerre mondiale, nous avons utilisé en particulier les sites suivants : <http://www.seconde-guerre.com/chronologie/> ; le site de l'organisation des *Anonymes, Justes et Persécutés de la période Nazie dans les communes de France* : <http://www.ajpn.org/1941.html> ou encore le site de la fondation Charles de Gaulle : www.charles-de-gaulle.org/

foyers sont détruits. Le dernier raid a lieu le 21 mai sur Birmingham. Camden Town cité dans le texte est un quartier de Londres situé au nord-ouest de la ville. Durant le *Blitz*, ce quartier fut attaqué assez violemment parce que c'est là que se trouvait un des terminus du chemin de fer londonien. C'est également ce mois-là que se termine la poursuite du *Bismarck*, cuirassé allemand qui avait coulé un navire de la flotte anglaise le *Hood*. Le *Bismarck* est finalement détruit le 27 mai 1941 au large des côtes françaises.

Dans les deux premières strophes, nous trouvons en filigrane l'idée de la mer avec ses coquilles et ses coraux, et de la flotte navale, de l'armée de terre « Marchons au pas dans les cordes de guerre » et de la mort toute proche « Il faut mourir bientôt ». C'est la fragilité de l'être humain et de la vie qui se décrit en quelques mots « sauter comme des étamines » et ce verbe, l'évocation morbide des bombes impersonnelles.

Ensuite, la strophe suivante, avec quelques ambiguïtés, semble amener un peu de légèreté : on y parle de mariage, d'amour unique, de soie sous les seins, alors qu'en fin de compte, le thème central est toujours la guerre. « Rompre la chaîne de ce mariage » peut autant faire référence à l'union de l'homme et de la femme qu'à l'alliance indésirable de deux ou plusieurs pays. « Rompre les chaînes du mariage », c'est évoquer la question de la liberté. C'est sous le couvert d'une histoire d'amour qui semble prendre fin que Valentine Penrose évoque les horreurs de la guerre : les bombardements « Clair de lune sur les vitres », les abris souterrains ou pas « dans les rochers, les bas-reliefs, les grottes », les incendies et la bataille contre les flammes « tremper dans le feu / se dresser au mieux / sous l'eau de la pompe, le sable des bombes » et l'impossibilité du printemps : « pas d'anémones ». Valentine joue ici de génie. L'anémone est cette fleur fragile qui symbolise l'éphémère, mais aussi le romantisme si l'on veut bien se souvenir des *Métamorphoses* d'Ovide quand il relate les amours de Vénus et d'Adonis. Vénus

change Adonis mourant, baignant dans son sang en une anémone rouge. L’auteure en disant « pas d’anémone » réduit l’évocation de l’histoire d’amour quelques lignes plus haut à néant : dans l’horreur de la guerre, le romantisme n’a pas sa place. Valentine annonce déjà que la guerre ne s’arrêtera pas avec le printemps « les bourgeons ne finiront pas cette guerre », et pourtant l’espoir subsiste avec cette « femme de brique aux joies creuses [...] avec sa main qui effaçait mon front. » Il semble qu’au milieu du malheur, il existe des femmes fortes, debout qui travaillent à contenir la sécurité de leur famille et qui sont capables, comme les bonnes mères de famille, de faire s’envoler les soucis même au milieu de la pénurie, même en l’absence de plus en plus fréquente des rires et de l’insouciance. Au milieu des débris des bombardements, des idylles amoureuses s’élèvent encore malgré l’incongruité du paysage : la vie suit son cours « ô tourterelle de toujours à la branche de Mai », sans pour autant que l’on s’en aperçoive « Voici se rassembler au cercle noir, prunelle ouverte sur la pierre fendue plus sur l’oiseau. » La guerre ternit les regards, on ne voit plus que la désolation du décor, la mort, les immeubles démolis et puis les débris humains qui s’éveillent au son d’une musique morbide : l’armée en route. C’est sous le signe des gémeaux (21 mai-21 juin) que Londres se révèle un immense cimetière ; la dernière partie du texte en évoquant le signe astrologique fait allusion au dernier raid aérien qui eut lieu le 21 mai 1941. Ci-dessous nous reproduisons le texte inédit ; il n’a pas de titre.

L’âge était le plus dur et le plus terne,
l’air avait quitté les feuilles sur le front de l’homme,
et si on s’enlaçait, c’était le trésor creux.
Les villes d’Espagne, de Russie, d’Angleterre
luttaient tant qu’elles pouvaient.

– Le merle chante, il n’est pas habillé,
c’est la guerre, il est affamé de musique –
et des filles lourdes et féroces nous disent :
dans les fauteuils, les uniformes, nous n’avons pas de chansons.

Mais nous en sommes là,
et c'est là où nous en sommes
qu'on vit.
Gorgée claire sur l'étoffe noire,
toujours gloire, toujours plus qu'un cristal inaltéré.
Qui voit la poignée d'eau sur cette laine noire ?

Nous avons tant aimé et passé outre et outre
les humilités de l'amour, les bonnes chambres
réveils dans le rayon, courtines espacées.
Fallait-il que des ailes d'insectes et des oiseaux rentrent ?

Nous voilà sur la fatigue, et mourir et mourir.
Parfois une au beau front susurre encore
quelques croyances noires, sa très belle jeunesse
aux yeux tranquilles voilés de contes énergiques.
Sa voix persuade dans les parcs et les rocailles.

Ils chantaient le même chœur la bouche ouverte,
le noir s'étendait de la bouche,
on n'attendait aucun passage
d'oiseau.
Ceux qui regardent l'espoir regardent
les oiseaux.

Nous mourrons
depuis si peu, déjà
noirs, teints comme des bouquets bien malgré nous
au pied des arbres.

C'est une cheminée d'Espagne,
l'étoile se mire en la cendre.

L'auberge aux rideaux d'étoiles s'agite,
Espagne, Italie, France, Angleterre,
de noires, de rouges et blanches fusées
tâtonnent comme des coraux,
et cherchent les mains nouvelles des hommes
au bout de leurs maisons de feu et d'eau.

Valentine Penrose
Londres Novembre 1941

Fin 1941, ce sont les combats sur le front russe, ce sont les rafles contre les juifs de plus en plus nombreuses, c'est le début de l'utilisation des chambres à gaz pour leur extermination à Auschwitz, ce sont des otages assassinés par les allemands en réponse à des actes de résistance, c'est la mort qui se répand comme la peste au point qu'elle n'est plus seulement naturelle, elle devient aussi ordinaire : « Qui voit la poignée d'eau sur cette laine noire ? » Ce texte est comme le constat d'une fatalité morbide, par trois fois Valentine utilise le verbe « mourir », et la couleur noire, couleur du deuil, est omniprésente. Ce texte a quelque chose de désespéré dans son rythme saccadé, comme si par son aspect plus concret – on nomme des pays où des combats ont lieu ; on nomme la mort sans détour – il était le reflet de l'absence de musique de la vie réelle, la musique pouvant être perçue comme un symbole de liberté, mais aussi d'espoir. Or, sans musique : « nous n'avons pas de chansons », l'espoir disparaît au même titre que les oiseaux qu'elle lui associe « on n'attendait aucun passage d'oiseau. Ceux qui regardent l'espoir regardent les oiseaux. » Et si l'espoir prend la parole, il a l'aspect de la jeunesse, il a le corps de jeunes femmes « une au beau front susurre encore [...] sa voix persuade dans les parcs et les rocailles. »

D'un point de vue de la forme du texte, il est intéressant de se concentrer sur les strophes 3, 4 et 5. La troisième strophe commence par l'annonce de la mort contrée pour quelque instant suspendu par l'énergie de la jeunesse et soudain, c'est la réapparition de l'écriture semi-automatique, comme si l'auteure, présente dans ce parc, écoutant cette jeune femme, était interrompue par une armée d'hommes au chant morbide « le noir s'étendait de la bouche ». Le paragraphe suivant reprend le verbe « mourir » au présent : il s'installe, il se 'factualise' (quand le fait devient réalité) ; et les hommes qui l'accompagnent deviennent le prolongement des gerbes de fleurs devant les tombes.

La fin du poème évoque également les juifs et le malheur qui les accompagne : le port de l'étoile jaune fut instaurée par décret en septembre 1941 et Valentine de dire « l'étoile se mire en la cendre » ou encore « L'auberge aux rideaux d'étoiles s'agite ». C'est peut-être son aspect ancré dans le concret de cette guerre inhumaine qui signa la non-publication de ce texte dans *WWW* ; il sort du lot quand on pense au style généralement plus inaccessible de son écriture.

2. La revue *Dyn* 3 et « Downshire Hill »

Wolfgang Paalen (1905-1959), peintre et époux d'Alice Rahon, fonde la revue *Dyn* à Mexico où il a immigré en 1939 avec sa femme. On compte six numéros pour ce périodique qui paraissent entre avril 1942 et novembre 1944. Même si dans son premier numéro, Paalen fait ses adieux au surréalisme avec un texte intitulé « Farewell au surréalisme », la revue, dans son contenu, reste très proche du mouvement lancé par André Breton. Le texte de Valentine Penrose « Downshire Hill » fut écrit à Londres le 13 juillet 1941 et se trouve aux pages 17-19 du troisième numéro de la revue. Son texte aurait dû figurer dans le second volume de *Dyn* datant de juillet-août 1942, mais son manuscrit n'est pas arrivé à temps au Mexique pour sa publication. « Downshire Hill » fut publié une seconde fois dans *Poems & Narrations* en 1977, anthologie bilingue dirigée par Roy Edwards. C'est la version de ce recueil qui apparaît dans l'édition Colvile 2001. La mise en page de la version du texte contenue dans *Dyn* étant différente, nous la reproduisons ci-dessous. Nous trouvons également dans ce numéro des textes et/ou illustrations de Wolfgang Paalen, César Moro, Alice Paalen, Henry Miller, Marc Chagall ou encore Anaïs Nin. Notons qu'à la page trente du second volume de la revue se trouve un texte d'Alice Paalen « Fougères en creux d'absence » dédié à Valentine Penrose. Ce texte fait partie de son recueil *Noir Animal* paru en 1941. Le texte se trouve dans l'édition Colvile dans l'appendice. Cependant, nous nous devons de signaler une erreur : les troisième et quatrième strophes du texte

n'en forment qu'une seule dans l'édition du texte contenue dans *Dyn*. Le texte comporte un total de quatre strophes et non cinq.

« Downshire Hill »
(13 juillet 1941)

C'étaient les flaques d'eau du plein été, des chats –
De frais rideaux tordus tard le matin, la rue
partait comme une bohémienne avec ses cretonnes
de l'amour pas fini que le vent gonflait dehors.
Derrière les maisons ce n'est pas comme devant :
Ça ment,
les maisons de Downshire Hill ;
on vit devant avec de la musique, sur une image,
on discute, on embrasse ses amis devant,
des couleurs y passent et de grands chevaux et des chariots
de lait – c'est rassurant, c'est au niveau du cœur.

Mais il y a les puits verts,
là où les ballons ont leurs racines,
où ils tombent et gémissent toutes nuits d'hiver
Il y a des arbres si profonds,
des îles flottantes de salons ;
rien n'y mène tout y est coupé
et rêve intercepté ;
c'est les fous verts –
La lune n'y est pas celle de la rue,
il s'en faut ; celle-là est des âmes perdues, des talus,
celle par où partent les morts de Londres,
par où s'avancent les avions tout menaçants
Devant, la belle dame rit,
bat du pied contre la fenêtre,
change les choses, fait ce qu'il faut
avec les doigts, de la mesure, de l'émerveillement.
Elle parle dans les deux coins de sa bouche
avec le goût de la vie,
noire dans ses yeux parfois – mais la maison ne le sait pas.
Je sais tout.
La belle rue gonflée et jasminée
et dandinée comme celle
de Pondichéry à la mer,
quand le filao tord sous la pendule bleue
de l'église méthodiste sa forme habituelle
à des Coromandels sans soldats et sans pas.

Les chevaux du charbon, les chevaux du verglas
reviendront ; les ballons chanteront le grésil.

Il y a des fils
d'herbes partout ; les vent d'été chasse à midi
les herbes et les gens vers des comptoirs pour boire
aux amants, aux dards, aux soldats, aux gousses de Hampstead, aux fleurs
amies des bouteilles, le dimanche, comme chien et chat.
Éternellement les ballons s'enlèveront,
obéiront.
Le vert se venge.
Pendant tout le temps là où il est, nul ne connaît,
grande flaque secrète à côté d'où l'on mange.
Il met de l'eau dans des vieux abris, et des souris,
et une salamandre laborieusement venue pour crever noyée.
Il se venge
avec des nénuphars, des tiges
autour des salons, des feuilles plus grandes que l'eau.

Le feu brûlait Londres,
devant, et du grenier c'était parfait
ça faisait une grande peur que l'on savait ;
deux figures illuminées en discutaient
on montait l'escalier et puis on descendait,
d'en bas, les wardens dans la rue amie vous réconfortaient.
– Il restait un gai pois de senteur par lui tout seul
à la grille, pas vu par le cheval du lait.

Mais la nuit de novembre, ah : ce qui s'est passé,
et celle de janvier – des troupeaux de Canaques
des marécages verts, faisaient contre-partie,
sans mot dire, tant qu'ils pouvaient,
dans ces jardins mauvais, au feu rouge, au feu gai
– on sait ce qu'il en est.
Ils sont restés,
pieds verts
du côté
où ne sonne pas le bon troupeau avec ses pieds
imbus de devoir, et gais,
cachés du ballon qu'il faut plier
et des bombes incendiaires dans les terreaux.

Il faut des hérissons,
des fauves de Hampstead,

des yeux d'hiver
pour les canaques qui mangent après la salle à manger,
en rond, quand l'obus passe et le ciel est léger ;
et que la belle dame à la lumière mange
en leur tournant le dos.

Cette histoire empêchera
tous ceux qui ne sont pas fous
d'aller au jardin prier Vénus et cueillir les pois
for the Victory.

« Downshire Hill » fait référence à l'endroit où Lee et Roland habitaient à Londres, c'est là que Valentine passe le début de la guerre. Ce texte s'inscrit sous le thème du mensonge « Ça ment, les maisons de Downshire Hill », ou si l'on veut adoucir le propos disons que l'on y parle de camouflage. Il faut savoir que Roland Penrose donnait des cours sur ce sujet durant la seconde guerre mondiale pour préparer l'armée anglaise contre une éventuelle attaque de l'ennemi. Le camouflage – mensonge de l'apparence, masque de l'émotion, indice de survie – est, en période de détresse la seule façon de vivre. Le texte montre les deux visages de ce mensonge, de ce camouflage, de cette dissimulation : l'un fait bonne figure – on n'affiche pas son désespoir –, l'autre installe l'insécurité et la méfiance. C'est pour cette raison – pour montrer les deux faces d'une même pièce – que Valentine utilise en abondance la référence à la couleur verte. Le vert symbolise autant l'espérance, le renouveau, la vigueur que la putréfaction, la pourriture et la mort. Le vert, c'est également la couleur des uniformes de l'armée et celle associée aux fous durant le moyen-âge et nous trouvons dans le texte « c'est les fous verts ».

Le première moitié du texte installe cette ambiance de faux-semblant, de la vie qui semble poursuivre son chemin normalement : « on vit devant avec de la musique [...] on embrasse ses amis [...] des couleurs y passent et de grands chevaux et des chariots de lait » alors que tout est détruit : « la lune [...] celle par où partent les morts de Londres, par où s'avancent

les avions menaçants. » Cette rue de Downshire Hill évoque aussi à Valentine une rue du sud de l'Inde (Pondichéry / Coromandels) avec son insouciance « la pendule bleue », le silence de sa chaleur et le parfum de ses fleurs. À Londres, il y a cette femme qui rit, mais aussi « qui parle dans les deux coins de la bouche », cette dernière expression évoque en nous l'idée des racontars, des médisances, des secrets parlés à demi à l'un et à l'autre – mais pas les mêmes – ; la narratrice ne se laisse pas prendre au jeu « la maison ne le sait pas. Je sais tout. » La seconde partie du texte est un retour à la réalité du temps de guerre : « Le vert se venge. / Pendant tout le temps là où il est, nul ne connaît, / grande flaque secrète à côté d'où l'on mange [...] » C'est de soldats qu'il est question dans ces vers, c'est de leur façon de se rendre invisible, sans pour autant perdre une seule seconde de ce qui se passe. Ce sont les souvenirs des nuits de bombardements du mois de novembre et de janvier, de la curiosité citadine qui ne s'éteint pas, de la mort et de l'avarice « La belle dame à la lumière mange en leur tournant le dos ». C'est l'abondance pour les uns, et l'insécurité pour les autres « cachés du ballon qu'il faut plier et des bombes incendiaires dans les terreaux ». Le mot « ballon » fait référence à ces aérostats attachés au sol par des câbles en acier qui furent utilisés pendant la seconde guerre mondiale comme techniques défensives contre les vols rasants des avions ennemis. Ils furent aussi utilisés comme technique de « sabotage » pour créer des courts-circuits et des incendies en terre ennemie : ils étaient alors munis de petites charges explosives, c'est ainsi que l'on comprend mieux les allusions de Valentine dans le texte « les ballons chanteront le grésil » ou encore « les ballons ont leurs racines, où ils tombent et gémissent toutes les nuits d'hiver. » « Downshire Hill » est un texte de guerre des plus intéressants, car il dépeint une réalité de la vie de tous les jours en temps de conflits qui est bien souvent absente de la grande Histoire quand elle veut bien se pencher sur le simple civil.

3. La revue *Fontaine* n° 36 et « Paris 23 août »

La revue fut fondée à Alger en 1939 par Max-Pol Fouchet (1913-1980). Elle est considérée comme l'une des principales revues de la résistance durant la seconde guerre mondiale.¹⁶¹ On ne se cachait pas à *Fontaine* pour écrire noir sur blanc ce que l'on pensait du régime de Vichy. Peu à peu, la revue va rallier l'intelligentsia française, celle qui refuse la défaite de la France face à l'Allemagne et qui continue de se battre pour sa liberté. Ce rassemblement d'intellectuels fut facilité entre autre par le fait que la revue n'était pas parisienne, mais algérienne. Cet éloignement de la France lui permit de prendre beaucoup de libertés et de braver entre autre les interdits du régime de Vichy et la censure allemande.

Le texte de Valentine Penrose « Paris 23 août » fut publié dans le numéro 36 (Tome VII de la cinquième année) de la revue à Alger en 1944 après la libération de Paris. Le texte inédit fait partie de la section « Couleur du Temps » et se trouve à la page 121. Il est absent de l'édition de Colville. Des contributions signées Pierre-Jean Jouve, Raymond Queneau, Marguerite Yourcenar, René Char, Pierre Reverdy ou encore William Faulkner se trouvent dans ce numéro.

« Paris 23 août »

Qui en valait la peine.

Une grande médaille au ciel d'Août renversée
d'un seul coup la lueur l'argent gagnaient sa face
et la vie se retournait dormeuse intacte

ciel en joie ciel du jour qui en valait la peine.

Et que cela ne s'en tienne
pas à cette journée tour aveugle de blonde
et dures pierreries ensemble appuyées
au-dessus à foison offertes mains aux crosses
au coude clair des choses regardées Paris.

¹⁶¹ L'on dit aussi « un des organes officiel de la résistance intellectuelle française ». Information trouvée sur le site de l'Association des Amis de Max Paul Fouchet : www.maxpolfouchet.com

Sans oubli tout est neuf mourir noir ou ce jour
Noués de palmes de sang nous le voulons qu'importe
perméable aéré comme avant amoureux
c'est un jour c'est un jour fait de grilles légères
où ce qui viendra va passer.

Ce texte fait référence à la libération de Paris qui eut lieu entre le 19 et le 25 août 1944.

Valentine Penrose prend connaissance des événements alors qu'elle est en Algérie.

La caractéristique principale de ce texte est sa scansion, son rythme. À plusieurs reprises, des groupes sémantiques sont séparés : la fin généralement est portée au vers suivant – par *enjambement* –, comme pour mimer le souffle qui se retient dans les événements de la guerre actuelle : le texte mime l'avancement des alliés au rythme de leurs victoires. C'est également l'accumulation d'éléments syntaxiques brefs qui donne cette impression de course où les idées s'enchaînent les unes après les autres. Parfois, elles peuvent paraître d'ordre contradictoire : « Sans oubli tout est neuf mourir noir ou ce jour / Noués de palmes de sang nous le voulons qu'importe ». Le souffle du poème se coupe, se suspend : « Et que cela ne s'en tienne / pas à cette journée », ou il s'accélère et trébuche « c'est un jour c'est un jour fait de grilles légères ».

Ce texte exprime l'espoir naissant en l'avenir, l'espoir d'une fin de guerre proche, mais de cette espérance qui n'oublie pas le passé, pas plus que l'importance de l'instant présent « c'est un jour [...] où ce qui viendra va passer. » : peu importe les événements, la vie suit son cours inlassablement.

4. La revue *Now* 3 avec « Voyage à mourir » et un collage

La revue *Now* fondée en 1940 et publiée par George Woodcock (1912-1995) – écrivain canadien élevé en Angleterre – se voulait le lieu de publication pour tous ceux qui, durant ces années de censures et d'interdits, ne trouvaient pas d'endroit pour être publiés. Ce fut une revue politico-littéraire qui ouvrit ses pages autant aux anarchistes, aux trotskystes qu'aux pacifistes.

La publication de la revue s'arrête en 1947. Le texte de Valentine Penrose « Voyage à mourir » trouve sa place dans le numéro trois, pages 41-42. Ce texte inédit fut écrit à Ajaccio le 18 janvier 1944 et est absent de l'édition de Colvile. Dans le même ouvrage, en vis-à-vis de la page 33, se trouve un collage de Valentine Penrose non titré. Quand nous avons porté ce collage à la connaissance d'Antony Penrose, il nous avoua lui être inconnu. Lors de notre rencontre avec Antony Penrose le 28 juin 2012,¹⁶² nous avons eu la chance de découvrir plusieurs collages originaux de Valentine Penrose. Certains d'entre eux furent exposés à la Manchester Art Gallery, lors de l'exposition *Angels of Anarchy* sur les femmes surréalistes et dirigée par Patricia Allmer.¹⁶³ Le collage publié ici appartient à une série de collages dénonçant la seconde guerre mondiale composés entre 1941 et 1942 à Bochym (Angleterre). Cette série est indépendante de celle qui compose le livre *Dons de féminines* paru en 1951 dont nous parlerons dans le troisième chapitre. Dans ce numéro de *Now*, nous découvrons également des textes de Henry Miller, Herbert Read, E. E. Cummings, Emanuel Litvinoff (écrivain anglais) et Derek S. Savage (poète pacifiste).

Le Texte

« Voyage à mourir »

Six bœufs ont égorgé un bœuf
quand du pareil à la pareille
étaient felées [sic] les portes closes.

Six bœufs ont égorgé
l'églantier – En mangeant tous en rond
gros et des couteaux un roi nègre au fond
était le seul à ne pas toujours manger.

¹⁶² Rencontre qui a été rendue possible grâce aux deux bourses que nous avons obtenues : l'une de l'Université de Liège et l'autre obtenue grâce au Département d'Études Françaises de LSU (Hoguet Major scholarship).

¹⁶³ Pour le catalogue de l'exposition voir : Patricia Allmer, ed. *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism*. London : Prestel Publishing, 2009. L'exposition eut lieu du 26 septembre 2009 au 10 janvier 2010 à la Manchester Gallery.

Car on mangeait. Le bateau comme un amandier
ayant écouté l'entrepont de soldats d'étoile
purs de chansons du nord de tomber de dormir
les avait laissés aux portes
les plus trouées du monde
moi je ne sais pas entrer.

Je ne sais pas entrer avec les foules de carbonisés
de noyés d'yeux perdus d'avance
le hurlement seul a le devoir d'entrer
tous les arbres à fleurs sont retranchés du monde
et sont plantés les généraux verticaux
les galons horizontaux les sens les flèches de la vie
au mot d'ordre.

Je ne dirai pas ce que j'ai vu
les yeux tomberaient sous les feuilles.
Il n'y a plus un fil d'amour qui tienne
d'un amandier à l'autre les charmeurs de l'aurore
le petit peuple païen qui se caresse.

Il n'y a plus paquet de lune renversée
que la force dans l'entrepont
qui coule comme un sang versé
et des hommes qui regardent
qui en discutent qui en mangent

Six bœufs ont égorgé un bœuf.

Ajaccio 18 janvier 44

Il se peut que Valentine Penrose soit arrivée en Corse fin 1943 pour renforcer l'aide apportée au peuple corse qui venait juste d'être libéré de l'occupation des ennemis. La bataille pour la libération de la Corse débuta en septembre et se termina au début du mois d'octobre de la même année. « Voyage à mourir », voyage qui n'a qu'une destination funeste : la mort. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ce « voyage » a lieu à bord d'un bateau au vu de plusieurs références du texte : « le bateau comme un amandier », « l'entrepont de soldats d'étoile », et « la force dans l'entrepont ». C'est l'histoire de la mort perpétrée contre ses semblables que Valentine appelle des bœufs : « Six bœufs ont égorgé un bœuf » ; c'est l'injustice qui

s'accomplit : « un roi nègre au fond était le seul à ne pas toujours manger » ; c'est la mort de l'églantier : « Six bœufs ont égorgé l'églantier ».

Symbolique étrange que celle de l'églantier, c'est soit le symbole du silence, soit celui de la chasteté de la vierge Marie ou si l'on reste proche du simple nom de l'arbuste, c'est l'évocation de chiens « Rosa Canina », c'est aussi une allusion aux partis socialistes et communistes qui portaient la fleur de l'églantier à la boutonnière ; et dans les rites magiques du moyen-âge, la fleur de l'églantier semble avoir été utilisée dans les filtres d'amour. Donc quelle est-elle cette mort de l'églantier ? Plus loin, elle évoque l'amandier par deux reprises : « Le bateau comme un amandier / ayant écouté » ou encore « d'un amandier à l'autre les charmeurs de l'aurore » et dans le paragraphe précédent, elle évoque « tous les arbres à fleurs sont retranchés du monde ». On pourrait émettre l'hypothèse que la mort de l'églantier à quelque chose à avoir avec la mort de l'amour et de son romantisme, parce qu'on le rapprocherait de la symbolique de l'amandier qui est celle de l'amour et de la virginité (et donc en rapport avec la vierge Marie). Notons également que les deux arbres font partie de la même famille des rosacées. Si l'on récapitule, l'amandier et l'églantier appartiennent à une même famille, et leur symbolique se rencontre sur le thème de la virginité ce qui nous autorise à dire que la mort de l'églantier est liée à la mort de la femme, des traditions amoureuses et par conséquent de l'amour. Valentine ne dit-elle pas dans son texte « il n'y a plus un fil d'amour qui tienne » ? Ce qu'il reste une fois l'amour égorgé, c'est la force, le sang qui coule. Les arbres à fleurs, symbole d'un certain romantisme, sont remplacés par des « généraux verticaux / les galons horizontaux les sens les flèches de la vie / au mot d'ordre ». La légèreté, la rondeur, la sinuosité de la nature et de l'amour sont remplacés par du rigide, par quelque chose qui ne laisse pas de place à la spontanéité comme le suggère l'expression « au mot d'ordre » présente dans le texte.

L'aberration de situation de guerre comme celle-ci est sa banalité : la seule chose qui reste, ce sont des spectateurs, des commentateurs et la vie continue dans ce qu'elle a de plus élémentaire par à-coups d'instinct de survie : « des hommes qui regardent / qui en discutent qui en mangent. »

Notre témoin, celui qui dit dans le texte : « moi je ne sais pas entrer », est le témoin de l'horreur gardée sous silence « Je ne dirai pas ce que j'ai vu / les yeux tomberaient sous les feuilles », mais il peut aussi être considéré comme un survivant de l'amour, un être qui vit encore et toujours au milieu de tous ces morts « Je ne sais pas entrer avec les foules de carbonisés / de noyés d'yeux perdus d'avance ». L'espoir de la vie est inacceptable, inconcevable au milieu du désarroi le plus profond « le hurlement seul à le devoir d'entrer » : la douleur est la seule chose recevable. Avec le vers : « six bœufs ont égorgé un bœuf » qui conclut le texte, c'est l'intolérable qui s'exprime.

Le Collage (voir image 2.3.)

Collage de Valentine Penrose

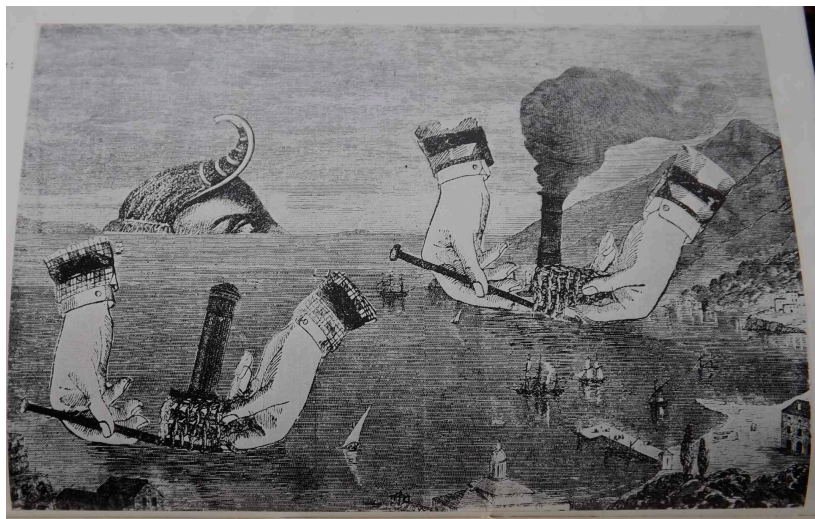


Image 2.3.

Pour rappel, le collage ci-dessus, bien qu'il soit dans la même revue que le texte, n'y est pas associé, en ce sens où ils sont indépendants l'un de l'autre : le texte n'explique pas le collage et vice versa. Le collage s'inscrit dans le thème de la guerre, mais nous ne pouvons dire s'il exprime le début ou la fin des conflits : les deux explications se valent.

La base du collage est une scène paisible d'un petit port de village avec sa plage, les voiliers et autres embarcations sont en mer et le ciel semble vide de toute menace. Sauf que Valentine Penrose ajoute trois éléments à la scène dont deux sont presque identiques. Deux paires de mains géantes s'occupent de déposer ou d'enlever ce qui ressemble à une menace, peut-être des navires de guerre que l'on devine par les contours de deux grandes cheminées dont l'une dégage une épaisse fumée. Il est impossible de dire si les mains –vues comme des entités indépendantes qui n'ont pas de corps, et qui semblent tombées du ciel comme si elles étaient une intervention divine –, éloignent la menace ou l'installent parce qu'elles expriment le mouvement en cours, qui n'est pas achevé. Soulèvent-elles les embarcations de la mer ou les placent-elles ? Le fait qu'elles utilisent une sorte de clou géant peut faire pencher dans le sens de l'éloignement : 'l'aiguille à tricoter' servirait de levier pour 'détacher' les embarcations de la surface de l'eau. Le troisième élément que Valentine a ajouté se trouve à l'arrière plan, et se confond avec l'horizon : une énorme tête qui ressemble à celle d'une statue antique sort de l'eau ou s'enfonce. Si elle sort de l'eau, elle renforce notre idée de la menace avec cet œil qui observe comme le périscope d'un sous-marin ; si par contre elle coule, cela évoque l'idée d'une victoire et de l'éloignement du danger, la fin des combats ou le début de la fin. Peut-être est-ce intentionnel de la part de Valentine Penrose pour renforcer le mouvement perpétuel des possibilités de la vie : tout est une question de choix.

5. La revue *Fulchrum* et « Louange du travail »

Cette revue fut fondée à Londres par Feyyaz Fergar (1919 – 1993), poète turc, et ne connut qu'un seul numéro, celui de juillet 1944. Cinq cents exemplaires furent mis en circulation. Aux pages 4-5, nous trouvons le texte de Valentine Penrose « Louange du Travail ». Il est dédié à E.L.T. Mesens et fut composé à Londres en avril 1943. Ce texte fut également repris dans l'anthologie bilingue *Poems & Narrations*. C'est cette dernière version, revue par Valentine à l'époque, qui fut reprise par Georgiana Colvile dans son édition de 2001. Nous ne transmettons pas le texte vu que son édition est fiable chez Colvile. Dans cet ouvrage de douze pages, nous pouvons également lire des textes de E.L.T. Mesens, Jacques Brunius, Edith Rimmington (peintre et écrivain anglais) et John Atkins (écrivain anglais).

6. *L'Éternelle Revue* 4 (Nouvelle série) et « Pas encore... »

Cette revue fut « créée dans la clandestinité par Paul Éluard » en juin 1944. La première série dont Éluard était le directeur connu deux numéros : celui de juin 1944 et celui de juillet de la même année. Ensuite, *L'Éternelle Revue* « nouvelle série » qui voit le jour en décembre 1944 est dirigée par Louis Parrot (1906-1948), écrivain français. Elle compte six numéros dont un double, le dernier, en avril 1946. Sur la page de garde on peut lire « Une Revue qui est de son temps comme on est d'un parti. Une Revue qui est française comme on est universel. » qui donne le ton des pages qui suivront.

Le texte de Valentine Penrose se trouve à la page 71, entouré par des auteurs tels que Pablo Neruda, Luc Decaunes, André Pieyre de Mandiargues, Pierre Reverdy, Max Jacob ou encore Alfred Jarry. Le poème fut écrit à Blida en Algérie en janvier 1945. Il existe deux autres versions de ce texte : l'une est une version manuscrite de la main de Valentine qui fait partie des E.L.T. Mesens Papers et l'autre fait partie d'un ensemble de quatre textes publié en 1946 dans la

revue *Les Quatre Vents*. Nous tenons le lieu de composition du poème grâce à sa version manuscrite : Blida, une petite ville d'Algérie. Dans *L'Éternelle Revue*, seule la date est renseignée. Ce texte étant absent de l'édition Colvile, nous le reproduisons plus loin avec les textes inédits qui l'accompagnent. Notons que la version solitaire du texte porte le titre « Pas encore », alors que dans la revue *Les Quatre Vents* il s'intitule « Ce que nous leur ferons (suite) ».

7. *Martha's Opera* aux éditions Fontaine

Le petit livre *Martha's Opera* devait paraître en 1945, mais sortit des presses seulement en 1946 dans la collection « l'âge d'or » dirigée par Henri Parisot (1908 – 1979) ; c'est le trentième volume de la collection qui fut publié à Paris. Les deux dates figurent sur l'ouvrage : 1945 sur la couverture et 1946 à la dernière page. Cette prose est écrite dans la vague des romans épistolaires. Que l'ouvrage soit très court – il ne fait que vingt-huit pages – n'enlève rien à sa richesse. Que du contraire, Valentine Penrose réussit le défi de condenser en peu de pages l'inspiration médiévale – une histoire semblable à celle de *Tristan et Yseut* –, gothique et un style épistolaire. Sa prose devient poésie, et son art des mots fait l'éloge de la clarté et de la précision de la langue française. Mario Prassinis (1916-1985), frère de Gisèle Prassinis, créa la couverture du livre. Cette couverture n'a pas été spécialement dessinée pour le livre de Valentine Penrose : elle était utilisée pour tous les volumes de la collection. Le texte fut réédité par Colvile, nous ne le rééditons donc pas.

8. La revue *Cahiers d'Art* et « Qui n'a pas tant d'amour »

La revue *Cahiers d'Art* vit le jour en 1926. Son fondateur, Christian Zervos, fut à la fois le directeur, le rédacteur et l'éditeur de la revue. Il était, avec sa femme, des amis de Valentine

Penrose. Souvenons-nous en 1936, ils étaient ensemble en Espagne au commencement de la guerre civile. Valentine offrit d'ailleurs cette même année 1946 un collage à Yvonne Zervos qui porte le titre « Et moi aussi, je vécus en Arcadie », au verso nous pouvons lire la dédicace suivante : « à ma chère petite Yvonne – 10 juin 1946 » (annexe A.8.).

Le texte sans titre qui se trouve à la page 113 commence par le vers : « Qui n'a pas tant d'amour ». Valentine mentionne ce poème dans une lettre à Roland datant du 28 juin 1946 : « [...] je pense aussi à une préface à l'album de Paul Klee édité par Zervos (si la poésie est arrivée à temps) je l'ai écrite dans l'avion. » Il semble donc que ce poème fut écrit dans le but d'introduire l'œuvre de Paul Klee. Le numéro double de *Cahiers d'Art* paru en 1946 était consacré en partie à cet artiste. Malheureusement, le poème de Valentine ne fut pas publié dans la section lui consacrée, mais bien plus loin dans la revue sous un dessin de Picasso. Ce texte fait partie de l'édition Colvile.

9. La revue *Les Quatre Vents* n° 4 et une suite poétique

La revue fut fondée par Henri Parisot en juin 1945 et perdura jusqu'en juin 1947 ; neuf numéros voient le jour. Le numéro quatre datant de février 1946 se consacre entièrement aux surréalistes comme le souligne le sous-titre « L'évidence surréaliste », ainsi qu'une petite note publicitaire « Cahier Spécial / Tous les surréalistes / Rien que des inédits. »

Souvenons-nous. Fin 1945, Valentine Penrose reçoit une demande urgente de textes de la part de Henri Parisot des éditions Fontaine ainsi que d'Alain Gheerbrant des éditions K. Quatre textes de Valentine auront donc été retenus par Parisot et publiés dans ce volume. Ils y sont publiés aux pages 118-121 et forment un ensemble logique : 1. « Ce qu'ils ont fait des femmes », 2. « Ce qu'ils ont fait des oiseaux », 3. « Ce que nous leur ferons » et 4. « Ce que nous leur ferons (Suite) ». Ceci nous rappelle une autre publication de Valentine Penrose qui prit place

dans la revue *Les Cahiers du Sud* où elle avait publié en 1926 un ensemble de trois textes « Imagerie d'Épinal » qui formait un tout. Ceci semble avoir été une pratique appréciée de Valentine. Nous avons trouvé une troisième série contenant dix-huit poèmes qu'elle publia pendant l'hiver 1969-1970. Les textes avaient été écrits en février 1957 (voir l'analyse détaillée dans la section 2.5.). Ces quatre textes inédits sont absents de l'édition Colville. Ce volume des *Quatre Vents* devrait être un incontournable pour la recherche surréaliste. Nous y trouvons des textes d'André Breton, Benjamin Péret, Alain Gheerbrant, Gisèle Prassinos, Louis Scutenaire, Irène Hamoir, Jacques Brunius, Feyyaz Fergar ou encore E.L.T. Mesens.

I

« Ce qu'ils ont fait des femmes »

Les portes d'or. On apprend aux oiseaux à ne plus se défendre
à celle qui venait tournée dans son aile
à n'avoir pour corsage
que ses mains solitaires autour de serge verte.

Telle est pourtant venue la pillée aux beaux yeux

Grand luxe de gitane et d'hirondelle
de l'été à l'été sans mot dire menée,
portugaise habillée n'ayant pas abordé
sous des poutres de sucre elle tournait parée.

C'est alors quand elle fut belle
que les arbres se mirent à tordre de l'encre
les licornes changèrent
les femmes furent transformées en bête de somme
les hommes furent mis à la porte des hommes.

II

« Ce qu'ils ont fait des oiseaux »

À plat noir était le sang,
Il était plein de tourterelles
il était plein de clés des songes.
Ne quitte pas tes étrangères
si minces soulevées à l'horizon de Compostelle.

Pris le jaune ténébreux
des choses à faire
un jour de vent malgré ces temps lutté
vers les tours les dentelles d'amaranthes adorées
de ces temps.

Je trouve ma pâture
et nous aussi vers le paysage où on nous l'enlève
à l'horizon de Compostelle
volait le sang riant en emportant.
Il était plein de tourterelles
il était plein de clés des songes.

III

« Ce que nous leur ferons »

Tendresse qui croule et roule
chevelure d'Aragon
de rose et lune piquée
force et or des filigranes
et le dire pour s'entendre
et le désert pour aimer.

J'ai un château que le tien n'a pas chevauché
qui ne sait jamais la saison.

Les doigts relèvent la plus fière dalle
s'il fait le beau jour
beau jour de renaître
devant lui sa porte ouverte.

Façades déjà rayées fleurs aiguës chants à peine
d'amour et de peine à toujours venir.
Lumière vis dans tes yeux comme tu peux bats entre les ailes de ton silence
les hommes marchent dans la ruelle de leur ombre pour venir à tous.

IV

« Ce que nous leur ferons (suite) »

Pis que pendre et piques pendre
Pendez les piqueurs et les piques.

Qu'on ne s'en ouvre plus qui les aime aux violettes
qui l'aime à la petite araignée du soir
qu'on ne s'en ouvre plus qu'aux fenêtres de vivre
cassées bouchées dont on a arraché les rêveuses

griffé le ciel pillé la neige.

À voix bien douce il est plié
on réapprend à se le dire
qui l'avait défait les souris
qui l'avait détruit le sang pris.

Nous nous laissons toucher dans des chambres d'amandes
les dos toujours de nuit bombés dessous y changent
sous la houle gris-perle un baiser s'est donné
un baiser froid donné et tombé de moitié
à la lumière de la terre.

Qui m'aime me suive disent les violettes et les rêveuses
qui m'aime me suive assister au jour pas pour toujours.
Cheminant dans la main cheminant
ici là et pis que pendre.

Nous trouverons du fer de maître pour ne plus guérir.

1945

Les quatre textes de Valentine condamnent les pratiques qui ont eu lieu à la libération, dont l'une d'entre elle était la tonte des femmes. Cette pratique avait été réinstaurée par les espagnols franquistes lors de la guerre civile, nous supposons que les récurrentes références à l'Espagne dans le texte se rapportent à l'origine de la pratique. La tonte était une pratique pour punir la collaboration des femmes avec l'ennemi, très souvent il s'agissait d'une collaboration dite « horizontale ». La tonte avait pour objectif de punir la femme de son péché et de la purifier. Cela se faisait généralement sur la place publique aux yeux d'une population avide de justice. Il y eut nombre d'abus dans cette pratique qui n'était pas autorisée par la loi et le plus souvent prise en charge par des gens de la résistance sans statut légal. Il existe deux vagues importantes : la première eut lieu au début de la libération de la France pendant l'été 1944 et la seconde au début de l'été suivant.

Il n'existe pas de titre général à la suite des quatre poèmes de Valentine, toutefois chaque texte porte son titre indépendant : 1. « Ce qu'ils ont fait des femmes », 2. « Ce qu'ils ont fait des

oiseaux », 3. « Ce que nous leur ferons » et 4. « Ce que nous leur ferons (suite) ». Le dernier texte est celui qui figure dans *L'Éternelle Revue* sous un titre différent *Pas Encore* qui apporte au texte une dimension d'indignation profonde.

Chaque texte acquiert une ambiguïté à cause de son titre, et ce parce que nous ne sommes pas capable d'identifier clairement le « ils » ou le « leur » qu'il contient. Ces deux mots peuvent autant se référer à l'ennemi allemand, que renvoyer aux justiciers de la libération. Parfois il nous semble que l'ennemi l'emporte dans la symbolique du texte, et parfois, c'est le contraire. Cette ambiguïté première enrichit l'étendue des différentes lectures possibles de chaque texte.

Le premier texte « Ce qu'ils ont fait des femmes » décrit le sort fait aux femmes de la guerre, ces femmes qui furent vues en compagnie de l'ennemi : « Les femmes furent transformées en bête de somme. » et les hommes deviennent des animaux « les hommes furent mis à la porte des hommes ». La première strophe s'inscrit sous l'aura de l'ambivalence. La femme dont il est question peut être imaginée soit en compagnie de l'ennemi : « ses mains solitaires autour de serge verte », vers dans lequel « serge verte » ferait référence au soldat allemand en uniforme qui la protège (tourné dans son aile) ou alors il est question de son humiliation en place publique : « tournée dans son aile » évoquerait sa tentative de se cacher des regards ; « à n'avoir pour corsage que ses mains solitaires autour de serge verte » ; la nudité accentue encore son humiliation. « Serge verte » dans ce cas-ci ferait référence au soldat qui la garde, l'entoure. Le vers « de l'été à l'été sans mot dire menée » fait référence aux deux vagues importantes qui eurent lieu pour la tonte des femmes aux différentes périodes de libération¹⁶⁴. Les termes qui qualifient la femme dans ce texte sont variés : « la pillée aux beaux yeux », « grand luxe de gitane et d'hirondelle », « belle », « portugaise habillée » et pour finir « bête de

¹⁶⁴ Nous avons trouvé certaines de nos informations sur le site *L'Histoire par l'Image* : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1319>

somme ». Elle est positivement qualifiée pour sa beauté, mais elle est aussi l'étrangère, celle à qui on a tout pris et pour finir celle qui porte tous les fardeaux, celle qu'on accuse.

Dans le second texte « Ce qu'ils ont fait des oiseaux », la victoire « les portes d'or » prend une tournure bien plus néfaste : « À plat noir était le sang » et ce sang symbolise la mort du couple (tourterelle) et la mort des rêves et des moyens pour les comprendre. Valentine insiste sur cette réalité dans la première et la troisième strophe en utilisant les mêmes vers. La femme ici est l'étrangère, les oiseaux sont le couple perdu.

Les troisième et quatrième poèmes portent le même titre « Ce que nous leur ferons » : à qui s'adresse cette menace de punition ? Aux coupables d'aimer ou d'avoir aimé ? Aux défenseurs de la justice populaire ? Le troisième texte se décline en deux parties distinctes. La première composée des douze vers qui forment les trois premières strophes décrit comme un songe d'amour : « tendresse qui croule et roule », « chevelure d'Aragon », « le désert pour aimer » et la porte ouverte sur le « beau jour ». C'est l'accueil de l'amour, la promesse d'une renaissance. La première strophe se veut régulière ; elle est composée uniquement de vers de sept syllabes, ce qui a pour effet d'asseoir fermement le propos de la strophe « tendresse amoureuse » et même de lui insuffler une certaine magie (le nombre sept est dit avoir un pouvoir magique, mais il est aussi le symbole du changement après l'accomplissement d'un cycle). La partie suivante formée de quatre vers de longueur extrême pour la plupart (14, 10, 20 et 19 syllabes) fait peser la menace d'une « ombre qui peut venir à tous » et de chants d'amour qui se révèlent être seulement la mélodie des larmes et de la douleur qui s'installe. Pourtant, malgré la menace d'être arrêté, l'espoir s'accroche et se vit au creux des yeux, et l'amour dans le silence.

Le dernier texte de la série est, à notre avis, le plus travaillé, le plus précis, le plus pointu dans sa composition. Certes, seul un vers sur deux rime ; la métrique est totalement irrégulière,

même si les deux strophes centrales se déclinent en octosyllabes et en alexandrins – mesure classique s’il en est –, et pourtant, il y a une intensité du jeu de mots, une profondeur du propos indépendante de la forme du texte. Valentine commence son texte en jouant sur l’expression « dire pis que pendre de quelqu’un » qui signifie « répandre des calomnies, des médisances sur quelqu’un ». Elle n’utilise que la partie centrale de l’expression « pis que pendre » laissant de côté la question de la parole, comme si seul comptait le silence de la mort, mais une mort pire que la pendaison. Quoiqu’elle évoque cette dernière quand elle dit « pendez les piqueurs et les piques » : s’agit-il des amants ? Le chaos de la guerre (et de la libération ?) transparaît par l’irrégularité métrique des strophes 2 et 5 du texte : c’est l’ambiance inquisitrice des procès qui s’agite « qu’on ne s’en ouvre plus qui les aime aux violettes / qui l’aime à la petite araignée du soir », la description d’une réalité détruite avec violence « qu’on ne s’en ouvre plus qu’aux fenêtres de vivre / cassées bouchées dont on a arraché les rêveuses » et ce sont les tentatives de survie ou de mener à bien un combat (si l’on veut bien se souvenir que ces mots « qui m’aime me suive » furent prononcés par Philippe VI de Valois devant des barons réticents de le suivre au combat.) « qui m’aime me suive disent les violettes et les rêveuses / qui m’aime me suive assister au jour pas pour toujours ». Ceci implique que l’expression « qui m’aime me suive » ait un rapport avec un temps de conflit, de combat, de guerre ; c’est avec cette isotopie qu’il faut la lier et non pas avec celle du jeu amoureux.

La troisième strophe est composée uniquement d’octosyllabes et offre une presque rime en « i » tout le long : plié / dire / souris / pris. Cette régularité au milieu du chaos semble annoncer au lecteur un armistice, un temps suspendu hors du temps où s’aimer redevient possible. Ce sentiment renforcé par la disposition des vers sur la page – un peu en retrait – est cependant rapidement anéanti quand on prend connaissance de la strophe suivante. L’amour

n'est pas partagé : il est une façade « nous nous laissons toucher » ; il est peureux « les dos bombés » ; il est caché « sous la houle gris perle un baiser s'est donné » et mécanique « un baiser froid ». Il n'est pas question de passion ou de chaleur : il ressemble plus au boulot des prostituées (cf. « Qui m'aime me suive »). C'est le suicide qui résolve la situation ; « Nous trouverons du fer de maître pour ne plus guérir ». Le fer de maître peut évoquer deux choses ; ou il évoque le fer utilisé par les maîtres pour marquer leurs esclaves ou il fait référence à une arme utilisée pour ne plus guérir – se donner la mort. La honte, le blâme, les calomnies sont inguérissables, elles sont marquées au fer rouge dans la mémoire d'un peuple : la mort seule peut l'atténuer. Faire disparaître l'objet de la honte en réduit l'importance jusqu'à l'oublier.

10. La revue *Free Unions Libres* et un collage

La revue *Free Unions Libres* fut éditée par Simon Watson Taylor (1923 – 2005), acteur et traducteur anglais, et publiée en association avec le groupe surréaliste anglais. Les textes qu'ils proposent sont des textes dont la plupart ont été écrits dans l'angoisse de la guerre. Ce numéro unique de la revue date de juillet 1946 et fut publié à Londres avec des textes de Benjamin Péret, Alfred Jarry, Feyyaz Fergar, Conroy Maddox, E.L.T. Mesens, Emmy Bridgwater, Jacques Brunius. Le collage de Valentine se trouve en vis-à-vis de la page 24 et est reproduit sur du papier glacé au centre de l'ouvrage. Ce collage est connu sous le nom « Military Strategy » et date de 1934. Il faisait partie de la collection personnelle de Roland Penrose et était le favori de ce dernier. Nous le reproduisons sur la page suivante (Image 2.4.).

L'arrière plan du collage présente un paysage montagneux, deux flancs de montagnes qui se rencontrent. Dans la 'vallée' est assise une femme voilée et masquée ; de son corps, l'on ne voit que ses mains. Un buste de statue de style gréco-romain sort d'un petit meuble très travaillé et décoré de scènes de nature ou de chasse. Le buste de son bras gauche retient une carte de la

bataille de Sedan ; cette bataille perdue par la France opposa Napoléon à l'armée prussienne en 1870. Pointant dans la direction de l'homme-statue, une sorte de flèche se trouve sous le meuble. Ce collage évoque l'aveuglement symbolisé par la femme qui bien que son visage soit tourné dans la direction de l'homme, le masque qu'elle porte ne lui permet pas de voir. C'est d'aveuglement par rapport à la menace de guerre dont il est question ; Valentine évoque également le cycle de l'histoire qui se répète. En 1933, la défense passive se mettait en place dans toute la France en vue d'être préparé en cas de guerre.

Collage de Valentine Penrose « Military Strategy »

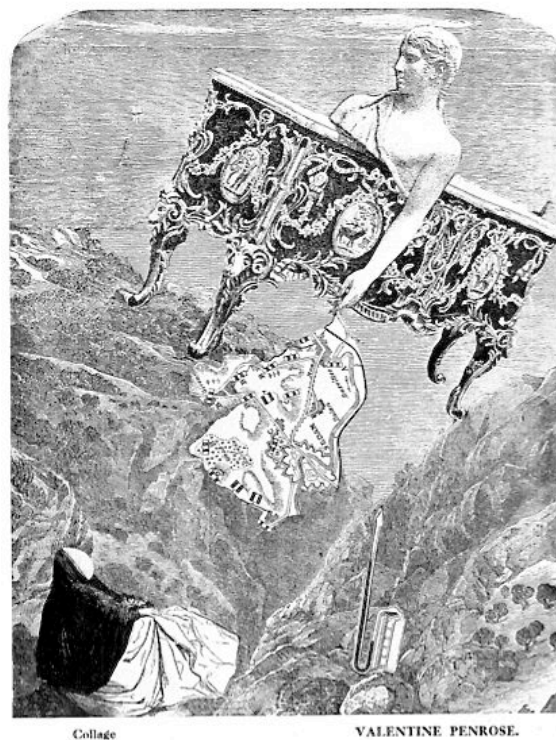


Image 2.4.

Ce collage donc s'inscrit dans l'histoire de son temps, il dénonce l'Histoire qui se répète continuellement à cause de l'aveuglement des grandes puissances symbolisées par la statue et la carte. La femme, dans cette position, est celle qui refuse de faire partie de ce jeu de guerre, mais toutefois en est consciente et se protège avec la flèche ou le harpon planté droit en direction du

danger. Cette œuvre est une belle représentation métaphorique de la situation historique de l'époque.

11. « L'Atelier d'Antibes », texte dédié à Picasso

En novembre 1946, René Renne publie un article sur Picasso dans un journal parisien dont nous ne connaissant pas le nom mais bien l'adresse (140 Faubourg St Honoré, Paris). Au milieu de l'article est inséré un texte de Valentine Penrose sur l'artiste espagnol. Ce même texte fut repris en 1979 un an après la mort de Valentine dans une revue appelée *Adam International Review*. Nous ne savons rien de plus de cette publication. Nous avons trouvé la page du journal conservée dans les archives Roland Penrose sans autres données. Ce texte est un inédit absent de l'édition Colvile.

« L'atelier d'Antibes »

Ta sirène ta mer autrefois ta mer
tu l'as mise en un lit de sable l'y fais vivre.
A tant que faire de ton nid
tu ne l'as que dans un brasier.
On m'a parlé
de grandes digues de remparts où se meuvent
les poings des sept couleurs habillées.
On m'a parlé
de fontaines comme la vie sort des étoiles
debout ta reine oblongue et ta reine solaire le vent s'y est pris
et des yeux sans lieu ni trêve.
Les vitrages d'un Louxor de palmes
les ouvertures qui traversent le monde
les yeux qui se trouent l'un l'autre.
A dit que ce soit grand
a dit une fleur
a dit qu'il fallait le soleil
Au nom de tout les flèches revenaient
et seul l'oiseau le doux gardait tout son pouvoir
les sires les blasons restaient dans son destin
à deux pas de la tour où les temps se nouaient
Les dames et l'oiseau à ces planchers traînaient
plus de luxes et d'yeux le temps ne le savait
l'oiseau le doux le cœur gardait toutes ses flèches

Entre qui passe
et jamais l'or ne fut plus près sorti de terre.

Comme son titre l'indique, ce texte se consacre à l'atelier de Picasso qui se trouvait à Antibes. Atelier dans lequel il travailla pour une durée approximative de six mois en 1946. C'est dans le Château Grimaldi qui ouvrait ses fenêtres sur la mer méditerranéenne que Picasso créa peintures et dessins dont il légua une partie au Musée Grimaldi quand il quitta son atelier après quelques mois. C'est à la suite d'une invitation de Romuald Dor de la Souchère que Picasso avait établi son atelier dans une partie du château, invitation faite en septembre 1945 lors d'une visite de Picasso au château.¹⁶⁵

En 1966, l'endroit devint officiellement le Musée Picasso ; à l'époque il était le premier musée au monde entièrement consacré à l'artiste. Picasso passe ensuite plusieurs années à Vallauris à quelques pas d'Antibes, ensuite à Cannes et puis à Mougins où il meurt en 1973.¹⁶⁶ Le château Grimaldi est un palais d'une grandeur historique. Construit sur des soubassements romains, il a traversé maintes familles au fil des siècles et fut un temps entre les mains des évêques de Grasse et d'Antibes, et ensuite il fit partie des possessions de la famille Grimaldi dont il a gardé le nom. C'est cet endroit que Valentine Penrose décrit dans son poème. Elle fait allusion à la tour majestueuse qui compose le palais, au faste des familles de l'époque ancienne quand elle mentionne « les sires les blasons restaient dans son destin ». Valentine dans ce texte, en plus d'évoquer l'œuvre qui se crée et le lieu qui inspire, parle du génie de Picasso, de sa passion de la vie et de l'amour. Quel bel hommage elle lui fait quand elle dit « Et jamais l'or ne fut plus près sorti de terre. »

¹⁶⁵ Site officiel de la ville d'Antibes Juan-Les-Pins : <http://www.antibes-juanlespins.com/les-musees/picasso>

¹⁶⁶ www.dailymotion.com/video/xannau_guide-musee-picasso-antibes_creation : vidéo sur le Musée Picasso d'Antibes présentée par Maurice Fréchuret, conservateur en chef du patrimoine depuis 2009.

12. Conclusion

Si l'on se penche sur les textes de cette période comme formant un tout, l'on remarque qu'ils diffèrent des poèmes publiés dans les années trente comme de ceux qui suivront avec *Dons des féminines* par exemple. Alors que le style de Valentine Penrose est généralement teinté d'un obscurantisme lié au thème amoureux, où le « je » est de façon générale omniprésent comme étant celui qui plaide sa cause, se lamente ou chante la beauté de tel ou telle, ici ce « je » s'efface pour laisser place à un monde dans lequel l'individu ne se parle pas, mais regarde plus loin, au de-là de lui-même : l'Histoire devient le motif premier de prendre la plume. Il n'est pas question d'exprimer le Soi, mais de donner sa voix à quelque chose qui se dépasse. Une autre particularité des textes de cette période, c'est que tous, à l'exception du texte inédit de novembre 1941, portent un titre et sont souvent liés à un événement précis ou à une période plus ou moins identifiable de la guerre. La poésie de Valentine que nous avons eu l'habitude de lire est généralement intemporelle et s'inspire de la nature, des astres, des paysages qu'elle rencontre, mais jamais elle ne nous permet de situer son texte dans le temps ; la seule chose qui peut se rapprocher d'une indication temporelle est l'astrologie comme elle en fait d'ailleurs l'utilisation en ce sens dans le texte « Mai 1941 ». Et si l'on trouve encore en filigrane le thème de l'amour, c'est parce qu'il appartient au côté brillant de la vie, même s'il semble détruit et impossible, l'on trouve des notes d'espoir ci et là à son sujet. Mais une fois de plus, ce chant silencieux de l'amour n'est plus le sien personnellement, il devient le chant de l'humanité. Les mots de Valentine Penrose sont une fois de plus la preuve de son engagement dans la vie de son temps, car quand elle ne dénonce pas, elle s'indigne, quand elle ne se dit pas, elle donne la parole à ce qui n'est pas dicible.

2. 5. 1950-1978 : Des années de la maturité jusqu'à la disparition

2.5.1 : Les années 1950-1960

Les renseignements que Colville nous transmet quant à cette période sont de maigre pitance et se résument en trois choses : la première est l'édition du recueil *Dons des féminines* considéré par Renée Riese-Hubert entre autres comme l'archétype du recueil poétique surréaliste ; la seconde concerne une histoire amoureuse avec Hélène Azénor qui aurait débuté vers 1953 ; et la troisième, un voyage en Hongrie vers 1959. À la lumière de nos recherches, il semble que la seule donnée fiable du livre de Colville soit la parution du recueil *Dons des féminines* en 1951. Pour commencer, nous souhaiterions éclaircir la relation de Valentine avec Hélène Azénor. Les renseignements qui vont suivre se basent d'une part sur les pages des mémoires d'Hélène Azénor *Vivre tout haut* (1989), alors qu'elle avait presque quatre-vingts ans, sur la correspondance de Valentine Penrose plutôt éparse, mais dont nous avons la certitude des dates et nos recherches en matière de décodage des événements relatés dans les mémoires d'Azénor. Nous avons noté que la chronologie des mémoires diffère plusieurs fois des informations que nous obtenons dans la correspondance, c'est pourquoi nous souhaitons faire remarquer à nos lecteurs l'âge de l'artiste peintre Hélène Azénor ; relater des événements trente à quarante ans après peut occasionner des imprécisions et de légers dérapages chronologiques.

Hélène Azénor était une artiste peintre parisienne née en 1910 (décédée en 2010) qui édita entre autre la revue graphique *Le Potomak* en 1947 et 1948. Contrairement à ce que dit Colville, nous pensons que sa rencontre d'avec Valentine est antérieure à 1953 et remonterait à la fin 1947 ou au début 1948. Plusieurs éléments nous amènent à cette conclusion. Le premier, c'est la mention d'un voyage que Valentine fait en juillet 1948 chez des amies à Bidart. C'est la première référence qui est faite à ce lieu qui est l'endroit où Hélène Azénor possède une maison

avec sa compagne. Valentine rencontre Hélène Azénor quelques mois plutôt lors d'une soirée à laquelle la convie Óscar Domínguez et qui a lieu chez Azénor et sa compagne « Djalla ». Après cette première visite, Valentine prit l'habitude d'aller les voir régulièrement et un jour, oubliant son écharpe de soie. Azénor qui s'en rendit compte le lendemain décide de la lui rapporter : Valentine profite de l'occasion pour emmener Azénor prendre l'apéritif et ensuite, voir la tombe de Baudelaire au cimetière Montparnasse. C'est ainsi que tout commença. De plus, vu que la relation dans laquelle se trouvait Azénor était de celles de vieilles amies qui s'étaient aimées, et restaient ensemble peut-être par habitude, ceci facilita le rapprochement des deux amies. La période à laquelle Azénor rencontre Valentine est une période cernée par le doute, remplie de questionnement au sujet de sa peinture et sur l'évolution de son travail. Dans ses mémoires, elle se réfère à Emmanuel David et Maurice Garnier qui s'occupaient de ses tableaux dans leur galerie, mais qui, depuis peu, se consacraient presque exclusivement à un jeune artiste montant du nom de Bernard Buffet. C'est au début de l'année 1948 que ce dernier signe un contrat de quasi-exclusivité avec David et Garnier, contrat qui se poursuivra pendant plus de quarante ans. C'est donc ainsi que nous pouvons dater la rencontre des deux dames de la fin 1947 ou du début 1948.

Fin juillet-août 1948, il y a ce voyage à Bidart : une expédition quelque peu étrange si l'on en croit les souvenirs d'Hélène Azénor. Valentine descend dans le Gers situé à deux heures de route de chez Hélène où celle-ci l'invite à leur rendre visite. C'est ainsi que toutes les trois – Valentine, Hélène et Djalla – partent en randonnée à travers les prés et les bois, se rendent dans le pays basque et boivent de cette boisson – une sorte d'absinthe – interdite en France ou encore assistent aux fêtes de Sare en septembre et puis finissent par prendre le train pour l'Espagne où elles passent d'abord quelques temps à San Sébastian, et puis à Pamplona où Valentine avoue son amour à Hélène. Plus tard, tout le monde rentre à Paris : Valentine amorce le passage de sa

vie sauvage et campagnarde à celle plus mondaine qui s'accorde avec son activité de poète et sa naissance avec quelques difficultés et Hélène et Djalla retournent à leurs occupations respectives. À Paris, les deux amies se voient régulièrement – Azénor rencontre Benjamin Péret qui venait de rentrer du Mexique – et côtoient de nombreux artistes tels que Óscar Domínguez que nous avons déjà cité, un autre peintre espagnol : Pedro Flores Garcia (1897-1967), un peintre français : André Marchand (1907-1997) et même André Salmon (1881-1969) qui était écrivain et critique d'art.

Dans le courant de l'année 1949, l'ancienne amie d'Hélène – Djalla – rencontre une journaliste qui devient sa nouvelle compagne. Ensemble, elles fondent à Paris une école de cours par correspondance de cinéma et de journalisme. Hélène qui est dans une situation financière précaire se retrouve associée à l'école et se met à créer des cours d'art par correspondance. Peu avant les vacances, Djalla est présentée par son oncle à Cino del Duca, le maître du roman-photo en Italie depuis 1947 et qui cherche à l'implanter en France. Djalla fut ainsi engagée pour créer les premiers romans photos à paraître en France. Le tout premier roman-photo à voir le jour dans l'hexagone sort dans le magazine *Festival* dans le courant du mois de juin 1949, c'est le remake d'un succès italien *Fondo del cuore*. C'est ensuite le magazine *Nous deux* – qui existe toujours – qui est créé par Cino del Duca et qui se consacrera principalement à ce nouveau genre. Le premier roman-photo français paraît dans le courant du mois d'août 1950. Et c'est, à en croire les mémoires d'Hélène Azénor, son ancienne amie qui est en la réalisatrice. Hélène est engagée comme régisseuse : elle s'occupe de trouver les lieux pour les plans photo ou d'installer les décors dans son atelier pour la même raison. Nous émettons l'hypothèse qu'Hélène n'a pas été associée directement à la réalisation des tous premiers romans-photos, car elle était alors dans le

sud. Quoiqu'il en soit, il semble qu'elles aient travaillé ensemble pour une durée d'environ trois ans.

L'histoire du début du roman-photo en France – vers 1949-1950 – nous donne un autre point de référence chronologique que nous pouvons confronter avec les mémoires d'Hélène, mais aussi avec la correspondance de Valentine Penrose. Dans le livre d'Azénor, se trouve le souvenir d'un voyage qu'elle entreprit avec Valentine à « Contramondo » et qui prend place un an – peut-être plus – avant qu'Hélène ne soit engagée sur le projet « roman-photo ». Ce même voyage est évoqué dans la correspondance de Valentine d'abord en août 1950 et ensuite, en septembre 1950 où elle dit à Roland de lui écrire à cette nouvelle adresse « Costra Mundo, par Saint Pée sur Nivelle ». Elle mentionne de nouveau le lieu en octobre 1950 en disant qu'elle y a passé tout son mois de septembre « dans la sauvagerie bien-aimée ». Précisons que, fin juin de cette même année, elle est déjà en présence d'Hélène, car elle demande à Roland Penrose de lui écrire chez Mlle Azénor à Bidart. Il est évident que les deux femmes parlent du même voyage, mais ne le situent pas dans le temps à la même époque. Valentine semble être restée dans le sud avec Hélène de juin à octobre et se rendit ensuite à Luchon dans les Pyrénées pour soigner ses poumons aux eaux thermales.

« Costra Mundo » ou « Contramondo » réfère en réalité au nom d'une métairie appartenant à une anglaise – amie de Valentine – qui habitait Saint-Jean-de-Luz dans le pays basque. Ayant le désir de fuir plus profondément la civilisation lors de son séjour dans le midi avec Hélène, Valentine contacte son amie et obtient d'elle l'autorisation d'occuper la métairie. Elles y resteront un mois, voire un mois et demi, vivant sans eau courante, sans électricité et sans gaz. Elles allaient chercher au petit village proche quelques provisions et puisaient l'eau dans une source non-loin de la ferme. Leurs journées se passaient en randonnée parcourant chaque

recoin de la montagne de la Rhune à environ deux kilomètres de là. Un jour, en empruntant des chemins qu'elles ne connaissaient pas, elles se perdirent et échouèrent dans un repère de contrebandiers en Espagne qui les remirent sur la bonne voie. Chemin faisant, elles furent arrêtées par un barrage de police, alors qu'elles n'avaient pas leurs papiers français, ni même leurs passeports. La gente policière eut du mal à croire qu'elles vivaient à « Contramondo » sachant la propriété inhabitée depuis de longues années. Elles purent néanmoins repartir moyennant une amende à payer. « Contramondo », c'était la liberté, c'était la vie en pleine nature, et ce fut l'occasion pour Hélène de découvrir le côté « sauvage » de Valentine, mais aussi l'étendue de sa connaissance de la flore de la région de la Rhune.

En octobre, à peine de retour à Bidart, elles repartent vers les eaux thermales de Luchon pour un traitement de Valentine. Une fois le traitement terminé, elles se rendirent dans la Vallée du Lys dans un modeste petit hôtel. Valentine voulait faire découvrir la région à Hélène et aller revoir le Lac Bleu : endroit féérique situé à 2300m d'altitude dans les Pyrénées¹⁶⁷. Un matin par un temps magnifique, les deux amies partent en randonnée en direction du Lac Bleu. On sait à quel point la montagne est capricieuse et le temps peut changer de manière subite, c'est ce qui arrive. Elles furent surprises par un orage, alors qu'elles étaient au lac. Une fois l'orage passé, elles se remettent en route, mais au lieu de suivre le chemin par lequel elles étaient arrivées, elles s'engagent par mégarde sur un « faux-sentier » qui les précipitent au bas d'une pente raide. Elles avaient confondu le sentier avec ce qu'on appelle une sente à bois. Au bas de la sente, il n'y a pas de chemin, juste de la broussaille, des troncs d'arbres épars et des buissons. Pour finir, elles atteignent une route qui les ramène vers le village. En chemin, elles rencontrent les patrons de

¹⁶⁷ N'ayant aucune chronologie bien précise de l'époque, nous ne pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute qu'Hélène part à la découverte de la Vallée du Lys et du Lac bleu avec Valentine en cette année 1950, ce put être l'année précédente, voire même l'année suivante : en effet, Valentine allait régulièrement prendre les eaux à Luchon.

l'hôtel qui, s'inquiétant que les deux dames ne revenaient pas, étaient partis à leur recherche avec d'autres villageois.

Des années 1951-1952, nous ne trouvons rien que ce soit dans la correspondance de Valentine Penrose ou dans les mémoires d'Hélène. Le fil de l'histoire reprend en 1953. Hélène travaille sur une exposition de portraits qu'elle réalise de Jean Marais, ou d'actrices françaises telles que Marie Déa et Blanchette Brunoy. L'exposition qui eût lieu en mars fut un succès. On apprend qu'à cette période Valentine travaillait sur son livre *La Comtesse sanglante* et qu'elle était à Paris le plus souvent pour de très courtes durées. Et c'est à cette même époque (1953-1954) que fatiguée de la vie européenne, elle forme le désir de repartir en Inde pour quelque temps et d'y emmener Hélène. Elle entame toutes les démarches administratives pour finalement avorter le projet quand elle se rend compte que l'Inde qu'elle a connue n'existe plus et qu'elle ne pourrait plus y vivre comme elle y avait vécu dans les années trente. L'avortement de ce projet marque aussi en quelque sorte la fin de sa relation avec Azénor. Nous imaginons que la rupture dut prendre place au printemps de l'année 1954, alors qu'elle terminait son roman sur la Bathory. Ce ne peut pas être plus tard, car Hélène Azénor, dans ses mémoires, relate que Valentine était en train de finir son roman sur la comtesse au moment de leur rupture, or elle termine la composition du livre en octobre 54, et travaille à la correction de sa retranscription dactylographiée en janvier 1955.

De ces mêmes années, date la parution du recueil de poésie bilingue et de collages *Dons des féminines* en 1951. Ce livre aura traîné quelques années entre les mains des éditions G.L.M., avant de passer chez Lachenal aux éditions des Trois Collines qui, semble-t-il, font faillite en 1950, ce qui avorte l'édition du texte. Le recueil sera finalement édité par Marcel Zerbib¹⁶⁸ de la

¹⁶⁸ Marcel Zerbib (1924-1980) était un galeriste proche des surréalistes, ami de Man Ray, et Max Ernst et grand admirateur de Hans Bellmer. Il entre dans le monde de l'édition comme assistant technique aux éditions de Minuit

librairie Les Pas Perdus en octobre 1951 en 400 exemplaires avec une préface de Paul Éluard : les cinquante premiers contiennent en plus une eau-forte de Picasso.¹⁶⁹

Nous trouvons également une référence à un autre ouvrage qu'elle aurait écrit. Elle dit dans une lettre à Roland en septembre 1949 : « J'ai presque fini le roman. » Or *Martha's Opera* – ce roman épistolaire miniature – parut en 1946, *Dons des féminines* attend toujours le bon vouloir des éditeurs et *La Comtesse sanglante* n'est pas encore en cours. Dans une autre lettre datant probablement du mois d'avril 1953, elle dit : « Peut-être cet idiot de roman pour jeunes filles sera publié, car il a été réservé par le comité de lecteurs, m'a écrit l'agent littéraire. »¹⁷⁰ Et finalement, nous trouvons une autre référence à cet ouvrage mystère au mois de janvier 1955 : « Pour l'autre livre, j'ai l'agréable surprise de voir qu'il se vend, depuis que Marcel Sautier, un grand libraire rue des St Pères, s'en occupe honnêtement. »¹⁷¹ Il semble tout à fait improbable que cela soit le livre *Dons des Féminines* dont il est question ici. Marcel Sautier était un éditeur, libraire et expert en art. Il a produit de très belles éditions de luxe – mais pas uniquement – de textes d'Edgar Allan Poe, de Charles Baudelaire, de Gus Bofa (illustrateur français), Maurice Toesca (écrivain et journaliste français) qui sont très recherchées par les collectionneurs.¹⁷² Des

durant la guerre. Plus tard, il sera lui-même éditeur à la tête de maisons variées dont les éditions Les Pas Perdus, mais également les Éditions Premières dans lesquels il publia entre autre *La Philosophie dans le Boudoir* de Sade. (Les informations précédentes ont été collectées sur le site <http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/tag/Marcel%20Zerbib> et sont de la main d'Éric Dussert, connu sous le nom de Préfet maritime qui est coordinateur de la numérisation des collections imprimées de la BNF, et également directeur de collection dans plusieurs maisons d'édition, en plus d'être écrivain.

¹⁶⁹ Grâce à une lettre de Paul Éluard, nous savons que Valentine est dans le sud en sa présence ainsi qu'en compagnie de Picasso durant le mois de juillet 1951. Est-elle allée chercher elle-même la préface d'Éluard et l'eau-forte de Picasso prévu pour la publication ? Ou sont-ce juste des vacances en bord de mer ? (Lettre de Paul Éluard à Roland Penrose datant du 28 juillet 1951 conservée dans les Archives Roland Penrose à Édimbourg sous la cote GMA A35/1/1/RPA 139).

¹⁷⁰ La date est incertaine car incomplète. Valentine Penrose a juste écrit "Manciet 20 avril". L'année 1953 a été ajoutée entre parenthèse par la personne qui prit en charge les documents au moment de leur archivage. (GMA A35/1/1/RPA 715 : Roland Penrose Archives)

¹⁷¹ Lettre adressée à Roland Penrose du 29 janvier 1955 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

livres édités par Marcel Sautier, aucun ne semble être lié à Valentine Penrose. Peut-être ne s'est-il occupé que de la mise en vente d'un de ses écrits ou alors, plutôt qu'une création originale de sa plume, il ne s'agisse en fait d'une traduction qu'elle aurait faite. Ce pourrait être la supposition la plus plausible vu que nous connaissons son activité de traductrice depuis les années trente. Ceci expliquerait que l'ouvrage ait pu échapper à nos recherches. Si elle n'est que traductrice, son nom ne transparaît pas de la même manière. Nous ne désespérons pas d'un jour trouver une réponse.

De février à juillet 1957, Valentine est à Santa Cruz de Ténériffe (Îles Canaries) chez Maud Bonneaud¹⁷³ et son nouvel époux Eduardo Westerdahl, peintre, écrivain et critique d'art espagnol. Maud s'était séparée d'Óscar Domínguez au début des années cinquante pour se remarier vers 1955 avec Eduardo. Ce temps passé à Ténériffe semble avoir été très riche quant à la composition de nouvelles collections de poèmes. D'ailleurs, partageant avec Roland Penrose une pensée sur le processus de création, elle dit : « Si, si, l'esprit poétique continue. Mais comme toi – c'est idiot – je cherche le temps de ruminer, de piétiner ma vendange, de tourner comme un chien cinquante fois avant que je tombe où il faut. »¹⁷⁴ Ses compositions poétiques prospèrent, bien qu'elles soient, durant cette période, ralenties par un flux incessant de distractions : visites d'amis et autres fêtes. Pour preuve, elle publie dans un journal traduit un de ses poèmes appelé « El Verdino » vers la fin du mois de mars. Il relate non pas une histoire d'amour, mais une petite histoire véridique qui met en scène un chien vert auquel quelqu'un offre une fleur orange, et le chien prenant ses pattes à son cou s'enfuit comme devant le feu. Elle dira en faisant

¹⁷² Marcel Sautier était établi au numéro 12 de la rue des St Pères.

¹⁷³ Valentine passa pas mal de temps avec Maud Bonneaud tout au long des années cinquante tant à Limoges qu'à Poitiers et finalement en Espagne en cette année 1957.

¹⁷⁴ Lettre adressée à Roland Penrose datant du 1^{er} mars 1957 et conservée dans les Archives Penrose sous la cote GMA A35/1/1/RPA 715.

référence à l'événement du chien vert que « chaque acte [dans la ville d'Oscar] est authentiquement surréaliste »¹⁷⁵. Ce poème paraît pour la première fois en France dans son recueil *Les Magies* en 1972, et fut ensuite réédité dans l'édition bilingue consacrée à son œuvre en 1977 dans *Poems & Narrations*. Dans le courant du mois d'avril, elle mentionne un travail de recherche qu'elle effectue sur les reines Guanches qui sont ces femmes guerrières appartenant au peuple des Guanches qui furent les premiers habitants de l'île de Ténériffe et exterminés par les Espagnols lors de leurs différentes conquêtes durant le quinzième siècle. Cette référence nous renvoie à une série de textes que Valentine a publiée pour la première fois dans la revue *Métamorphoses* pendant l'hiver 1969-1970. La collection des dix-huit textes qui s'intitule « Mythologie de l'île et de février » fait référence à un certain roi Tinerfe qui était le nom d'un chef renommé du peuple guanche au quinzième siècle. Nous en reparlerons plus tard.

Depuis quelques années, le couple Eileen Agar et Joseph Bard passent les mois d'hiver à Ténériffe. Valentine se décide d'aller leur rendre visite en février et se réjouit de pouvoir parler de son livre *La Comtesse sanglante* avec Joseph Bard qui est hongrois et qui « connaît bien ces choses de la Bathory ». Bien que le livre soit fini, il semble qu'il reste matière constante à discussion, quand ce n'est pas au sujet de son contenu, c'est au sujet de sa publication qui semble difficile. Le livre passe de maison d'édition en maison d'édition, pour s'arrêter un temps chez Plon et est finalement publié en 1962 par Mercure de France. Nous y revenons en détail dans la section suivante.

2.5.2. : Les années 1961-1978

Une fois de plus, des années soixante jusqu'à sa mort, le manque d'information est évident. Colvile renseigne principalement les publications de Valentine Penrose parues durant

¹⁷⁵ Ibid.

ces années avec des erreurs et omet – peut-être par insuffisance des données en sa possession – plusieurs parutions de textes dans des revues littéraires. Nous tâcherons de combler certaines lacunes et de corriger les maladresses chronologiques que nous avons pu noter. Mis à part le monde littéraire, nous n’apprenons que peu de choses sur sa vie personnelle, est seulement citée par Colville une relation amoureuse (la dernière, il semblerait) avec Lydie Chantrell. Au vu de la discrétion de Valentine Penrose sur sa vie privée dans sa correspondance, nous ne pourrions apporter que quelques éclaircissements ci et là : nous avons une idée plus ou moins précise de ses déplacements et sommes en mesure d’ étoffer un peu le cercle de ses connaissances. Nous commençons par les différentes publications de ces années en nous penchant d’abord sur le livre *La Comtesse sanglante* dont l’histoire nous ramène un peu en arrière.

La composition de *La Comtesse sanglante* date du début des années cinquante. Nous l’avons déjà souligné quand nous avons parlé de la relation de Valentine Penrose avec Hélène Azénor. Le premier manuscrit définitif de l’ouvrage semble dater de 1954 et la correction de sa version dactylographiée de l’année suivante. C’est alors la recherche des maisons d’édition. Au vu du type d’œuvre que Valentine propose – avec son décor gothique, de la violence, du mysticisme et de la sorcellerie – il convient bien à l’air du temps¹⁷⁶ – comme le dit Valentine elle-même – et à quelques maisons d’édition telles que les éditions Julliard, Gallimard ou encore Flammarion. Ce ne sera pourtant dans aucune de ces maisons que le manuscrit va patiemment attendre d’être pris en charge. Ce sont les éditions Plon, dirigées à l’époque par Maurice Bourdel, qui s’occupent du manuscrit pour finalement proposer un contrat à Valentine en 1957. Mais avant de conclure, on lui demande de retravailler deux ou trois chapitres et surtout de changer le titre en « Erzsébet Bathory – un Gilles de Rais féminin – Hongrie, 1565-1610. » Notons que le livre de Georges Bataille *Le Procès de Gilles de Rais* ne paraît qu’en 1959 aux éditions du Club

¹⁷⁶ Jean-Jacques Pauvert est en train d’éditer les œuvres du Marquis de Sade à cette époque-là.

Français du Livre. Ce n'est donc pas en référence à l'ouvrage de Bataille qu'est demandé ce changement de titre. Fin octobre 1958, elle contacte la maison d'édition en leur demandant de tenir le contrat prêt. Ensuite, pour des raisons qui nous sont inconnues, le manuscrit se retrouve aux éditions du Mercure de France où le livre sera finalement publié en 1962. La première allusion à cette maison d'édition date de décembre 1961, mais le livre doit y être depuis un moment déjà quand on sait que le manuscrit définitif de la présente édition date du mois d'août 1961. C'est en décembre que se pose la question des revues où publier des extraits de *La Comtesse sanglante*. Elle pense à la revue *Planète* dirigée par Louis Pauwels que Breton ne peut s'empêcher de critiquer, la revue *Bizarre* dont s'occupe J.J. Pauvert et d'autres revues dont le Mercure a la charge. Un article a été préparé pour la revue *Planète* et était censé être publié dans le numéro 5 du mois de juillet-août 1962, mais ne verra jamais le jour, pas même dans des numéros ultérieurs. Le roman paraît aux éditions du Mercure de France en avril 1962, ainsi que des extraits en ouverture de la revue du même nom dans le numéro 1184 aux pages 769-788. Le roman est lu par nombre des contemporains de Valentine Penrose à savoir Balthus (peintre), Lacan (psychanalyste / psychiatre), Leonor Fini (peintre), André Pieyre de Mandiargues (écrivain), etc. et c'est en envoyant un exemplaire à Picasso qu'elle a l'illumination du titre ; le livre aurait dû s'appeler *La Dame de peur* comme elle l'écrit au peintre espagnol voire *La Dame de sang* et non pas la *Comtesse sanglante*. Georges Bataille que nous avons précédemment cité fait allusion à Erzsébet Báthory dans son livre *Les Larmes d'Éros* paru durant l'été 1961 et à l'ouvrage à paraître.

Mais l'histoire de cette œuvre ne s'arrête pas là. Elle reçoit de bonnes critiques : on en parle dans différentes revues littéraires et dans les journaux. Deux milles livres furent imprimés en avril 1962, quatre milles autres le seront en juin de la même année. En 1964, elle obtient un

contrat avec les éditions Calder à Londres pour une version de son livre en anglais, *The Bloody Countess*, traduit par Alexander Trocchi. Il ne paraît qu'en 1970 après moult tracasseries dues en particulier au contenu de l'ouvrage qui, bien qu'il se base sur des faits réels datant des seizième et dix-septième siècles, ne pouvait faire partie du genre du roman historique. Il fut également qualifié par certaines personnes chez Calder de mystique – caractéristique qui ne se concilie pas avec l'Histoire – et d'autre part, son contenu allait à l'encontre de la bienséance au regard de certaines scènes pouvant choquer les âmes délicates. Une version allemande traduite par Werner Grüнау paraît en 1965 chez Hieromini Verlag à Bonn sous le titre *Die Blutige Gräfin*. Nous apprenons en 1968 que cette version du livre connaît un certain succès, mais en 1970, un savant allemand remet en cause l'aspect historique de l'œuvre ce qui pourrait compromettre la suite de sa publication en Allemagne. L'éditeur allemand, furieux, réunit alors un conseil avec des historiens qui confirment, après recherches, la véracité et l'authenticité du contenu du livre. Valentine Penrose avait pourtant cité ses sources au début du roman et avait même ajouté la traduction du compte rendu du procès de la Báthory à la fin de l'ouvrage. La justesse de sa recherche est d'ailleurs exaltée dans une lettre d'un certain Helmut Seidl qui, après avoir lui-même fait des recherches poussées sur Erzsébet Bathory, écrit à Gilbert Boué, le frère de Valentine en janvier 1981, un an et demi après la disparition de Valentine. Voici quelque extrait qui montre à quel point le travail de Valentine Penrose était apprécié :

Madame Penrose ne s'est éloigné de la vérité de si peu que ce soit. Seulement à l'égard du lieu du Château de Léka elle s'est un peu trompée. [...] J'admire Madame ! Sa manière de transmettre des choses, de coucher sur le papier ses idées et sentiments, de dire vaguement et à mots couchés les grossièretés et les plus grandes vulgarités (conformément aux détails historiques). Jamais elle n'essaie de profiter comme femme de lettres des perversités et cruautés. Elle devient pleine de sentiment lorsqu'elle touche le royaume mystique – les mandragores – quand elle parle de forêts noires où la druidesse sermonne sous le chêne. Madame a dû être une femme merveilleuse.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Gilbert Boué transmet ce courrier à Roland Penrose le 30 janvier 1981, c'est ainsi que nous avons pu consulter la lettre dans les Roland Penrose Archives (GMA A35/1/1/1RPA479).

Le livre connaît un énorme succès et plusieurs éditions, c'est d'ailleurs l'unique ouvrage de Valentine Penrose encore disponible chez les libraires à l'heure actuelle. Depuis 1984, il est publié par Gallimard et disponible dans sa collection « L'imaginaire » et récemment – en octobre 2013 – la version anglaise du livre a rencontré notre monde moderne en étant informatisé par Elektron Ebooks et est disponible pour le téléchargement sur la tablette Kindle conçue par Amazon.

La Comtesse sanglante, c'est aussi une source d'inspiration pour des réalisateurs de cinéma. Dans sa correspondance, Valentine Penrose fait référence à quatre productions de films. C'est souvent avec beaucoup d'indignation qu'elle s'offusque que ne soit pas renseigné la/les source(s) qui a (ont) rendu la création des films possible, à savoir son livre. La toute première allusion date de 1964 quand elle pense possible la réalisation d'un film sur Báthory par les Tchèques. Dans les faits, c'est en 1970 qu'elle tombe sur un article de *France-Soir* qui annonce un film sur Erzsébet Báthory par le réalisateur Miklós Jancsó : Erzsébet devient femme vampire en plus d'être comtesse. Valentine s'offusque de voir que l'article fait référence à un mot d'André Breton qui aurait surnommé la comtesse « La sainte du surréalisme », mais ne mentionne nulle part l'existence de son livre. Elle intime à Roland Penrose de se renseigner si son livre est connu à Prague car elle y avait envoyé un exemplaire à l'agence théâtrale.¹⁷⁸ Un peu plus tard en avril 1970, nous apprenons qu'elle a réussi à obtenir l'adresse du cinéaste et qu'elle lui a fait envoyer deux exemplaires de son livre : l'un en français et l'autre en allemand. Ce n'est pas qu'elle veuille imposer son roman au cinéaste et son point de vue, mais elle lui dit que s'il souhaite créer un film avec le personnage de la comtesse, son livre est une bonne base

¹⁷⁸ Lettre à Roland Penrose du 25 juin 1970 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

historique bien que ce soit une « œuvre poétique ». ¹⁷⁹ Après recherche, le seul film de Miklós Jancsó qui semble faire référence à la comtesse date de 1981 et s'appelle en anglais *The Tyrant's Heart*. Aucun des films qu'il produisit dans les années septante ne semble toucher au sujet de la Báthory de près ou de loin.

Ensuite, il y a un film par le réalisateur belge Harry Kümel en co-production avec la France et l'Allemagne sorti en 1971 avec l'actrice Delphine Seyrig appelé *Le Rouge aux lèvres* ¹⁸⁰. La même année sort en Angleterre *Countess Dracula* par Peter Sasdy. Ces deux derniers films s'inscrivent dans la vague des films d'horreur et vampiriques. Le seul film dont elle parle de façon positive est un film français sorti en 1974 *Contes Immoraux* de Walerian Borowczyk. Ce film se divise en quatre parties, chacune représentant une époque, une femme et une perversion sexuelle. La partie consacrée à Erzsébet Báthory montre une orgie sadomasochiste qui se termine par le meurtre de jeunes filles. Même s'il n'est pas renseigné qu'il s'inspire de son livre pour la partie qui nous intéresse, Valentine considère que c'est un bon film. En définitive, depuis la sortie du livre de Valentine Penrose, ce ne sont pas loin d'une quarantaine de film – si pas plus – qui se sont inspirés du personnage d'Erzsébet Báthory.

C'est en 1972 que paraît la dernière composition originale de Valentine Penrose : son recueil de poèmes intitulé *Les Magies* qui, dans sa version de luxe, est accompagné d'une lithographie du peintre espagnol Miró. L'histoire de ce recueil commence en 1968. À cette époque de la fin des années soixante, elle est dans une période prolifique. Elle mentionne sans arrêt dans sa correspondance qu'elle écrit des poèmes et en transmet à plusieurs reprises à Roland. Certains de ces poèmes sont d'ailleurs inédits : nous les éditons plus loin.

¹⁷⁹ C'est en ces mots que Valentine Penrose qualifie son roman dans une lettre adressée à Roland Penrose datant du 19 juillet 1970 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

¹⁸⁰ Le film a pour titre *Les Lèvres Rouges* en France et *Daughters of Darkness* dans sa version anglaise.

En février 1968, elle envoie des poèmes à Joan Miró qui se trouvait à Palma dans l'espoir qu'il fasse quelque chose avec : soit un projet pour les illustrer, soit en utiliser certains pour des revues dans lesquelles il a ses entrées. En mars de la même année, il accepte de faire des dessins pour le recueil et exprime le désir de faire quelque chose de neuf pour illustrer ces poèmes. C'est Jacques Dupin qui sera son « agent de liaison » avec Miró. Dupin est considéré comme le biographe officiel du peintre¹⁸¹ et il est entre autre l'ami de Roland Penrose et de Man Ray. Jacques Dupin était également poète – l'un des plus grands du vingtième siècle – et participa à la revue *L'Éphémère* éditée par les éditions de la Fondation Maeght de 1967 à 1972. Valentine mentionne ce nom « Maeght » à plusieurs reprises quand elle parle de l'élaboration de son livre. Le nom Maeght fait référence à deux entités différentes : d'une part, la Galerie Maeght et d'autre part, la Fondation Maeght¹⁸². Maeght est également une maison d'édition. Aimé Maeght est le fondateur de la Galerie Maeght qui ouvre ses portes à Paris en décembre 1945 avec une exposition d'Henri Matisse, ami du galeriste. C'est un endroit qui rassemble les poètes et les artistes du temps, il devient véritablement un lieu de rencontre pour les artistes de tout horizon. André Breton et Marcel Duchamp y organisèrent l'exposition *Le Surréalisme* en 1947. On y expose et y a exposé les plus grands artistes du vingtième siècle tels que Matisse ou Braque pour les français, Miró ou Tàpies pour les espagnols, Giacometti pour la Suisse ou encore Chagall pour la Russie. À l'heure actuelle, il existe une galerie à Paris et une à Barcelone, et à Cannes, se trouve le musée Maeght où l'aventure commença avec l'imprimerie Arte ouverte par Aimé Maeght en 1932. La Fondation Maeght fut créée par les époux Maeght – Marguerite et Aimé –

¹⁸¹ Jacques Dupin. *Miró*. Paris : Flammarion, 2004. Il existe de nombreuses éditions de cet ouvrage autant en français qu'en anglais.

¹⁸² Pour les références historiques sur Maeght, nous avons consulté leur site : <http://www.maeght.com/histoire/index.html>

en 1964 et inaugurée par André Malraux alors Ministre des Affaires Culturelles¹⁸³. Si Valentine mentionne le nom de Maeght dans sa correspondance, c'est parce que le livre qu'elle a le désir de publier se veut une édition de luxe avec des illustrations de Miró. Plusieurs livres de ce type – illustrés par des artistes connus – s'exposent dans la Galerie Maeght à l'époque comme objet pour les collectionneurs ; elle parle en particulier d'un livre de René Char *Lettera Amorosa* qui a été publié avec vingt-sept illustrations de Braque. Elle participe d'ailleurs en 1972 à la revue *Chroniques de l'art vivant* dirigée par Aimé Maeght avec son article sur le peintre espagnol Tàpies. Au même moment Roland Penrose est en train d'écrire son ouvrage sur le même artiste ; Valentine Penrose l'évoque dans sa correspondance :

J'étais si lasse que j'avais très peur de ne pas savoir l'écrire du tout. Et puis, le plagiat dans la famille... puisque naturellement ce sont un peu mes idées que j'ai reprises – Mais rassure-toi et surtout ne va pas me faire un procès ! Car ce que j'ai mis est nouveau quand même, ça parle d'Adam et de Lilith, et c'est bien plus sombrement compliqué que dans ton livre.¹⁸⁴

Il n'y a pas eu plagiat, et donc pas de procès ; l'article de Valentine Penrose est poétique là où l'ouvrage de Roland est d'un style plutôt scolaire. Ils vouaient tous les deux une admiration profonde à l'artiste et l'ont célébré dans le style qui leur appartenait en propre : la poésie pour Valentine et la critique d'art pour Roland.

En mai 1968, a lieu la première rencontre chez l'imprimeur de l'éditeur Jean Petithory des éditions Les Mains Libres avec Joan Miró et Valentine Penrose pour parler du projet du livre de luxe.¹⁸⁵ Ensuite, c'est l'attente : Miró ne semble pas se lancer dans la création des illustrations

¹⁸³ La fondation Maeght est située dans le sud de la France à Saint-Paul-de-Vence à environ vingt-cinq kilomètres de Nice. La Fondation est unique en son genre parce qu'elle fut entièrement conçue et financée par le couple et a pour ambition d'offrir au public un vaste aperçu de l'art moderne et contemporain dans ses formes les plus variées.

¹⁸⁴ Lettre à Roland Penrose datant du 14 novembre 1972 (GMA A35/1/1/RPA 716 : Roland Penrose Archives).

¹⁸⁵ Jean Petithory (1931-1974) était libraire, éditeur, galeriste et collectionneur. Il était à la tête des éditions Les Mains Libres qui publièrent, outre Valentine Penrose, Man Ray, Raoul Hausmann (artiste autrichien appartenant au mouvement Dada), Alain Jouffroy (artiste français ayant appartenu au mouvement surréaliste, et qui ensuite marque

ce qui exacerbe la patience de l'éditeur. De son côté Valentine essaie de toutes les façons possibles de contacter Miró et de le relancer pour le travail. En février 1969, Valentine apprend qu'elle doit être proposée pour le prix de poésie Max Jacob fondé et doté en 1950 par Florence Gould qui créa la Florence Gould Foundation qui soutient la culture française et les échanges entre les Etats-Unis et la France. Ce prix récompense l'œuvre poétique d'un écrivain français ou étranger.¹⁸⁶ Malheureusement, elle n'est pas qualifiable pour recevoir ce prix, car son dernier livre est un livre de luxe. En juin, a lieu la seconde rencontre pour le projet du livre avec Jacques Dupin, Petithory, Miró, Valentine et le relieur-imprimeur Henri Mercher. Le projet prend de l'ampleur ; les esprits voient grand avec des formes incrustées dans les pages du livre, des étoiles en profondeur.

En août, pour des raisons techniques de reliure, l'éditeur demande à ce que soient supprimés des poèmes, ce qui ne plaît pas à Valentine, car chaque poème a déjà été soigneusement sélectionné et d'autres doivent encore s'ajouter à cette collection : contrariété qui s'ajoute au fait que Miró n'a toujours pas fait les gravures. Et cela va durer jusqu'en septembre 1970 où finalement on décide, non pas d'avorter le projet, mais de réduire le nombre d'illustrations faites par Miró à deux dessins en couleur. Ce n'est en décembre 1971 à l'imprimerie Arte à Paris que Valentine voit l'unique gravure faite par Miró pour le livre et tirée par Robert Dutrou, voici ce qu'elle en dit : « La gravure de Miró est magnifique. Ce ne sont pas

son attachement pour les mouvements d'avant-garde) ou encore Pierre Albert-Birot (poète, dramaturge, peintre, sculpteur français ayant côtoyé les mouvement d'avant-garde depuis la première guerre mondiale). On l'aura compris : les mouvements Dada et surréaliste étaient de ses favoris, et il ouvrit les portes de sa librairie et de ses éditions à différents courants d'avant-garde des années soixante – septante avec en particulier le mouvement lettriste. Il connut André Breton, et fut l'ami de Man Ray, Valentine Hugo, Georges Ribemont-Dessaignes ou encore Henri Maccheroni (peintre photographe et graveur français).

¹⁸⁶ Elle était femme de lettres américaine et fut la troisième épouse (à partir de 1923) du milliardaire Frank Jay Gould, homme d'affaire américain.

des étoiles, mais une espèce de petit être cosmique, un Adam ou une Eve ou les deux avec de très belles couleurs. »¹⁸⁷ (Voir image 2.5.)

Lithographie de Miró pour *Les Magies*



Image 2.5.

En septembre 1972, elle peut enfin corriger les épreuves, et se rend compte que son meilleur poème manque. Déjà en avril, l'éditeur avait « égaré » un de ses poèmes appelé « L'agapanthe ». Ce n'est qu'en octobre qu'elle choisit le titre du recueil *Les Magies*. Elle a également le projet d'obtenir une préface du poète René Char qu'elle admire, mais il semble que ses lignes n'arrivèrent pas à temps pour faire partie du recueil. La publicité du recueil sera faite par Maurice Nadeau dans les revues dont il a la direction *La Quinzaine Littéraire*, et *Les Lettres*

¹⁸⁷ Lettre du 5 décembre 1971 à Roland Penrose (Roland Penrose Archives : GMA A35/1/1/RPA716).

Nouvelles. D'autres poèmes paraissent ailleurs, malheureusement nous ne savons pas dans quelle revue.¹⁸⁸

Un autre projet qui se met en route plus ou moins au moment où est publié *Les Magies*, c'est l'anthologie bilingue de son œuvre : il lui faut retrouver tout ce qu'elle a publié depuis l'âge de trente ans. Un an plus tard en avril 1973, bien qu'elle ait eu quelques réticences à l'idée de ce projet de traduction, elle est satisfaite du travail de Roy Edwards, le jeune traducteur : « Il a tellement de sensibilité pour se mettre dans l'esprit du poète. Je suis sûre que ce sera bien. »¹⁸⁹ Ce travail de traduction est un véritable travail d'équipe : Roy Edwards s'occupe de traduire les textes, Valentine Penrose les retravaille ensuite au niveau rythmique et pour finir, c'est Roland Penrose qui vérifie que l'ensemble tient la route. En 1974, Roland a pour mission de choisir la gravure d'Eileen Agar qui accompagnera l'édition du livre (Annexe A.9.) et en 1975, c'est Antoni Tàpies, le peintre espagnol, qui accepte d'en dessiner la couverture. Le livre paraît en 1977 chez Carcanet Press en association avec Elephant Trust avec cinq textes inédits écrits entre 1951 et 1975.¹⁹⁰ De cette période de compilation de poèmes et de travail de traduction, il est sorti un poème de la plume de Roy Edwards : il est une sorte de portrait textuel de l'auteure intitulé « For Valentine Reading the Tarot » (voir ci-dessous).

« For Valentine Reading the Tarot »

On the other side of the wall
The hound growls in her sleep
Twists round in the nest because she knows
The seas the earth and papyrus winds
Are shifting beneath her bed.

¹⁸⁸ Valentine Penrose elle-même ne s'en souvenant plus, nous n'avons pas réussi à la localiser.

¹⁸⁹ Lettre à Roland Penrose datant du 27 avril 1973 (Roland Penrose archives : GMA A35/1/1/RPA716). Nous ne possédons pas d'autres informations concernant le traducteur Roy Edwards.

¹⁹⁰ Ces cinq textes ont été repris dans l'édition de Georgiana Colvile en 2001.

They conspire with a minute nosegay
(Feathers fern leaves fragments of tree bank)
To trace across embers
The genealogy of a harelipped cat
These fingers flickering
As though a fan dissolved and resolved
All the ancient resemblances.

Pressed from a pulp of soiled rags
Of damasks tailored into bridal gowns
From the sewer these cards carried regal germs
To the trefoiled conservatories
Beside parks in the cities that are fading
Away those winds ruffling the first reeds
For one second or one century
It cannot be denied that the surface of each card
Should be covered by its familiar.

The cards the blades the familiars
The floorboards are being shuffled.

Roy Edwards fait de Valentine un être appartenant au monde cosmique qui évolue au milieu des différents éléments – air / eau / terre / feu – avec la souplesse d’une reine au centre d’un monde qu’elle contrôle. Il la perçoit comme une dame qui a reçu la connaissance, mais pas de celle que l’on associe à l’érudition, c’est d’une autre connaissance qu’il parle, de celle qui fait vibrer le centre de l’intuition, qui côtoie les sombres lieux de la magie et qui combine les traditions ancestrales et païennes pour devenir une sorte de joyau. Valentine lit les cartes du Tarot, comme certains lisent le journal ; cette pratique est innée en elle. Une fois les cartes battues et étalées devant elle, ce sont les mondes de l’indicible et de l’invisible qui se pressent pour dévoiler les destinées des amis, et des membres de la famille qu’elle interprète le plus souvent avec précision et justesse. Valentine, dans ce petit texte, est décrite comme une sorte de magicienne, capable d’apporter la lumière attendue, là où l’on ne percevait que les méandres houleux de destinée sans faste. Magicienne, aussi, quand il s’agissait de coucher les mots sur une feuille de papier ; mais avant de parler de ses textes inédits et des autres qui furent publiés dans

des revues, mais oubliés trop longtemps sur des étagères poussiéreuses, nous voudrions dire un petit mot de Lydie Chantrell et de sa relation avec Valentine Penrose.

Comme Colvile l'a suggéré, certaines des liaisons de Valentine ont laissé des traces dans la littérature, ce qui –si relation amoureuse il y a eu– s'avère vrai dans le cas qui nous occupe. Malheureusement, les informations en notre possession sont extrêmement maigres et ne permettent pas de pencher dans un sens ou dans l'autre. Y a-t-il eu relation amoureuse entre les deux artistes ? Fut-ce seulement une relation amicale comme dans le cas d'Alice Rahon ? Une chose est cependant certaine : Valentine eut une grande influence sur Lydie Chantrell. Pour rappel, Lydie Chantrell était une artiste peintre et poète née à Paris en 1931, petite-fille de Régina Callot de la célèbre maison de haute-couture du nom de *Callot Sœurs* fondée en 1895. Elle a exposé à Paris, Londres et New York ; publia des textes poétiques dans des revues telles que *Métamorphoses*, *Les Pharaons*, et *Créations* et des recueils de poésies entre autres *Ardente* en 1967, *Poésie* en 1980 et *Poètes et Astres* en 1987. Elle a écrit plusieurs textes dédiés à Valentine Penrose dont elle s'inspira pour écrire son poème « Erzébeth Báthory » qui remporta le Prix de la Poésie du Mont-Saint-Michel en 1968.

Il n'y a que quatre références à Lydie Chantrell dans la correspondance de Valentine avec Roland. La première date du 24 janvier 1964 : Valentine est allée voir un matin l'exposition de Chantrell, sans malheureusement avoir pu rencontrer l'artiste. Elle dit : « J'ai été séduite par sa peinture qui est harmonieuse et inexplicable. On y sent que ça fleurit de loin en dessous. » et ajoute qu'elle aimerait la rencontrer : elle lui avait écrit une lettre charmante.¹⁹¹ Ce n'est que quatre ans plus tard en mars et avril 1968 que son nom réapparaît dans la correspondance au sujet cette fois d'une autre exposition de Lydie qui a lieu à la Obelisk Gallery à Londres à partir

¹⁹¹ Lettre à Roland Penrose du 24 janvier 1964 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

du 27 mars.¹⁹² Il semble que la personne qui ait fait le catalogue de l'exposition se soit totalement fourvoyée : « J'ai peur que cet [de Marc X]¹⁹³ ait saccagé l'exposition de Lydie car ce catalogue est une folle ordure ; qu'est-ce qu'il avait mis comme âneries sous les papiers collants comme titre ! ». La dernière référence que Valentine fait à Roland est en anglais et date de 1976 : « For the Lydia something, God knows that just now I am not in the mood of thinking of her ! – neither never of such a twisted fool –». ¹⁹⁴ Bien malheureusement, nous n'avons aucune explication de ce qu'il a pu se passer. Ont-elles eu une relation amoureuse ? Qu'est-ce qui détériora une relation amicale – pour ce que nous en savons – au point de traiter Lydie Chantrell d'« idiote tordue » ?

La dernière lettre que Lydie reçut de Valentine date de juin 1976, c'est seulement quatre ans plus tard en 1980, alors que Valentine est décédée depuis août 1978, qu'elle lui répond par ces quelques lignes : « Chère Valentine, / temporellement, je ne supporte / plus votre silence. / *Les Magies* m'ont suivie de clinique orthopédique en maisons de convalescence, depuis quatre ans. / Votre affectionnée, / Lydie Chantrell »¹⁹⁵. C'est Roland Penrose qui lui annonce la disparition de Valentine. Nous transmettons ci-dessous un texte que Lydie Chantrell composa pour le recueil *Les Magies* de Valentine ; il apparaît dans la collection de textes mise sur pied par Georgiana Colvile, mais la version manuscrite que nous avons consultée diffère légèrement.

¹⁹² La Obelisk Gallery accueillit en son temps une exposition de Magritte (1961), une autre de Peter Calmés (1965) ou encore Alfred Cohen (1958).

¹⁹³ Difficulté pour déchiffrer l'écriture de Valentine Penrose. Lettre à Roland Penrose du 12 avril 1968 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

¹⁹⁴ Lettre à Roland Penrose du 7 mai 1976 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

¹⁹⁵ Lettre de Lydie Chantrell à Valentine Penrose datant du 21 novembre 1980 (Roland Penrose Archives : GMA A35 /1/1/RPA 479).

C'est la plupart du temps sur des détails de ponctuation, mais en particulier sur deux mots que nous noterons entre crochets : ces derniers nous ont semblé plus juste dans le contexte du texte.

À V. P.

« Pour *Les Magies* »

« La châtelaine d'Oueil » a soufflé la mémoire
dans les grands fonds du [Goire] elle a perdu le Nord.
Au large des méplats de sa joue solitaire
elle habite sa roue. Angles héréditaires

des Plutons exaltés au seuil de marguerite
outre-tombe où Dieu la rassurait
si fort en ondoyant ses sœurs altérées
ellébore folie ; sabine mongolie :

« La Châtelaine d'Oueil » précise la Mémoire.
Entre les vents du Nord elle saborde le noir
à l'Ouest de ses flancs où s'incrument des langes ;
Sortilèges blasés entre misère et or.

Être, n'être pas a [plongé] sa mémoire ;
nulles Moires ! Le blanc [du] haut venu
qui surplombe le noir
Sans commerce de gris :

peu sûres les souris
rongeur amour en beau papier parlant :
« La Châtelaine d'Oueil » a brûlé ses tiroirs.

Et lissant de sa main la plaine Solitude ;
incalculables voies à parcourir, encore
« La Châtelaine d'Oueil » a couru la Mémoire.¹⁹⁶

Paris fév. 1977

Ce texte s'inspire directement d'un texte de Valentine Penrose présent dans le recueil *Les Magies* et qui s'intitule « La châtelaine d'Oueil ». Le poème de Lydie reprend des vers du texte d'origine en les modifiant légèrement. Pour plus de clarté, voici le texte de Valentine Penrose :

¹⁹⁶ Nous avons trouvé le terme [boire] au lieu de [Goire] dans l'édition de Colville. Le Goire est une rivière française passant dans le département de la Charente, et nous transmettons cette variante ici. Nous avons également reproduit la variante [plongé] au lieu de [songé].

« La Châtelaine d'Oueil »

La châtelaine d'Oueil a perdu la mémoire
Dans le grand vent du nord elle a perdu le boire
Elle a fait de sa chambre une haute montagne.

Les troupeaux et la pluie ont descendu les pentes
Avec tous les poignards des cloches de septembre
Ils sont entrés au seuil de cette cathédrale
Cœur mince et si offert des châtelaines d'Oueil.

En haussant dans ses mains la creuse solitude
L'incalculable hiver et à venir le rien
Heureuse de l'écho glacé de l'eau intacte
La châtelaine d'Oueil a perdu la mémoire.

Le texte de Valentine s'ouvre et se ferme par le même vers « La châtelaine d'Oueil a perdu la mémoire » ; chez Lydie Chantrell, elle utilise le même principe en modifiant le verbe du vers : « a soufflé » et « a couru » au lieu de « a perdu ». Mais elle ne s'arrête pas là, elle offre trois autres variantes du vers de Penrose : les premiers vers des troisième et quatrième strophes et le dernier vers de la cinquième strophe. Le deuxième vers du poème de Lydie est également copié du second vers de Valentine pour lequel elle offre une variation dans la troisième strophe : « dans les grands fonds du Goire elle a perdu le Nord » et « Entre les vents du Nord elle saborde le noir » en lieu de « Dans le grand vent du nord elle a perdu le boire ». L'on note que si elle change un mot, elle en garde toutefois la sonorité d'origine. Notons également les dernières strophes de chaque poème où l'on retrouve la même tendance de la part de Lydie de reprendre simplement un vers de Valentine en le modifiant un peu : ils se font littéralement écho. Il est difficile de parler d'originalité pour le texte de Lydie, quand on voit qu'il puise à sa source sans relâche, certes elle réinvente les vers, allonge le poème original considérablement, mais l'on y retrouve le rythme des vers de Valentine, et même son style.

Un autre texte dédié à Valentine Penrose, se trouve dans son recueil *Poésie* de 1980 :

« S'il vente... »

Quand de grandes lumières d'été s'éteindront
je rougirai dedans le tain ;
mortelle.

Elle frappe au soleil
entre
chante au pied de l'été
la verte.

Toi qui l'a connue tremblante
tu disais :
aucune ne lui ressemble.

Nous irons toutes à notre enterrement
par chemin plus long
s'il vente.

Si l'on s'en tient à la chronologie, ce texte fut écrit alors que Lydie ne savait pas que Valentine était décédée, ceci pour dire comme il est étrange de voir une allusion à la mort à la fin de son poème « Nous irons toutes à notre enterrement », quoique cet enterrement dont il est question peut aussi faire référence à la fin d'une relation. Valentine Penrose apparaît dans le texte dans la seconde strophe ; elle y est évoquée avec l'astre du soleil, ce qui la transpose une fois de plus dans un monde au-dessus du monde et dans la troisième strophe « aucune ne lui ressemble » réfère à son caractère original que l'on avait déjà pressenti dans les lignes d'Hélène Azénor : « [...] elle m'apparut comme une magicienne qui pouvait se transformer en moine, pratiquer le yoga et être là assise à côté de moi, dans un café de Montparnasse. »¹⁹⁷ ou trouvé dans les mots d'Antony Penrose : « À mes yeux d'enfant, Valentine était une sorcière [...] elle s'entourait d'un mystère impénétrable [...] Elle séduisait tout le monde avec son charme et ses idées excentriques, son horreur de tout ce qui était moderne et son merveilleux anglais, boiteux mais

¹⁹⁷Hélène Azénor. *Vivre tout haut*. Paris : Les Octaviennes, 1989. 191.

plein de poésie. »¹⁹⁸ Pour son horreur de la chose moderne,¹⁹⁹ la preuve en est dans une lettre à Roland Penrose datant du 15 avril 1966 : « Au moins ici, il n'y a pas de cette « télé » ignoble, cette intrusion à tout propos d'images non désirées, comme s'il n'y avait pas assez d'images comme ça pour nous détourner. »

Ensuite, il y a le texte « Sybilles » où l'on peut lire comme dédicace « Ces stances sont dédiées à Valentine Hugo, à Yves de Bayser, à Robert Changeux, à René de Solier, à Valentine Penrose, et à Jean Follain. Voici l'extrait consacré à Valentine Penrose :

XXI

« A l'oural gîte éluvial.
« Le pentacle est un programme
« dont tous les bords se défont »
– Valentine Penrose chante :

XXII

« Il faut que je m'en aille
« A cause de la pluie
« Suivi de Capricornes
« Qui m'obéissent bien– »

XXIII

L'odeur fatale de la rose
assiège-t-elle encore les ruines du Verseau ?
Altières, nos bouches de voyants
ne le furent jamais.

La strophe XXII du texte de Lydie Chantrell reprend mot pour mot l'avant dernière strophe d'un poème de Valentine Penrose qui a paru dans son dernier recueil *Les Magies* ; le texte s'intitule simplement *Poème*. Il est toutefois intéressant qu'elle choisisse précisément cette strophe et pas une autre ; c'est certainement l'évocation du signe du zodiaque du Capricorne qui a dû motiver

¹⁹⁸ Antony Penrose. Préface in Georgiana Colvile, *Valentine Penrose: Écrits d'une femme surréaliste*. Paris : Losfeld, 2001. 8-9.

¹⁹⁹ GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives.

son choix : c'est le signe de Valentine qui est née un premier janvier. On peut émettre l'hypothèse que dans la strophe XXIII qui, elle, est de la main de Chantrell, le signe du verseau est une référence personnelle à son signe du zodiaque même si nous n'avons trouvé nulle part sa date de naissance exacte. Le rapprochement des deux strophes – celle de Penrose et celle de Chantrell – met en scène un départ et peut-être même une rupture : « Il faut que je m'en aille » et ensuite avec les vers « L'odeur fatale de la rose / assiège-t-elle encore les ruines du verseau » ; 'l'odeur fatale de la rose' fait directement référence au nom de famille de Valentine.

Nous terminons par le texte « Erzebeth Bathory » qui reçut le Prix de la Poésie du Mont-Saint-Michel en 1968, texte inspiré du livre *La Comtesse Sanglante* – et en particulier des pages 139 à 143 dans lesquels est décrit le sacrifice d'une servante par la morsure du froid et de la glace en plein hiver alors que la comtesse est en route pour le mariage d'un cousin. L'on note que le texte de Lydie Chantrell ne dévie en rien de l'histoire que Valentine relate dans son livre, même la frustration de la comtesse décrite dans les lignes de Valentine est présente ici. Ce texte ne fait pas preuve d'invention thématique, il est simplement la réécriture poétique d'un extrait de roman.

« Erzebeth Bathory »

Celle qu'en son pays on appelle la Bête
tirée par ses chevaux sur des neiges immenses
s'en va vers Vienne où l'attendent les fêtes.
Erzebeth que les bains de sang rendent plus blanche
privée des jeux de Csejthe par l'ennuyeux voyage
sous ses longues fourrures tremble de rage.
Appuyant de mornes regards
aux flancs des monts, à leurs sommets hagards
ses yeux s'absorbent en un rêve de chair.
Il va falloir distraire cette course infinie
par la joie d'un tourment, par un supplice amer.
Faisant arrêter l'attelage, elle désigne une servante
qu'on plante nue dehors entre ses tresses d'or ;
puis les cochers qui mettent pied à terre

ont ordre d'ondoyer – à un funeste baptême,
le jeune corps qui peu à peu se fige
sculpté dans les glaces mordantes,
statue de cristal.

La différence entre les deux textes est que le poème insiste sur la mise à mort par l'eau devenant glace, alors que dans le roman, la mise à mort est la suite de violences physiques faites à la servante et la conséquence de sa fuite. Voici un extrait de l'œuvre de Valentine :

La paysanne s'élança et prit la fuite à travers champs. Elle fut bientôt reprise et ramenée vers la voiture où les valets, Dorkó et Jó Ilona attendaient. Dorkó vociférait. Mais la comtesse, se penchant, lui murmura quelques mots brefs à l'oreille. Lorsqu'on eu atteint les abords du château d'Illava, tout proche, les valets allèrent puiser de l'eau sous la glace des fossés, entre les roseaux desséchés par l'hiver. Jó Ilona avait arraché les vêtements de la jeune servante, et la maintenant nue debout sur la neige, au milieu du cercle des torches. On versa l'eau, qui gela instantanément sur son corps. Erzsébet à la portière regardait. La fille essaya faiblement de se mouvoir vers la chaleur des torches ; on versa encore de l'eau. Elle ne put tomber, ne formant déjà plus qu'une haute stalagmite morte, à la bouche ouverte qu'on voyait au travers de la glace.²⁰⁰

L'on remarque que la fin du texte de Lydie Chantrell se fonde sur les propos ci-dessus, on y retrouve la nudité de la jeune personne, le froid, la glace, et le corps qui se fige. Les éléments du poème qui précèdent le sacrifice n'inventent rien ; chaque élément est pris du texte de Valentine Penrose que ce soit les bains de sang ou même ce surnom de la comtesse « La bête » que l'on découvre à plusieurs reprises dans le roman « Erzsébet, tu es comme une bête » ou encore « La 'Bête', comme le village et les environs la nommaient, était enfermée à Csejthe. »²⁰¹ Certes la mise en vers est intéressante, mais Lydie Chantrell ne fut pas la seule à réécrire cette histoire ; l'on pense entre autres à ce texte d'Alejandra Pizarnik²⁰² *A Propos de la comtesse sanglante* paru en 1971 en espagnol sous le titre de *La Condesa sangrienta* et traduit en français en 1999 par

²⁰⁰ Valentine Penrose. *La Comtesse sanglante*. Paris : Mercure de France, 1962. 141.

²⁰¹ Ibid. 209 / 220.

²⁰² Alejandra Pizarnik. *A Propos de la comtesse sanglante*. Nice : Éditions Unes, 1999.

Jacques Ancet. Il est indéniable que Valentine Penrose eut un grand impact sur la vie de Lydie Chantrell, au point que sa poésie en est envoutée. De leur histoire, nous ne savons rien et nous ne possédons pas grand chose : juste des vers, juste des accès de colère ou des allusions à des expositions. Nous ne tirerons cependant pas de conclusions hâtives, car rien dans les données que nous possédons ne parle de relation amoureuse.

Durant toutes ces années, Valentine Penrose voyage beaucoup que ce soit à l'intérieur de l'hexagone – Manciet, dans le Gers ; Luchon ou Baygorry dans les Pyrénées ; Sourzac à l'est de Bordeaux et Paris pour les principales destinations – ou en dehors on pense à un voyage en Autriche en 1963, un autre en Allemagne dans la Forêt Noire en 1965 ou encore l'Inde en 1970, et puis il y a les nombreuses escapades chez Roland Penrose à Chiddingly à la Farley Farm dans l'East Sussex en Angleterre où elle mourra en août 1978 d'une leucémie qui avait été diagnostiquée en 1973. L'Inde tout au long de sa vie restera ce lieu où elle aurait aimé vivre. Dans une lettre à Roland elle dit « Si tu n'avais jamais existé si fort dans ma vie, il y a longtemps que je serais retournée dans l'Himalaya ! Ça devient trop pénible et effarant par ici... »²⁰³ Nous sommes en mai 1968, période dont elle évoque les événements dans un poème que nous reproduisons dans le chapitre suivant. Elle voulut repartir en Inde en 1972 à l'automne, mais le voyage n'eut pas lieu.

De son vivant, elle verra partir de grands noms de la littérature et du monde de l'art. C'est en 1962 que George Bataille s'éteint et c'est avec intelligence qu'elle en parle en quelques mots dans une lettre datant de juillet 1962 : « Il (G. Bataille) laisse un immense regret, on ne retrouvera pas de sitôt une intelligence si pénétrante, une intuition si lucide. C'est très consolant

²⁰³ Lettre à Roland Penrose datant du 8 mai 1968 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

qu'il y ait eu des êtres comme lui, en dépit de la disparition visible, il reste tellement ! »²⁰⁴ En

1973, c'est le départ du grand Picasso dont elle se souvient en ces mots :

Il aimait beaucoup ces cadeaux rustiques ! Et le jour où il nous a rapporté de Cannes trois bandeaux pour tenir les cheveux : un vert et violet pour Nouche (en raphia ils étaient) ; un rose et bleu pour Cécile (Éluard) et un vert, jaune et rouge pour moi. Et tant d'autres choses plus graves que je suis peut-être seule à savoir. Quand vous partiez en bande tous pour la plage et que je restais seule sous un arbre – il s'est arrêté, m'a dit : Tu ne viens pas, toi ? – J'ai dit non – alors il m'a regardé avec ses yeux perçants mais doux et il m'a dit « C'est toi qui a raison, je sais que tu as raison, moi je ne sais pas faire autrement (il partait avec Dora) ! Mais comme je voudrais avoir le même courage de rester là, seul, à contempler et à laisser tout le reste ! »²⁰⁵

« Avoir le même courage », quelle magnifique éloge pour Valentine que ces quelques mots de Picasso. Ce souvenir fait référence aux vacances d'été de 1936 dans le sud de la France, lors de l'ultime rapprochement entre Valentine et son époux. Ceci nous rappelle un petit mot de Tàpies datant de 1976 quand il envoie le dessin pour la couverture du livre *Poems & Narrations* à Roland Penrose : « Voici le dessin pour Valentine. [...] Je te prie de bien vouloir l'embrasser de ma part et de lui dire combien j'ai été content de pouvoir figurer à côté de ses écrits si beaux et si profonds. »²⁰⁶ ou encore, ces mots de 1975 de la main de Roland transmettant ceux de Tàpies « Tàpies est très heureux de faire une couverture pour ton livre. Il t'admire beaucoup. »²⁰⁷ La poésie de Valentine était admirée et pas seulement de Paul Éluard qui lui avait écrit deux préfaces en 1937 et en 1951. Parmi ses admirateurs, nous pouvons également compter René Char qui, à la suite de la parution de son dernier recueil *Les Magies*, lui envoie une lettre élogieuse ou

²⁰⁴ Lettre à Roland Penrose datant du 15 juillet 1962 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

²⁰⁵ Lettre de Valentine à Roland Penrose du 11 avril 1973 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

²⁰⁶ Lettre de Antoni Tàpies à Roland Penrose datant du 30 avril 1976 (GMA A35/1/1/RPA477 : Roland Penrose Archives).

²⁰⁷ Lettre de Roland Penrose à Valentine datant du 2 octobre 1975 (GMA A35/1/1/RPA477 : Roland Penrose Archives).

encore George Bataille qui avait mentionné l'ouvrage de Valentine *La Comtesse sanglante* dans les *Larmes d'Eros*.

En juillet 1977, Lee Miller décède. La lettre que Valentine écrit à Roland à ce sujet est touchante, non pas qu'elle nous parle de qui était Lee, mais plutôt, rappelle à Roland la multitude des mondes qui nous entoure et dont la connaissance nous effleure à peine. Il n'y a pas de chagrin à avoir, car au fond, tout est bien. Voici ses mots d'une beauté troublante, d'un mysticisme à peine voilé :

Comme je pense à toi aujourd'hui ! Mais n'aie pas de peine. C'est toujours le songe noir et blanc de la vie –les mages qui passent au-dessus de nous. La nuit, les étoiles, les mauvaises mélangées aux bonnes se disent entre elles leurs secrets magiques qu'elles connaissent et que nous ne savons pas, nous au-dessous de leur cercle gardien et fatal.

Aussi Darling, élève-toi au-delà des événements lugubres de la terre. Tâche d'habiter un peu au-dessus, là où se fabrique la rondeur des étoiles et des roses et des formes féminines. Nous avons tant de chance, my Darling, d'être poète. Pas seulement pour une joie personnelle, mais parce que ainsi nous sommes toujours attachés à plus haut que nous, à un cosmos terrestre, puis stellaire, puis nébuleux, puis... Tout ce que notre chère Lee est en ce moment en train de franchir, sans doute pour elle ce n'est pas en connaissance, mais c'est en instinct qui relie toutes choses, et qui s'imbrique dans ces cycles superposés – Cet instinct de la nature ne cesse pas, le fil ne se coupe jamais – Pour d'autres plus savants, c'est mieux, mais même ainsi on souffre davantage étant plus réceptif à toute impression.²⁰⁸

Dans cet extrait, Valentine évoque le statut du poète qui est cet être qui a un pied dans le monde 'normal' et un pied en dehors, lié qu'il est à un au-delà qui trouve sa source dans le Divin. Et c'est une chance, car cet état de fait amène une conscience du monde et de son pendant terrestre qui relativise l'étendue de la douleur. Valentine puise la force de ses mots dans les philosophies orientales que nous développons dans le chapitre suivant où il est dit que nous sommes tous liés, et faisons partie de l'Un qui contient en lui la source de tout être et de toute chose. C'est de cela qu'elle parle quand elle dit « Cet instinct de la nature ne cesse pas, le fil ne

²⁰⁸ Lettre à Roland du 26 juillet 1977 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

se coupe jamais », et notons que Lee n'est pas évoquée en tant que 'morte', mais comme une personne vivante qui continue à franchir d'autres étapes de l'existence, car il est dit, toujours dans les philosophies orientales, que l'Être profond – l'âme – ne meurt pas, seul le corps disparaît ; c'est pourquoi elle dit à Roland de ne pas avoir de peine : Lee est et sera toujours. L'on remarque que peu importe les situations dont elle parle, les étoiles sont toujours présentes, car s'il est bien une constante dans son écriture, c'est celle-là. Les étoiles et la lune font partie de ses plus grandes sources d'inspiration au point qu'elle écrit à Roland en 1969²⁰⁹ : « [...] et je suis fatiguée physiquement, et moralement aussi surtout depuis la Lune... Je ne la regarde jamais plus, pourquoi faire à présent que sa poésie est tuée. » C'est qu'en 1969, on a marché sur la lune, c'est cela qu'elle évoque ici. Au sujet des étoiles, elle se souvient en 1972 de mots de Picasso : « [...] il ne faut pas trop aimé, même les étoiles car « Si tu trouves une étoile à terre, n'y marche pas dessus : ça sent mauvais » signé Picasso. »²¹⁰ Valentine les aimait cependant les étoiles, et les constellations qu'elles formaient là-haut sur la voie céleste ; elle les déchiffrait, et les analysait pour prédire votre avenir. Valentine Penrose était pleine d'humour, pleine d'amour et de passion pour le monde et les hommes qui l'entouraient. Elle vécut sa vie de façon surréaliste tout en étant discrète, dans le voyage comme dans ses mots. Sa correspondance avec Roland nous aura permis de nous rendre compte de l'importance de l'écriture dans sa vie, mais également de son engagement et de la colère que le monde pouvait parfois lui inspirer. Elle écrira jusqu'à la dernière minute et aura aimé Roland tout au long de sa vie : n'écrit-elle pas à Lee « notre mari » en parlant de ce dernier ou encore « my Darling Roland que j'aime, admire et déteste. »²¹¹ quand

²⁰⁹ Lettre du 6 septembre 1969 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

²¹⁰ Lettre datant du 28 mai 1972 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

²¹¹ Lettre à Roland du 13 avril 1976 et lettre à Lee Miller du 2 avril 1976 (GMA A35/1/1/RPA716 : Roland Penrose Archives).

elle s'adresse à lui ? Il aura été son pilier depuis les années vingt, bien que leur relation put être houleuse quelque fois dans les années trente. Elle aima Lee comme une sœur avec certainement les rivalités qui implique d'aimer le même homme : l'une était dans l'amour spirituel (Valentine) et l'autre dans l'amour physique, de celui qui amène à fonder une famille (Lee).

« L'esprit a besoin du jour et de l'action
L'âme et l'amour ont besoin de la nuit
et dans le jour maudit ils tirent leurs rideaux. »²¹²

Et c'est ainsi qu'elle vécut sa vie, Valentine Penrose.

2.5.3. Valentine Penrose et l'écriture de 1950 à 1978

Pour cette période de près de trente ans, nous avons eu la chance de retrouver certains textes de Valentine Penrose qui manquaient dans les bibliographies la concernant. Certaines de ces références ne sont autres que desancements publicitaires pour ses livres qui viennent juste de paraître ou qui sont encore à paraître, par exemple les extraits de *La Comtesse sanglante* dans la revue *Mercur de France* n° 1184 d'avril 1962 ou un extrait de son recueil *Les Magies* paru dans *La Quinzaine Littéraire* n° 153 en décembre 1972.

En 2001, Georgiana Colvile avait mentionné dans son édition le volume 6 de la revue *Métamorphoses* dans lequel une série de huit textes de Penrose avait été publiée ; nous avons décidé de pousser notre recherche plus en avant en consultant les autres volumes de cette revue et avons découvert une suite de dix-huit textes de Penrose *Mythologie de l'île et de février*. Nous prenons le temps d'analyser cette série à la fin de cette section.

Notre travail en archives nous a également récompensée de plusieurs textes inédits. Nous ne reproduisons que les textes qui nous ont semblé digne d'intérêt : nous avons donc laissé de côté les commencements ou extraits de textes appartenant à des ensembles plus importants et les

²¹² Lettre à Roland Penrose du 2 octobre 1959 (GMA A35/1/1/RPA715 : Roland Penrose Archives).

textes qui avaient présenté des difficultés lors du déchiffrement des notes de Penrose. Dans les poèmes que nous vous proposons, certains – l’on pense à *La tour abolie* – auraient dû faire partie de son dernier recueil *Les Magies*, mais en furent écartés à la demande de l’éditeur ; d’autres témoignent d’événements historiques comme ce texte « Hommage aux étudiants » qui évoque Mai 68 ; d’autres encore présentent des usages intéressants des techniques surréalistes d’écriture comme celle du collage textuel dans ce texte « Novembre ». Cependant, avant de présenter ces textes, nous souhaiterions évoquer les projets inaboutis de Valentine Penrose ; plusieurs sont évoqués dans sa correspondance et montre si pas l’ambition de l’auteure du moins sa soif inassouissable des mots.

Les projets en prose

Si l’on veut bien se souvenir, *La Comtesse sanglante* est un ouvrage qui fut marqué par des années de recherche dans les archives des bibliothèques ou ailleurs : c’est un travail de longue haleine, motivé par la passion, la rigueur et la recherche d’une vérité oubliée. De cette manie de la recherche – recherche de la vérité – sont nés d’autres écrits, mais à notre plus grand regret jamais publiés. À plusieurs reprises, dans sa correspondance, elle parle d’un roman qu’elle doit écrire – qu’elle veut écrire – pour lequel il lui faut trouver force, temps et courage. Il est de ces œuvres à venir parfois trop grandes à aboutir pour son créateur, c’est un peu le constat de Valentine vers la fin de sa vie. Pourtant, les temps semblent propices à l’épanouissement d’un projet tel que le sien... Mais quel fut ce projet ?

C’est en 1959 que semble commencer une longue et passionnante recherche qu’elle consacre aux Amazones. Elle relate différentes étapes de cette recherche auprès de Roland : « Je travaille beaucoup et je fais des découvertes sensationnelles pour mon prochain et dernier livre – après je m’en vais pour toujours loin – alors il faut tout de même que je lègue ça aux générations

des filles des amazones, des prêtresses crétoises et de Lesbos. »²¹³ En 1962, elle essaie de peaufiner ses notes, tout en continuant de dévorer des livres sur le sujet, elle est fascinée par ce matriarcat mis en place par les amazones et qui resta authentique pour une durée plutôt longue entre 2000 et 3000 ans – dit-elle – peut-être même 10000 ans. Matriarcat qu'elle qualifie « d'un autre état de pensée, d'action, que nous ne soupçonnons même plus sauf les poètes, et toi et moi dans le monde. »²¹⁴ Quelle haute estime des poètes, ces artistes illuminés, aptes à entrer en contact avec une autre réalité du monde, une autre essence, voire même une autre conscience de ce monde dans lequel nous vivons. Eux seuls, les artistes, parce qu'ils ouvrent leur moi profond aux dimensions supérieures de la vie, ont pu rester en contact avec la signification première et absolue de l'existence. En décembre 1963, elle note son intérêt pour les choses qui touchent les Templiers, et continue d'autre part ses recherches sur les amazones sans pour autant – semble-t-il – avancer dans la composition du livre proprement dite. En 1965, elle parle de son projet avec le nouveau chef des éditions Mercure²¹⁵ qui est totalement enthousiaste et demande à voir un chapitre en vue de publier ce nouveau roman. Petit à petit, elle écrit des chapitres, puis semble arrêter le projet et se met à traduire une livre de Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* parut en 1966, qui devint un grand succès. Valentine entreprend la traduction de l'œuvre en 1968, et va jusqu'à contacter la maison d'édition André Deutsch pour de plus amples informations et surtout leur dire qu'elle fait ce travail, tout comme elle en a parlé à Maurice Nadeau. Le mois suivant, nous sommes en octobre, elle apprend que la traduction de l'ouvrage a été confiée à quelque autre personne. Elle est furieuse. Conclusion, il reste dans les archives à Édimbourg une traduction de

²¹³ Lettre à Roland Penrose du 19 décembre 1959 (GMA A35/1/1/ RPA715 : Roland Penrose Archives).

²¹⁴ Lettre à Roland Penrose du 26 mai 1962 (GMA A35/1/1/RPA 715: Roland Penrose Archives).

²¹⁵ Nous savons que les éditions du Mercure de France furent rachetées par les éditions Gallimard en 1958 et que Simone Gallimard en prit la direction. Nous ne savons cependant pas avec qui Valentine Penrose était personnellement en contact au sein de la maison d'édition.

ce livre en français de sa main qui est contenue dans quatre carnets de notes, mais qui ne fut jamais publiée. En 1969, elle se met à écrire son prochain roman, mais en anglais dans le but de se distancier de sa langue maternelle et d'elle même dans le processus de création. S'agit-il de son roman sur les Amazones ? Nous ne pouvons malheureusement pas l'affirmer, car tout au long des années septante, c'est aux templiers qu'elle fait allusion plutôt qu'elle ne parle des Amazones. Le sujet fut-il avorté ? Est-ce le même ? Le projet sur lequel elle travaille est dans l'air du temps, et se rapproche, comme elle dit, de « l'esprit du livre *Le Loup des steppes* » de Hermann Hesse qui rencontre alors un très grand succès en France. Elle qualifie son roman d'extravagant ou encore de roman-histoire insensée. Fin 1972, le brouillon est fini, et en 1974, ce sont de nouvelles allusions aux Templiers et à des recherches en bibliothèque. Ces écrits n'ont malheureusement jamais abouti à un livre.

Nous avons trouvé – dans les archives à Édimbourg – des traces de texte en prose qui pourraient être ce roman ou du moins une partie. Cela ressemble à une histoire qui se passe dans deux lieux totalement différents : Londres et l'Inde quand elle était encore colonie britannique. L'histoire semble prendre place dans les années trente qui sont les années où Valentine passa beaucoup de temps là-bas. Dans ces quelques pages et ce, de façon récurrente, apparaît un personnage, celui d'une femme, qu'elle nomme la templière. Est-ce à dire que c'est le texte qui concerne ses recherches sur les Templiers ? Que sont devenues les Amazones ? Nous avons aussi eu entre les mains un autre carnet de notes intitulé *Rudrant*. S'agit-il du brouillon du roman dont elle a tant parlé ? Bien malheureusement, à l'heure actuelle nous sommes dans l'incapacité de répondre à cette question.

Les articles

Valentine Penrose n'écrit pas uniquement des romans ou de la poésie que l'on considère comme son arme de combat, sa passion et sa façon de vivre ; elle a également composé de nombreux articles pour différentes revues. Cette activité est à rapprocher d'une activité professionnelle, car elle lui a permis de gagner un peu sa vie. Mis à part un texte que nous avons retrouvé dans les archives Penrose, nous n'avons jamais – jusqu'à présent – réussi à localiser les autres articles. La seule référence la plus fiable que nous ayons mentionnée une série d'articles qu'elle aurait écrite pour Hachette en 1965 ; nous avons contacté les éditions Hachette, mais attendons toujours une réponse de leur part.

Le texte découvert à Édimbourg s'intitule : « licences et cruautés du surréalisme ». Nous n'avons aucune idée du nom de la revue dans laquelle il fut publié²¹⁶, mais pouvons stipuler qu'il parût après 1952 grâce à la référence à une photo de Man Ray de 1952 que fait Penrose dans son article. Nous retranscrivons l'article ci-dessous, malheureusement sans les photos qui l'accompagnent.

licences et cruautés du **SURRÉALISME**²¹⁷

Après le décor de 1926, roses stylisées de fer forgé, barres d'acier bruni en forme de zigzags, vitraux à dessins d'arêtes coupant des planètes rondes, s'établit vers 1927, le décor surréaliste, pour arriver à l'exposition de 1938 chez Wildenstein, où l'on put voir la définitive floraison du mobilier de ce style surprenant.

Personne avant le surréalisme n'aurait pensé à agencer en lampe électrique un ordinaire pot à fleurs, ni à suspendre en guise de lustre un cercle de barriques agrémenté tout autour de lampions de verres de couleur, ou à garnir les fenêtres de rideaux de toile cirée faux-bois.

C'est du surréalisme que date l'emploi, dans le décor privé ou artistique, de l'objet tel quel, sélectionné par le subconscient et détourné de son usage courant pour des fins décoratives ; objet le plus souvent agrémenté d'apports insolites.

Au XVI^e siècle, Léonard de Vinci s'était déjà diverti à créer des choses étranges et composées d'éléments hétéroclites, et même des animaux ornés de crêtes, de toisons et de nageoires postiches. D'autres cubistes, en des temps différents, avaient suivi cet exemple.

²¹⁶ Seules les pages de l'article sont conservées dans les archives et non pas la revue entière.

²¹⁷ Nous avons tenté de reproduire le format du titre tel qu'il apparaît dans l'article d'origine.

Les sources les plus usitées du décor surréaliste se trouvèrent être le Bazar de l'Hôtel de Ville, les sous-sols du Bon Marché, la foire aux puces de la Porte Clignancourt, les démolitions de la Porte de Vanves, toutes les quincailleries et les merceries de quartier, les marchés ambulants, etc.

Méprisant les étoffes somptueuses anciennes et modernes, les surréalistes lancèrent la mode des tissus bon marché, les zéphyrs à carreaux petits et grands, les percales foncées à petits dessins des jupes et blouses paysannes, la lustrine noire et autres tissus populaires.

Au Bazar de l'Hôtel de Ville s'achetaient les métrages de toile cirée de tous les tons de faux-bois pour faire les rideaux de fenêtre, les plaques de liège, les feuilles de zinc, le papier émeri, les divers papiers bitumés et granités, le treillage de fil de fer et les paillassons de jardinier. Le sous-sol en était visité par les peintres et les sculpteurs les plus célèbres, spécialement le rayon de quincaillerie où ils achetaient pour fixer à leur mur, tels des blasons, des planches d'outils variés et jusqu'à des roues de bicyclette.

La foire de Clignancourt, celles du boulevard Beaumarchais, de la rue Mouffetard, celle de Noël, boulevard Sébastopol, fournissaient les lots de bouteilles de verre de toute forme : tour Eiffel, généraux, animaux et mains, surtout les mains alors fort en faveur, d'opaline, de verre tenant une bouteille ou un glaive, mains pince-à-papier ou heurtoir de porte. De là venaient aussi les boules argentées, anciennes boules de jardin et de baraques de foire, qu'on suspendait au plafond ou qu'on empilait comme des fruits brillants dans une vaste coupe de bois. Les collections de papillons piqués sur un liège peint ensuite de couleur vive, les modèles de bois articulés d'homme ou de cheval en étaient aussi les trouvailles, et parfois un grand mannequin d'osier qui allait orner le coin d'une pièce.

Aux murs, plus de tapisseries ni de papiers peints, ils étaient badigeonnés à la détrempe ou au ripolin, en couleurs unies ; parfois ils étaient couverts de grandes affiches de courses de taureaux ou d'autres de Mucha, et de réclames imprimées ou de pancartes d'agrandissements d'insectes trouvés chez les naturalistes.

Aux fenêtres, de la toile cirée doublée de lustrine noire, de la toile à voile ou à matelas.

Les meubles étaient des meubles neufs de bois blanc qu'on décorait avec son goût personnel de collages ou de décalcomanies. Telles l'armoire de Marcel Jean, aux panneaux et tiroirs peints en trompe-l'œil, imitant des embrasures de fenêtres sur des vides de ciel et de nuages ; la table-palette de Man Ray, immense palette de peintre, barbouillée de couleurs et montée sur trois pieds. Il y avait encore, en guise de fauteuil, la brouette capitonnée de satin cerise, d'Oscar Dominguez, la chaise entièrement recouverte de lierre, telle un arbre, de Paalen, la table soutenue par les chaînes aux maillons soudés ensemble, de Leonor Fini, et le célèbre « divan-lèvres » de Salvador Dali, canapé fait en forme de bouche, et tendu de velours cramoisi. Aussi le tabouret de Kurt Seligmann, dit « l'ultrameuble », siège de velours capitonné reposant sur trois jambes de femme réalistes, avec des bas et des souliers.

De Man Ray, un lustre fait d'un cercle de barrique auquel pendaient au bout de ficelles deux énormes faux diamants, et de R. Penrose le grand objet décoratif, composé d'un torse de femme en plâtre peint en sections longitudinales noires et blanches, enfermé dans une sphère de gros fil de fer, et qui s'intitulait : « Le dernier voyage du Capitaine Cook ».

C'est avec le surréalisme qu'a commencé le grand jeu de l'objet qui, perdant la signification intrinsèque de son usage, peut devenir objet de décor. La liberté de ce dernier s'est dégagée (la liberté tout autre que la fantaisie et le bon goût aux courtes vues).

L'art du décor et du mobilier a été rénové grâce à l'emploi de multiples matériaux jusqu'alors désignés pour des buts déterminés.

Le mannequin des surréalistes a suggéré un nouvel emploi de l'osier dans l'ameublement, et ainsi en fut-il du liège, du cuir brut, des lames de métal, de miroir et autres matériaux ultérieurement spécialisés. Les bois précieux, les laques, les soieries ne sont plus les uniques du décor qui, depuis le surréalisme, a appris à puiser dans des éléments divers et mis en cours une richesse d'idées nouvelles.

Valentine Penrose

« *Licences et cruautés du surréalisme* » : voilà un titre qui, au-delà de la portée de l'article résume de façon toute à fait judicieuse le mouvement surréaliste qui s'est engagé au nom de la liberté peut-être parfois dans l'excès : liberté des formes, des couleurs, des mots, des associations, des utilisations, de l'esprit, de l'inconscient ; distances prises (et donc libertés) avec la société, les règles, les lois, le sens commun et la routine. C'est le mot *licences* qui nous emmène sur ce chemin de la liberté, de la permission ou de l'autorisation d'action que l'on retrouve dans la philosophie du mouvement surréaliste. André Breton ne voulait pas réduire le surréalisme à un mouvement artistique : il l'englobe dans une façon de vivre, de mener son existence, de l'aborder, de la penser et de l'élever au-delà du commun avec des excès, c'est vrai. Quant au terme *cruautés*, on peut plonger au cœur de l'action et utiliser son sens premier : « tendance à faire souffrir » ; il ne sera pas long avant d'en reconnaître les dérives. L'on pense à leurs éclats de voix, aux tourments que le groupe surréaliste a infligés à tel ou tel artiste, politicien, médecin au nom d'une liberté pas toujours comprise ; la preuve se trouve dans ses nombreux tracts, mais aussi dans le *Second Manifeste du surréalisme* avec les 'excommunications' de certains artistes : nous pensons à Antonin Artaud pour ne citer que lui et plus tard dans les années trente, à Paul Éluard. Par cruauté, Valentine Penrose désigne l'insensibilité.²¹⁸ Pour être capable d'aller au-delà du 'normal' et de créer une vie, une existence surréaliste, il faut devenir insensible au sens commun/premier des choses pour leur trouver un plus grand but, une nouvelle raison d'être. Tout est une question de distanciation ; c'est en mettant une distance entre soi et le

²¹⁸ C'est une référence à la première acception du mot 'cruauté' : quand on parlait d'un être insensible à l'amour qu'on lui portait, on le disait cruel.

monde que l'on peut finalement y apercevoir son réel potentiel. Distance, insensibilité : cruauté ? C'est bien en ce sens que Valentine parle de cruauté.

Licence et cruauté, c'est exactement le propos de l'article de Valentine qui dépeint un mouvement qui a dépassé/surpassé les confins de la littérature et de la peinture pour se trouver une place dans le monde du design. Le leitmotiv est toujours le même peu importe le domaine dans lequel le surréalisme s'immisce : il s'agit de trouver *l'existence ailleurs*. Penrose le rappelle dans son article en parlant de décoration « l'objet tel quel [est] sélectionné par le subconscient et détourné de son usage courant pour des fins décoratives : objet le plus souvent agrémenté d'apports insolites. » ou encore « C'est avec le surréalisme qu'a commencé le grand jeu de l'objet qui, perdant la signification intrinsèque de son usage, peut devenir objet de décor. La liberté de ce dernier s'est dégagée (la liberté tout autre que la fantaisie et le bon goût aux courtes vues). » S'il est une idée à retenir, ce sera celle-ci « détourner l'objet de son usage courant », c'est la base de la pensée surréaliste, à appliquer sans modération dans tous les domaines de la vie possibles, c'est poser un autre regard sur le monde au travers de l'immensité de l'inconscient et dépasser les barrières de notre société et de ses idées reçues.

La poésie

Nous souhaitons maintenant nous concentrer sur sa production poétique, en commençant par les textes inédits retrouvés dans les archives pour conclure par la série *Mythologie de l'île et de février* présente dans la revue *Métamorphoses*. La plupart des textes inédits que nous transmettons ont été retrouvés d'une part dans le dossier Poems / poetry by Valentine Penrose conservé dans les Archives Penrose à Edimbourg (GMA A35/1/1/RPA471) ; d'autre part dans la correspondance même d'avec son ex-époux (GMA A35/1/1/RPA715) ; également dans un dossier qui contenait divers cahiers de notes (GMA A35/1/1/RPA/480) ou encore dans un dossier

rassemblant le contenu de son bureau à sa mort (GMA A35/1/1/RPA475). D'autres poèmes inédits existent et ont été publiés par Georgiana Colvile en 2001. Des poèmes inédits qu'elle publia, nous republions « Tête Indigo » : la version que nous avons recouverte diffère de la sienne. Il est à noter que les textes inédits que nous proposons sont de différentes factures : certains poèmes sont extrêmement travaillés au point qu'ils peuvent présenter des difficultés pour leur compréhension alors que d'autres respirent la simplicité d'une « poésie de dimanche ». Certains poèmes portent une date, d'autres pas.

1. Les textes inédits :

I. Poème datant du 24 février 1962. Sans titre.

Comme les crocs de la vipère
Détiennent le vaste pouvoir
D'abolir toutes choses de la terre
Les flûtes les musiques les couleurs et les peines
Le grand scintillement

Tu détiens le pouvoir contraire
De susciter et de refaire
Le même miroitement.

Mais mille fois le serpent
Que recommencer la danse
Des cristaux des rides sur l'eau.

Le thème central du poème est la comparaison entre la vipère (le serpent) et le « tu » qui semble être un amant. Ce sont les qualités venimeuses et mortelles de la vipère qui sont mises en avant : ces crocs peuvent tout détruire et réduire à néant. Ce « néant » est vu comme « le grand scintillement » – la fin d'une chose est le début d'une autre –, il a donc une symbolique positive. Les vers « Les flûtes les musiques les couleurs et les peines / Le grand scintillement » sont écrits de telle façon que l'un est la conséquence de l'autre. La succession des termes dans le premier vers évoque comme un rituel ancien, une cérémonie quelconque ; ce qui peut se confirmer quand

on sait que la vipère symbolise le passage de la mort à la renaissance. « Le grand scintillement » qui fait malgré tout partie du néant – l’abolition de toutes choses – peut être visualisé comme la lumière au bout du tunnel : le retour vers la vie, la sortie des ténèbres et donc la renaissance annoncée par la symbolique de la vipère. La personne à qui s’adresse le poème – « Tu » – est métaphoriquement l’opposé de la vipère : le serpent est au bas de la chaîne de l’évolution alors que l’être humain est à son sommet. Malgré cela, le seul « pouvoir » qu’il détienne est celui de l’illusion qui ne cesse de se reproduire indéfiniment « le même miroitement ». Le choix du narrateur semble être clair, elle laisse de côté l’illusion du comportement de l’être humain qui s’enlise toujours dans les mêmes schémas comme une sorte de malédiction, de roue infernale pour lui préférer le serpent et la précision des conséquences de son pouvoir. La brièveté du texte renforce l’impact de la comparaison entre la vipère et l’être humain et des conséquences qui en découlent : la préférence est sans appel.

II. Poème trouvé dans une lettre à Roland Penrose datée du 8 août 1963.

La fleur dit à une fleur
Son compagnon sa compagne
Il fait si beau et si jour.

Bonheur tendre et bleu du jour
Mousselines aux balcons
Remous chéris d’aujourd’hui. Ne pouvoir
Se reconnaître
Sans s’aimer.

Les fées passaient passaient devant des couronnées
Sans plus rire ou jaser ni toucher les rosées.

Une fleur dit à la fleur allons où sont les lances
Où le fer se secoue dans toutes ses étables.
Le vent vient en hurlant en pleurant l’aigle nourrit l’aigle

O désarmée o ma compagne le destin
De la rose est le cri.

La première section du poème se veut la description d'un tableau idyllique avec des amants qui s'aiment, le beau temps environnant et cet amour inconditionnel : « Ne pouvoir / Se reconnaître / Sans s'aimer ». Ce tableau va pourtant se ternir assez rapidement. La seconde partie est composée de deux alexandrins. Bien que l'on évoque les contes de fées – « Les fées passaient passaient devant des couronnées », – avec leur part de magie et les royaumes où vivent princes et princesses, on se rend compte que le canevas habituel n'est pas rencontré : les fées sont silencieuses. Leur silence semble symboliser la suppression de leur nature profonde qui est – dans les contes de fées traditionnels – de protéger les têtes couronnées et de leur prédire un avenir heureux. Ici, leur rapport avec le monde joyeux et insouciant, et avec Mère Nature est détruit : « Sans plus rire ou jaser ni toucher les rosées ». La dernière partie du poème « Une fleur dit à la fleur » évoque le premier vers du poème « La fleur dit à une fleur » ; il semble qu'il y ait un changement de locuteur (notons le déplacement des articles). Malgré le rappel du début du texte, le discours de la fleur est tout différent ; il ne s'agit plus de temps merveilleux, mais plutôt d'une période de confusion où les conflits ont pris le dessus : « Allons où sont les lances ». Elle évoque aussi le temps agité des moissons : « Où le fer se secoue dans toutes ses étables » qui annonce la fin de l'été : c'est la fin d'un cycle, d'un temps, d'une histoire. Les trois derniers vers ne font que renforcer cette impression jusqu'à prendre une ampleur quelque peu néfaste : tout semble se mêler – les éléments, la nature – pour exprimer en l'exacerbant le sentiment désagréable perçu dans la strophe centrale. Des fées silencieuses, nous passons aux hurlements du vent et à la destruction de l'aigle par un autre lui-même, c'est le thème de la mort qui s'installe. Le texte se termine sur une note définitivement funeste « le destin / De la rose est le

cri ». C'est la réalisation de ce qui était redouté : la mort de l'amante. Nous retrouvons une fois de plus dans ce texte un thème cher à Valentine qui est l'amour féminin impossible.

III. Poème non daté

Printemps ne passe pas printemps
Dit l'oiseau je rends hommage.
Amour amour toi reste là
Je t'honore dit l'amant.

N'habite que le saule
N'habite que la vie.

Mais sous l'astre blanc en maternelle cadence
Tandis que les amants serrés bougeant dormant
Dans les salives de la lune
Priaient de nuit contre le jour

Tout montait sans souci vers la fleur et le fruit.

Ce texte chante l'amour et la vie dans ce qu'ils ont de plus élémentaire. Le thème de la vie s'exprime au travers du champ sémantique du printemps par lequel est évoqué le renouvellement de la vie – sa naissance – ; il est chanté par l'oiseau. L'amour quant à lui est honoré et chanté par l'amant. La thématique du printemps s'exprime au travers de la première moitié des deux premières strophes à savoir : « Printemps ne passe pas printemps / Dit l'oiseau je rends hommage » et « N'habite que le saule » ; la pensée interrompue dans la première strophe reprend dans la seconde en respectant une certaine symétrie. Le thème de l'amour suit la même logique, il est exprimé dans la seconde moitié des deux premières strophes : « Amour amour toi reste là / Je t'honore dit l'amant » et « N'habite que la vie ». Ce dernier vers inclut l'amour dans un cercle qui le dépasse : celui de la vie ; l'amour et la vie deviennent ainsi inséparables. Ces deux thèmes sont développés au travers des amants dans les cinq vers suivant ; l'amour est plus spécifiquement lié à l'intimité du couple, alors que la vie et son renouveau sont exprimés au

travers du dernier vers inscrit dans une isotopie de la nature : « Tout montait sans souci vers la fleur et le fruit ». C'est une métaphore qui rassemble l'amant et l'amante dans l'acte d'amour et son fruit. Ce poème découvre un autre style de la poésie de Penrose qui peut aussi jouer de simplicité.

IV. Poème non daté

Au long battant à la longue aile
Terrifiant
Toi l'aîné le seul le lierre

Il y eut un tel sourire
Quand ce fut le nid de feu
Parmi le cierge et la fleur
Un plat sourire de pierre
Une Lilith toute blanche
Grande géante là-haut
Au-dessus du nid de feu.

On ne pouvait arriver
A plus vieille sécurité
A plus sereine bienveillance.
Blanche nuit tenant l'église
Dans des bras d'avant Adam
Au cercle des démons blancs.

D'un point de vue formel, ce texte est composée de trois strophes qui présentent chacune une particularité différente. La première strophe offre une allitération du son « l » et du son « t » ; alors que le son « l » donne une impression que tout s'écoule sans heurt, le son « t » vient saccader le mouvement de la pensée. La seconde strophe est dite carrée : sept heptasyllabes et la troisième offre un jeu sur la rime.

Dans la première strophe, nous notons l'insistance sur l'annonce possible d'un malheur : le second vers n'est formé que d'un seul mot « terrifiant » qui met en évidence un champ

sémantique négatif. La seconde strophe insiste par la répétition sur les expressions suivantes : « un tel sourire » / « un plat sourire » et « nid de feu ». Dans cette strophe, Penrose accentue le thème du sourire comme pour tendre vers l'explication de ce qu'il est ; il débute la strophe, mais y a aussi – grâce à la répétition – une place métriquement centrale : « Un plat sourire de pierre ». Le sourire est associé au personnage de Lilith qui, selon les légendes, est ou la sœur jumelle et première compagne d'Adam ou la mère de ce dernier, ce qui nous emmène dans des temps reculés. Elle est représentée comme une démons appartenant au monde des Enfers. Si cette strophe se veut en effet l'explication de son premier vers : « Il y eut un tel sourire », il est intéressant de noter que l'explication qui suivra est encadrée par le segment « nid de feu » : « Quand ce fut le nid de feu / [...] / Au-dessus du nid de feu » insistant sur les Enfers évoqués au travers du personnage de Lilith. Ce « tel sourire » est ainsi présenté comme morbide ; il renforce l'impression de malheur présente dans la première strophe.

La troisième strophe est assonancée et rimée, pratique peu fréquente chez Penrose. Ce jeu sur l'assonance et la rime présente cependant une anomalie dans le quatrième vers de la strophe. On trouve une première rime en « é » à la fin des deux premiers vers, ainsi qu'une assonance interne du son « i » : arriver / sécurité. Ensuite, c'est une assonance en « an » qui coure sur trois vers : bienveillance / Adam et Blancs. Si l'on examine de plus près le quatrième vers : « Blanche nuit tenant de l'église », Penrose a déplacé l'assonance « an » au début de son vers plutôt qu'à la fin créant ainsi un effet de surprise et une mise en évidence du terme « blanche ». Les trois vers « on ne pouvait arriver / à plus vieille sécurité / à plus sereine bienveillance » renvoient encore une fois au sourire de Lilith aussi hypocrite cela puisse-t-il être quand on pense au caractère de son personnage. Toutefois, si l'on admet que Lilith était l'égale d'Adam – car elle naît de la même terre – alors ce serait une référence à l'égalité entre homme et femme. Les trois vers

suivant : « blanche nuit tenant l'église / dans des bras d'avant Adam / au cercle des démons blancs » font référence à l'occultation de l'histoire de Lilith par l'église catholique combinant la légende selon laquelle Lilith serait la mère d'Adam « dans des bras d'avant Adam » et celle qui en fait une démonsse « au cercle des démons blancs ». Valentine Penrose aurait pu choisir n'importe quelle histoire ayant un lien avec la tradition catholique et pourtant, comme par souci de provocation typiquement surréaliste, elle choisit de développer le thème de Lilith.

V. Deux poèmes de juin 1965.

A. « Les amantes »

Les amantes sont comme des perles qui roulent
Et malgré tout le vent est dans leur transparence
Elles ne savent rien et demandent l'aurore
Fixées l'une à l'autre en des lieux étouffants.

Ainsi elles quittèrent
L'air leur eau
Et quand elles se sont levées
C'était sans savoir où aller.

Toute l'esthétique de ce texte se base sur la comparaison des amantes aux perles. Leur préciosité et leur beauté sont mises en valeur par cette comparaison tout autant que leur inconstance ou instabilité (la perle roule). Nous trouvons dans le poème l'allusion à un proverbe célèbre et à une locution commune dans le langage amoureux. Le proverbe « pierre qui roule n'amasse pas mousse » est présent en partie à la fin du premier vers « des perles qui roulent », phonétiquement *perle* et *pierre* sont assez proches. Valentine ne réécrit pas le proverbe, mais elle exploite la résonance que son évocation apporte dans le texte. La locution « demander la lune » a pour sa part été réécrite tout en gardant le même impact de sens en « demander l'aurore ». L'expression *demande la lune*, c'est demander l'impossible. Que la lune soit remplacée par l'aurore « elles [...] demandent l'aurore », cela détourne l'impossible vers un degré

supplémentaire d'inaccessibilité. L'aurore est le résultat du soleil qui se lève, astre monstrueux d'un point de vue de la taille comparé à la lune, et également beaucoup plus puissant. *Demander l'aurore*, c'est parler d'une impossibilité que l'être n'est pas capable de conceptualiser, de visualiser tant cette impossibilité est hors de notre monde de perception.

La première strophe établit la comparaison entre les femmes et les perles et décrit leur comportement l'une par rapport à l'autre : « fixées l'une à l'autre en des lieux étouffants », ainsi que leur état d'esprit : « Elles ne savent rien » ou encore « le vent est dans leur transparence » jouant sur le fait que par cette transparence, le spectateur reconnaît la nature de leur engagement si engagement il y a, car il semble fragile et instable (le vent). Les vers de la seconde strophe sont de longueur variable pouvant aller de trois à huit syllabes. Cette absence de régularité mime en quelque sorte le jeu du vent instable et le contenu des vers qui relate un départ : celui des amantes. Il y a deux façons d'interpréter ce départ, soit elles quittent ensemble « l'air leur eau », soit elles partent chacune de leur côté. Dans le premier cas, *l'air leur eau* réfère à cette perte de conscience du monde extérieur quand on est en présence de l'être aimé ; quitter cette « bulle », c'est retourner à la réalité. Dans le second cas, *l'air leur eau* réfère au monde amoureux symbolisé par la réduction à l'extrême de ces deux expressions populaires : « l'amour est dans l'air » et « vivre d'amour et d'eau fraîche » ; *quitter l'air leur eau* est alors synonyme de rupture. Les deux derniers vers appuient l'une ou l'autre interprétation ; l'étourdissement de l'amour ne permet pas toujours de savoir où l'on va, et la rupture et le choc qui s'en suit sont tout à fait à même de désorienter l'amante.

B. « Le peigne »

D'abord des tintements puis levées dans l'espace
Les deux bleues qui riaient maîtresse et la servante.

On ne se confiera qu'à la Vierge Marie

Tourneuse de soleils. Sous elle à la Brodée
Qui va les bras ballants sur le quai des prairies
Au voyage des eaux des filets et des pies.

Peigne peigne o mère par là
Mes cheveux jusqu'à la nuit
Ce qui vient et ce qui va
En descendant lune en remontant
Soleil fils de lune.

Pour un court instant, ce texte nous emmène dans un univers oublié pour la plupart d'entre nous ou qui même n'a peut-être existé pour d'aucun, dans une société devenue obsolète avec ses habitudes et ses règles ou traditions qui ponctuaient une journée ordinaire. C'est un monde où vivaient ensemble maître et domestique, maîtresse et servante, où les tâches les plus communes étaient ôtées des mains des maîtres, telle cette séance de coiffage que décrit le texte.

En l'espace de quelques onze vers, Valentine Penrose nous emmène dans la société bourgeoise dans laquelle elle a grandi où s'épanouit la tradition catholique. La première strophe installe le décor sans pour autant décrire physiquement la situation. Tout semble vivre et s'éveiller sous la plume du poète par le son. C'est le tintement, c'est le mouvement, et puis le rire qui évoquent la scène : le coiffage de la maîtresse de maison. L'image se crée sous nos yeux, non par une description traditionnelle à la manière de Zola, mais par le sens qu'elle suscite : l'ouïe. Il y a cette idée que l'on ressent la scène plutôt qu'on en est le témoin visuel. Cela imprègne le moment d'une saveur sacrée.

Dans la seconde partie, le vers « On ne se confiera qu'à la Vierge Marie » encourage l'idée d'un secret ; quelque chose a dû se passer lors de la séance de coiffage. La Vierge Marie est perçue ici comme une sorte de magicienne : « tourneuse de soleils », et si elle n'est pas magicienne, elle a toutefois le pouvoir de faire danser les astres, la lumière, et donc la vie. La curieuse tournure « à la Brodée » évoque l'expression « à la dérobée » ; l'on remarque que

Brodée est une anagramme presque complète du mot *dérobée*. L'expression « à la Brodée » peut donc désigner « en cachette » renforçant ainsi l'idée du secret que nous avons évoquée plus haut. Cette nouvelle version de l'expression « à la dérobée » a un caractère plus précieux, comme si on l'élevait au rang de la société dans laquelle se déroule l'histoire.

La troisième strophe est particulière, d'une part parce qu'elle n'est pas écrite en alexandrin comme les deux précédentes et d'autre part parce qu'elle est en retrait sur la page, ce qui la met en évidence. Le titre du poème « Le peigne » trouve un écho direct dans le premier vers de cette strophe « Peigne peigne o mère par là » à la différence près qu'il n'est pas question de l'objet *peigne* mais bien de l'action de *peigner*. L'emphase est mise cette fois-ci sur le mouvement du peigne : « ce qui vient et ce qui va / En descendant lune en remontant ». Il y a quelque chose de sensuel dans ce mouvement, de l'ordre de l'intime. Peut-être est-ce dû à l'évocation de la nuit et de la lune. Peut-être. Ou alors est-ce à cause du sentiment d'avoir frôlé, d'avoir été le témoin d'un secret.

Dans ce texte, il est intéressant de voir comment Penrose utilise une situation de la vie de tous les jours : la séance de coiffage et la fait basculer vers une aventure amoureuse ou son désir d'être. Elle crée son histoire au travers du sens du toucher et de l'ouïe ; le toucher se traduit par le mouvement du peigne et l'ouïe par les tintements et les rires de la première strophe, mais aussi par l'étouffement du son qui est sous-entendu avec le champ sémantique du secret. Il s'agit de l'utilisation subtile de la technique de l'écriture [semi-]automatique – semi-automatique car elle est influencée par les perceptions sensorielles – que Penrose développe dans ce texte.

VI. Poème du 19 juin 1968, Paris.

« Hommage aux étudiants »

Aux longs cheveux d'aube et d'aurore

Nous ferez-vous un âge d'or ?

Les esprits s'enfuient sous les branches
Les fées sans rosée noircissent
Les moutons²¹⁹ contemplent un océan de plomb
On entend de tels coups sourds de tristesse
Qu'ils fendent les oiseaux.

Oh, agitez les feuilles de la vie !

Car il se passe des choses
Dans le grenier des souris
Des choses qui nous regardent
Dans les yeux à corps à cris.

Il arrive qu'on démérite
Qu'on revienne sur ses raisons
Et que la moisson soit rangée
Dans le grenier séparé.

Mais toutes moissons se ressemblent
Celles à l'esprit d'or
Et l'alchimie qui ressemble
Ses traînes de noire infante
Jette des poignées vivantes

Que nous buvons lépreux fauves
Rattachés au firmament
Après la nuit après l'aube.

Ce texte de Valentine Penrose est en l'honneur des événements de mai 68 qui débutèrent grâce aux étudiants de la faculté de Nanterre avec à leur tête Daniel Cohn-Bendit. Mai 68 est une période de grands bouleversements, de grèves et de revendications politiques et sociales dans toute la France. Quand elle écrit son texte, les élections pour un nouveau gouvernement suite à la dissolution de celui de de Gaulle le 30 mai n'ont pas encore eu lieu. Valentine Penrose a une fois de plus engagé sa voix de poète dans des événements qui ont touché chaque français et française. Nous n'avons pas trouvé de publication de ce texte, mais peut-être le fut-il et qu'il nous échappa.

²¹⁹ Valentine Penrose a barré le mot et mis un point d'interrogation à la place. Nous gardons le mot.

La seule particularité formelle de ce texte semble être la position des deux strophes de quatre vers en retrait sur la page ; la première des deux strophes est composée d’heptasyllabes et la seconde d’octosyllabes, comme pour marquer l’idée de constance. Nous y reviendrons sous peu. Le premier vers du poème n’est autre que le prolongement du titre : « Hommage aux étudiants / aux longs cheveux d’aube et d’aurore ». Penrose qualifie leur chevelure d’aube et d’aurore ce qui donne aux étudiants l’impulsion d’un renouveau possible, d’un nouveau départ : les étudiants sont la pure représentation du jour nouveau qui s’annonce. Elle s’adresse directement à eux dans le vers suivant – « Nous ferez-vous un âge d’or ? » – avec l’espoir d’une régénérescence de la société, de sa transformation pour qu’elle atteigne des sommets de faste et de gloire. La deuxième strophe se présente comme un état des lieux de la société actuelle. Par une succession de métaphores, nous comprenons que tout, dans cette société, tend à s’éteindre et à disparaître. C’est le constat navrant d’une société qui s’enlise. En un seul vers, Valentine secoue cette désagréable impression et encourage les étudiants à se battre pour la vie : « Oh, agitez les feuilles de la vie ! » ; elle incite à l’agitation, à sortir le monde de sa léthargie.

Les deux strophes en retrait sur la page semblent mimer un aparté : leur propos évoque d’ailleurs des vérités qu’il vaut mieux taire, même si tout le monde est au courant. La position de retrait sur la page exprime visuellement le décalage qui a lieu dans le discours entre ce qui peut être dit et ce que l’on garde pour soi. C’est évoquer les décisions prises en huis clos : « dans le grenier des souris » mais qui concernent le plus grand nombre : « des choses qui nous regardent / dans les yeux à corps à cri ». Penrose emploie de nouveau la syllepse ; elle joue sur le double sens de *regarder* : son sens premier qui est le fait de *voir* et un de ses sens secondaires : *avoir rapport à / concerner*. La strophe « Il arrive [...] que la moisson soit rangée / dans un grenier séparé » met l’accent sur les pratiques peu honnêtes du monde de la politique : les conséquences

de décisions malheureuses ne sont la plupart du temps pas rendues publiques – une constance du milieu semble-t-il. Malgré l'idée de déchéance qui règne dans les vers suivants, le poème se conclut sur une note d'espoir ; le peuple est « rattaché au firmament / après la nuit après l'aube ». Avec ce texte Valentine Penrose réussit à parler d'un sujet politique grave et polémique en évoquant la simplicité de la campagne et sa saison des moissons ; elle a le don des métaphores précises et inédites pour servir le propos qu'elle souhaite défendre.

VII. Poème sans date destiné au recueil *Les Magies*

« La Tour Abolie »

Le corbeau le vent le lierre
Cousinages solitaires
Corbeau le rêve le lierre
Chevaliers.

Quoique des meilleures
Le sable des armes
Chèrement gagnées
De lierre étouffées.

Nous goûterons l'amère
Substance des Ménades
De Perséphone même
De Mélusine et de la Cornue.

Car lorsque vous vous serez
Bien dévorés chevaliers
Car lorsque nous vous aurons
Baies de lierre consommées

Il ne restera que l'aile
Battant au vent et au lierre.

Le titre de ce texte nous évoque un poème de Gérard de Nerval « El Desdichado » qui appartient à une série de douze sonnets publiée sous le nom de *Les Chimères* en 1854 ; cette série s'inspire des mythes et légendes : « Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé, / Le

Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seul *Étoile* est morte, – et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*. »²²⁰ Le thème qui est développé dans ce texte de Penrose est celui de la désintégration des corps, de la destruction qui est présent dans le titre avec le terme « abolie », et renforcé par l'écho lointain du texte de Nerval.

La première strophe propose le triplet « le corbeau le vent le lierre » qui est ensuite légèrement modifié deux vers plus loin « Corbeau le rêve le lierre » ; le premier triplet est compris comme une association de mot solitaire qui n'ont rien en commun : « cousinages solitaires » alors que le second se targue d'une comparaison chevaleresque. La seule chose qui ait changé, c'est l'élément central. Dans le vers « Le corbeau le vent le lierre », le vent est associé au corbeau – il le porte – tandis que le lierre semble laissé pour compte. Dans le second triplet « Corbeau le rêve le lierre », les termes sont tous associés. Si l'on s'attache à la symbolique des mots, le corbeau est un messenger des dieux,²²¹ et le lierre est un des ornements de Dionysos avec lequel il émouvait les femmes mais aussi qui, quand il est porté, assure la protection des dieux et le rêve est quant à lui un des moyens utilisés par les dieux pour se manifester auprès des humains. Plutôt que de parler de déité, Penrose évoque des chevaliers. Dans la strophe suivante, ce sont les armes des chevaliers dont il est question, de leur multitude et de leur qualité qui n'empêchent pas le lierre – pris ici dans son sens propre de plante grimpante – de les étouffer : les armes sont réduites à un tas de ferraille qui n'a plus aucune utilité que de « pourrir ».

Le reste du poème change de ton : l'apparition du pronom nous le rend plus personnel. La strophe centrale rassemble des personnages de différentes traditions. Nous découvrons les

²²⁰ Bernard Delvaille, ed. *Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Ste Eulalie à Jean Genet*. Paris : Robert Laffont, 1991. (973-974)

²²¹ Ce n'est que récemment qu'on lui attribue une symbolique négative d'oiseau de mauvais augure. La tradition ancienne en fait un héros solaire.

Ménades appelées également les Bacchantes qui font partie du culte de Dionysos ; Perséphone qui est la déesse des Enfers ; Mélusine qui est une fée frappée par une malédiction et se transforme en dragon ou en partie en poisson ou en serpent suivant les traditions et dont la légende trouve ses sources au Moyen Âge et pour finir, la Cornue qui pourrait faire référence à Isis de l'Égypte ancienne, mais nous ne pouvons pas l'affirmer. Le point commun, c'est que nous avons uniquement des références qui impliquent des femmes. Dans cette strophe « Nous goûterons l'amère / substance des Ménades / De Perséphone même / de Mélusine et de la Cornue », l'amère substance dont il est question ne peut pas être clairement définie, car elle peut autant faire référence au breuvage que les Ménades buvaient pour rester ivres, qu'au monde que le nom évoque (Perséphone, les Enfers et la mort) qu'à une malédiction. Toujours est-il qu'elle semble altérer la réalité que ce soit par un changement des facultés mentales, physique, voire de destinée.

Les six derniers vers réintègrent le thème de la destruction qui avait été mise en suspens dans la strophe centrale : « lorsque vous vous serez / bien dévorés chevaliers » vers qui fait écho aux excès des Ménades qui dans des moments de folie dévoraient leurs victimes. Les vers « Lorsque nous vous aurons / baies de lierre consommées » réfèrent également aux Ménades dont on dit qu'elles mangeaient les baies de lierre tout en buvant de la bière ce qui – les baies étant toxiques – altéraient leur perception de la réalité, voire les rendaient folles. La conséquence de ceci, c'est que du triplet d'origine « le corbeau le vent le lierre », il ne reste que « l'aile battant au vent et au lierre ». Le corbeau a disparu en tant qu'entité ayant vraisemblablement été détruit.

VIII. Poème dédié à Óscar Domínguez datant du 27 juillet 1963

« La tête Indigo »

Tête bleue tête

Un oiseau pour le petit
Bien de la vie
Un crapaud pour le grand mal
Enseveli.

La grande Femme des collines
Debout entre deux bâtons
Comme des montants de lit
Parfois et nocturnement
Encore au monde te tire
Nouveau nouveau-né du bleu
Pour vivre une nuit de lune.

À la finca²²² vieille en bas et fermée
Sur des brouillards d'anciens sommeils
Le plus dormant des dormants
avait de nuit reposé.

—La lave avec la rosée
S'enfonçant dans les déluges—

Enfant géant accordé
A mille et millions d'années
Oiseau lourd à fleur de terre
[Rasant]²²³ de laine et toison
Les dalles de pierre verte
Quant tout dort aux cathédrales.

Maintenant seule épurée
Ta tête repose
En une autre île
Sous une épine.
Glacées sont les étoiles
Il n'est de bleu que toi
Solide tête née
Où le givre étincelle.

Mais au printemps par là
Un oiseau parlera un rosier blanc sera

²²² Dans le texte recouvert se trouvent les mots “la ferme” juste après un slash.

²²³ Nous donnons la variante « rasant » au lieu de « faisant » trouvé dans le texte reproduit par Colville.

Laisse-moi la puissante peine
Je supporterai la nuit
Sang mon sang fut mon ennemi
Laisse-moi descendre
Descendre descendre
Jusqu'au ciel.

Je ne me trompe pas. Je pense
aux manteaux bleus tournoyants aux cendres
Aux vérités de lune et de pythonisses.

Le dragonnier ne ment pas
Ni la colombe aux yeux dorés
Et la femme ne ment pas
Dans le sacrifice nu.
Je sais que je le savais
Ô longues nuits je le sais.

Droite et gauche sont acquises.
Enfin enfin rassemblées
Les îles disséminées
Et les mains des bien-aimées.

Tête et cœur indigos
Rien n'est à refaire
Les rois ont conquis.

Comme la dédicace l'indique, ce texte est adressé à Óscar Domínguez qui fut un peintre surréaliste d'origine espagnole, en particulier des îles Canaries. Il se suicide en 1957 en s'ouvrant les veines dans son appartement à Paris. Il était surnommé « le dragonnier des Canaries »²²⁴ par André Breton ou encore « l'ours mal léché à la tête d'hidalgo gigantesque » par Brassai.²²⁵ Il avait pour maîtresse la comtesse de Noailles. C'est lui qui, lors d'une bagarre dans un bar, creva

²²⁴ C'est le nom d'un arbre que l'on trouve en particulier dans les îles Canaries.

²²⁵ Nous avons trouvé ces surnoms en ouverture d'un article de Caroline Legrand pour la Gazette-Drouot, magazine en ligne qui s'occupe de ventes aux enchères : http://www.gazette-drouot.eu/static/magazine_ventes_aux_encheres/coup_de_coeur_enchere/250606_dominguez.html

l'œil de Victor Brauner : Irène Hamoir relate l'événement dans un de ses textes en prose paru dans la revue *Le Vocatif*.²²⁶

Le titre du poème « Tête Indigo » fait référence d'une part au surnom qui lui est donné par Brassai où l'on trouve « tête d'hildago »²²⁷ qui est assez proche phonétiquement des mots utilisés par Penrose et d'autre part, il renvoie à un autoportrait d'Óscar Domínguez datant de 1949 dont la couleur dominante est le bleu, seule une petite touche de brun et de rouge contraste le portrait dans le coin inférieur gauche.²²⁸ Le texte fut écrit plus de cinq ans après la disparition tragique du peintre surréaliste le 31 décembre 1957. Le poème lui est dédié, mais plus encore, il décrit sa vie. Il se compose de trois parties distinctes. La première par sa concision évoque une épitaphe ; nous y trouvons parallélisme de construction « Un oiseau pour le petit / Bien de la vie / Un crapaud pour le grand mal / Enseveli » et opposition binaire de termes « Bien / Mal » ou encore « petit / grand ». La seconde, la plus longue, évoque des éléments de la vie de l'artiste, c'est comme une biographie condensée et la troisième donne finalement la parole au peintre.

La seconde partie du texte est composée de six strophes. La première relate la naissance de l'artiste « La grande femme des collines / [...] Encore au monde te tire / Nouveau nouveau né du bleu / pour vivre une nuit de lune ». Les trois strophes suivantes évoquent l'enfance et / ou adolescence d'Oscar à la ferme paternelle « à la finca vieille en bas et fermée » dans les îles Canaries qui, elles-mêmes, sont évoquées par « La lave avec la rosée » – les îles Canaries sont des îles volcaniques. La strophe la plus longue, l'avant dernière, parle de l'endroit où le corps

²²⁶ Irène Hamoir relate cet événement dans le texte «C'était» qui se trouve dans la revue *Le Vocatif* n°207 du mois de mars 1980.

²²⁷ «Hidalgo» est le nom qui est donné à un gentilhomme en Espagne et en Castille.

²²⁸ Nous n'avons malheureusement pas de reproduction à proposer, mais le portrait est visible sur le blog de Juan Jose Barajas à l'adresse suivante : <http://buzondepinturaporjuanjosebarajas.blogspot.com/2011/11/oscar-dominguez.html>

d'Oscar repose pour l'éternité « Ta tête repose / En une autre île » qui évoque ici l'île de France où il est enterré dans le caveau de la famille de Noailles.

La dernière partie du poème rend la parole à Óscar. On y retrouve l'annonce de son suicide « Laisse-moi descendre / Descendre descendre / Jusqu'au ciel » et l'évocation du moyen qu'il utilise pour mettre fin à ces jours « Sang mon sang fut mon ennemi ». Et ces vers « Je sais que je le savais / Ô longues nuits je le sais » sont révélateurs d'une connaissance d'un au-delà, d'un futur à venir qui vint souffler la vie de l'artiste. Certains critiques ont pu écrire que le suicide d'Óscar avait été annoncé par un autoportrait qu'il avait fait vers le début des années trente, où l'on peut voir deux mains sectionnées desquelles le sang coule alors qu'elles jouent au piano (motifs vraisemblablement récurrent dans la peinture de l'artiste). Si c'est en effet le cas, Penrose y fait référence ici. Un peu plus loin, dans l'avant dernière strophe, elle fait explicitement référence aux motifs des mains qui sont ici celles des femmes qu'il a aimées : « Et les mains des bien-aimées ». Elle évoque également le surnom d'Óscar, quand elle écrit « Le dragonnier ne ment pas ». ²²⁹

Pour conclure, nous souhaiterions faire remarquer un trait stylistique du poème : cette sorte de répétition systématique quand Penrose écrit « Tête bleue tête », « Nouveau nouveau-né du bleu », « Sang mon sang fut mon ennemi », « Laisse-moi descendre / Descendre descendre » ou encore, peut-être est-ce moins clair dans cette suite de vers : « Je sais que je le savais / Ô longues nuits je le sais ». Les effets qui découlent de cette répétition sont une question de rythme parfois lancinant, d'emphase sur certain terme ou d'un jeu de trébuchement sur les consonnes, voire même d'effet d'enclave qui met en avant le terme encerclé « Tête bleue tête ».

²²⁹ Le dragonnier était également un tableau de l'artiste datant de 1933 représentant l'arbre des Canaries, arbre dont on récoltait la résine rouge, appelée aussi le sang du dragon.

Ce poème est un très bel hommage rendu à l'artiste qu'elle côtoya très souvent tout au long de sa vie et en particulier lors de ses voyages dans les îles Canaries quand il était marié à Maud Bonneaud. Valentine Penrose l'évoque à plusieurs reprises dans sa correspondance de la fin des années quarante et des années cinquante et Hélène Azénor le mentionne également quand elle relate sa rencontre et son histoire amoureuse avec la poète : c'est Óscar Domínguez qui invita Valentine Penrose à une soirée chez Azénor (Azénor. *Vivre tout haut*, 185).

IX. Poème du 22 janvier 1965 (Muddle Green - Farley Farm).

« La graine de Xanthium »

Graines féminines en colère
Balancées dans leur huile de lune
Et parfois s'expulsant de l'herbier millénaire
Pour dériver où ne sont plus astres ni fruits.

Allons vers les prairies mouillées mauves
Y règne le mauvais gouvernement des fées
La chère injuste main de gloire
S'élève sous le peuplier.

Voici la lune cherchée.
Toutes les graines filantes
Folles de vis et de crocs
Plus loin qu'aux confins de Thrace
Ont quitté mesure et science.

Celles prenantes d'agripaume
Et les sourdes immaculées
Des piérides vivant sur le mont désolé.

Il ne reste que le crabe
Griffu au col de la Grande.
Ceci pour que les moissons
Progressent nocturnement sous l'astre rond.

« Je suis la graine décrochée le violent
Blanc bûcher la lune pleine des deux moitiés.
Exige et crie. Je suis

La graine de la reine
Aux yeux d'or animal. »

À cause de la complexité de sa symbolique, ce texte fait certainement partie des plus obscurs que Valentine Penrose ait écrit. « La graine de Xanthium » réfère à une plante communément appelée la lampourde ou petite bardane et qui est affublée d'un surnom exotique *la grosse pagode* à cause de la forme de ses fruits. Nous savons que Valentine Penrose a une connaissance pointue des plantes, de leurs vertus et de leur symbolique²³⁰ : elle en fait usage ici. Si l'on se penche sur les qualités médicinales de celle-ci, nous comprenons plus aisément l'intérêt que Valentine ait pu avoir dans cette plante : le xanthium est connu pour traiter les symptômes de l'asthme bronchique et de certaines maladies respiratoires. Valentine Penrose a souffert sa vie durant de problèmes respiratoires (pleurésie). Toutefois, ceci n'explique pas la qualification de « graines féminines » qui apparaît à la première ligne du poème, peut-être est-ce dû au fait que le fruit de la plante contient deux graines, chacune conservée dans un lobe séparé ou simplement parce que « graine » est un mot féminin.

La première strophe met en scène des « graines féminines en colère ». Toute la strophe semble indiquer le mouvement colérique qui est impulsif, incontrôlé et qui peut trouver son origine dans la nuit des temps « s'expulsant de l'herbier millénaire » et qui finalement se calme « pour dériver où ne sont plus ni astres ni fruits ». La notion de mouvement continue avec la strophe suivante qui invite le lecteur à « [aller] vers les prairies mouillées » où l'on retrouve cette même tendance au fatalisme négatif : « y règne le mauvais gouvernement des fées ». Ce négativisme va jusqu'à s'exacerber avec la symbolique attachée au peuplier – dernier mot de notre strophe qui couronne en quelque sorte la signification que l'on peut dégager de ces vers. Le peuplier est l'arbre lié aux enfers, à la douleur, aux larmes ainsi qu'au sacrifice et est également

²³⁰ Antony Penrose l'évoque dans sa préface à la réédition des textes de Valentine Penrose dirigée par Colville (8).

considéré comme l'arbre funéraire. Un peu plus haut, Penrose avait qualifié les prairies de « Mauves » ; la symbolique de cette couleur est à rapprocher du thème de « l'involution », c'est-à-dire à un mouvement de régression qui emmène de la vie à la mort, du passage de l'automne à l'hiver. Il y a donc dans cette seconde strophe une idée de décrépitude qui est le résultat d'une part du « mauvais gouvernement des fées » qui sont censées régner sur le monde végétal et puis cette « chère injuste main de gloire » qui insuffle une idée de puissance néfaste avec le rapprochement des termes *gloire* et *injuste* dans un même segment sémantique.

Dans la strophe suivante, Penrose aborde un thème de prédilection : celui de la lune, cet astre féminin. Elle joue dans le second vers sur un rapprochement entre la lune, élément appartenant à la voute céleste, avec les graines les qualifiant de « graines filantes » expression qui évoque « étoiles filantes ». Nous retrouvons une fois de plus le mouvement déjà si présent dans la strophe d'introduction. Ce mouvement s'amplifie avec le vers qui suit « folles de vis et de crocs » qui évoque autant un mouvement tournant « de vis » que le moyen de déplacement propre à la graine de xanthium qui, contenue dans une coque épineuse, s'accroche aux animaux qui la frôlent pour aller se répandre ailleurs ; cet ailleurs n'a pas de nom, on sait juste qu'il se situe « plus loin qu'aux confins de Thrace ». Que les graines aient « quitté mesure et science » renvoie directement à l'adjectif « folles » quelques lignes plus haut. Nous évoluons donc toujours sur une pente négative en atteignant maintenant la perte de la raison.

C'est dans la strophe suivante que l'on pourrait trouver un justificatif à l'expression « graines féminines » du début du poème. En effet, Valentine Penrose évoque cette fois une autre plante : l'agripaume qui, si l'on s'attache à ses vertus médicinales, est considérée comme la plante de la femme appelée en anglais « mother-wort », littéralement « l'herbe de la mère » car elle est utilisée entre autre pour les inconforts qui accompagnent les menstrues. L'adjectif

« prenantes » – dans le sens de préhensible – qui est associé dans le texte à l’agripaume est utilisé ici pour renforcer l’étymologie du nom de la plante en question qui évoque une main (palma) par la forme de sa feuille mature. D’un autre côté, le nom scientifique de l’agripaume – *Leonurus cardiaca* qui lie la plante au cœur (*cardiaca*) et à ses propriétés calmantes sur celui-ci – induit que l’adjectif « prenantes » pourrait également être pris dans le sens de « qui captive en émouvant / touchant » : cette émotion est liée à l’organe du cœur. L’une et l’autre interprétation se valent. Un peu plus loin, dans la même strophe, nous trouvons le mot « piérides » qui renvoie à une espèce de papillons généralement de couleur blanche ou jaune. Ceci explique le rapprochement entre les adjectifs « sourdes et immaculées » ; « sourdes » car le vol d’un papillon est silencieux et « immaculées » rappelle la couleur blanche de l’insecte. Ceci pourtant n’explique pas la fin du vers « vivant sur le mont désolé ». C’est en examinant la seconde référence du mot « piérides » – l’autre nom donné aux Muses en référence au versant pierreux du mont de l’Olympe – que l’on trouve une réponse. « Vivant sur le mont désolé » est donc une référence directe au mont de l’Olympe. Cette strophe de trois vers montre la richesse et la complexité de la symbolique qui est le plus souvent présente dans les textes de Penrose. Valentine exploite très souvent la syllepse pour construire ses textes apportant ainsi une complexité supplémentaire à son décodage.

La section suivante composée de quatre vers présente une symbolique compliquée qui ne semble s’éclairer qu’avec l’astrologie et l’astronomie. Le crabe ne fait pas référence à l’animal, mais bien au signe du zodiaque du cancer, et donc à sa constellation. C’est de cette même façon que nous pouvons décoder cette autre expression « au col de la Grande » qui pourrait en effet, faire référence à plusieurs cols de montagne dont le plus célèbre est situé dans les Alpes *Le col de la Grande Casse*, mais nous avons préféré y voir une allusion à la constellation de la Grande

Ourse qui se trouve juste au nord-ouest de la constellation du cancer. Le dernier vers « Progressent nocturnement sous l'astre rond » semble confirmer la validité de notre interprétation, l'astre rond étant la lune déjà évoquée à deux reprises dans la première et la troisième strophe.

La dernière strophe du poème marque une rupture dans le texte par l'utilisation des guillemets ; la graine de xanthium prend la parole. « La graine décrochée » fait écho au fait que la graine de xanthium contenue dans sa coque épineuse s'accroche et ainsi se décroche de sa plante. Valentine Penrose donne vie à ces « graines féminines en colère » ; la graine devient « le violent blanc bûcher » ou encore s'humanise dans l'éclat de voix « Exige et crie ». Le texte se termine par « Je suis / la graine de la reine / aux yeux d'or animal. », vers qui concentrent à eux seuls le monde végétal (graine), le monde animal et le monde humain voire mythologique. Ce texte pourrait servir d'archétype pour présenter la poésie de Valentine Penrose, il combine les références symboliques les plus complexes dans des domaines chers à Penrose et des plus présents dans sa poésie : l'astrologie, les plantes, la mythologie, etc.

X. Poème trouvé dans une lettre à Roland Penrose datée du 25 janvier 1966.

« Le printemps »

Clefs des songes retirées
Des serrures de vos songes
Clefs des femmes assiégées
Aux remparts de la clôture
Éternelles attisées
Du vent de feu et de lune
Des rimes et des raisons.

Fondre et feu fondez fondez
Se forge la grande clef
De digue de mer fermée

De caravane empêchée
Et de carrosses versés.
Au loin se déroulent tant
De fleurs chacune son cœur
O mes brunes fritillaires
Le vent emporte vos clés.

Qui frappe à la vitre fatalement ?
La graine de grêle et de cuivre
Pour le nid et le printemps
Revenant mendier pourtant

Les humides clefs des songes.

S'il était un chiffre que nous devions associer avec ce poème, ce serait le sept. Sept, parce que nous comptons vingt et un vers ; sept parce que le total des syllabes qui composent ces vingt et un vers est de 151 ($1 + 5 + 1 = 7$) ; sept parce que la première strophe est dite carrée : sept vers de sept syllabes ; sept parce que sur vingt et un vers, dix-neuf sont des heptasyllabes et sept enfin, parce que, quand nous incluons le titre dans le compte de syllabe du poème, nous découvrons un autre multiple de sept : 154 (7×22). Peut-on y voir une simple coïncidence ? Dans l'usage populaire, le chiffre sept est considéré comme un chiffre magique, qui porte chance ou bonheur. Si nous dépassons ce cadre, nous découvrons que le sept symbolise la fin et le début d'un nouveau cycle, c'est une question d'accomplissement et de changement après le cycle accompli, de renouvellement – ce qui correspond bien à la thématique du printemps : renouveau de la nature après le long sommeil hivernal – et c'est le chiffre qui est associé à la lune : un mois lunaire compte vingt-huit jours (4×7). [*Dictionnaire des symboles*, 860-865]

Alors que le titre annonce un poème dont le thème central serait le printemps, on se rend compte à la lecture du texte, que la saison est loin d'en être le prétexte. Certes, l'avant-dernière strophe évoque l'arrivée du printemps et de ses giboulées « la graine de grêle », pourtant cela ne nous convainc pas. D'un autre côté, si l'on dépasse la notion de saison attachée au mot

« printemps » et que l'on considère sérieusement la notion certes plus abstraite de cycle avec son début et sa fin, l'on remarque que le texte fonctionne comme une sorte de boucle : il commence par les mots « Clefs des songes » et se terminent exactement avec ces trois mêmes mots ; la boucle est bouclée : *Printemps* n'est donc pas à prendre dans son sens propre.

Après la récurrence du chiffre sept, c'est certainement la fréquence du mot « Clef » dans le texte qui pose question. Comme nous venons de le soulever, l'expression « clefs des songes » ouvre et ferme le texte ; nous trouvons trois autres récurrences du terme tout au long du poème et les mots « serrures » et « fermée » qui lui sont directement associés. Alors qu'elle entame son texte avec l'expression « Clefs des songes », ²³¹ Valentine concentre son attention sur l'objet matériel qu'est la clé et semble insister sur un seul de ses rôles : fermer. Parce que le texte commence et se termine par les mêmes mots, cela donne l'impression que l'on essaie de contenir quelque chose (situation / personne / chose), de l'enfermer. Dès le début du texte, les « clefs des songes [sont] retirées de vos songes » ce qui implique que la raison d'être du rêve – son interprétation – est annulée, c'est comme de signer la fin de la période des sommeils. La clé suivante est celle des « femmes assiégées / aux remparts de la clôture » ce qui étrangement évoque la ceinture de chasteté, surtout si l'on considère la suite du texte, ces femmes sont également les « éternelles attisées / du vent du feu et de la lune / des rimes et des raisons ».

La deuxième strophe est centrée sur le non-mouvement ou plutôt l'impossibilité de la mobilité, c'est comme s'il était impossible de s'échapper que cela soit par mer « Digue de mer fermée » ou par voie de terre que cela soit à pied « De caravane empêchée » ou en carrosse « Et de carrosses versés » ; on est en train de forger la clé qui contiendra, retiendra toutes les possibilités d'un ailleurs : « Fondre et feu fondez fondez / Se forge la grande clef ».

²³¹ *La clef des songes* est un système utilisé pour l'interprétation des rêves.

La troisième strophe offre au lecteur la peinture d'un paysage lointain, comme s'il apparaissait au travers d'une fenêtre. Les fleurs, comme pour signifier les femmes ou les amantes sont présentes dans ces vers. Valentine n'en nomme qu'une seule : la fritillaire qui ressemble à une tulipe à la tête renversée, belle et de plus en plus rare. La fritillaire est de couleur vive : jaune, orange et même bordeaux, mais nous n'avons pas trouvé de fritillaire brune. La couleur brune évoque l'automne plus que le printemps ; c'est la couleur de la plante qui retourne à la terre ; c'est pourquoi nous pensons que la fritillaire est ici la personnification de la femme ou plus précisément des femmes aux cheveux bruns.

La presque dernière strophe se vit comme un retour à la réalité. Le texte a dévié, dérivé graphiquement sur la page vers la droite comme pour symboliser le mouvement de la pensée qui s'échappe et soudainement tire de la rêverie : « Qui frappe à la vitre fatalement ? ». Ce vers évoque une phrase contenue dans le *Manifeste du surréalisme* ; André Breton se souvient :

Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il est impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me paru insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*. (31)

Ce n'est pas une phrase incongrue qui frappe à la vitre dans le poème de Penrose, mais bien « la graine de grêle et de cuivre » ; il semble que ce soit le bruit de la grêle qui ait motivé la question. C'est un exemple d'écriture semi-automatique dont Penrose fait régulièrement usage ; son automatisme est incomplet car il est influencé par un élément extérieur relatif ici au sens de l'ouïe : le bruit de la grêle. La fin du texte « les humides clefs des songes » rappelle le premier vers du poème « Clefs des songes retirées » ; la graine de grêle est venue mendier les clefs comme si le printemps n'avait pas encore éclot complètement et que la menace du froid éveillait le désir de retourner dans la saison des sommeils – l'hiver.

Le printemps est un thème récurrent chez Penrose, mais dans ce texte-ci, elle y ajoute une allusion filigranée au rêve. Le rêve a eu un succès sans précédent au sein du mouvement surréaliste, et même si Valentine Penrose ne développe pas le contenu d'un rêve dans son poème, le terme *songe* ouvre et ferme son texte. Le rêve est cette autre réalité à laquelle les surréalistes ont posé la question de sa validité : qu'est-ce qui est le plus réel ? Ce que nous appelons la réalité – cette vie que nous avons l'impression de vivre – ou cette autre existence qui prend vie dans le sommeil ? Laquelle est la vraie ? Ceci étant dit, peut-être qu'en vérité *le printemps* n'est qu'un prétexte pour insinuer l'intérêt du rêve et le fait qu'il est quasi impossible de le « lâcher », car même si on en *retire les clefs* au début du texte, on les *mendie* à la fin ; on désire ce qui a été perdu, ôté, enlevé. Et de savoir que cette autre 'vie' est aussi valable que ce que l'on appelle communément la réalité force à en quémander l'accès. Le rêve est bien réel puisque qu'on le vit et le ressent dans son corps. Il est simplement impossible de dire dans le texte quel monde fait partie de la réalité ou du rêve.

XI. Poème non daté (Muddle Green).

« Novembre »

Je ne dirai rien qui vaille
Qui a poussé ? Les épis ont poussé.
Rien qui vaille que les nids
Et tout ce qui fait la terre
En séance illimitée.

Pour cela je reste noire
Coin de glace dans la chambre
De l'hiver et de décembre.

Février le feu du nid
S'est réveillé. Février
Les lueurs parcourent les murs
Malgré tout, loin des exécrales fleurs d'été !

Le jasmin est blond comme elle
Et rare anneau aux oreilles
L'oreille jaune première
Ecarte les fleurs de terre.

Un grand ouragan passe sur les nids les couches
Un grand ouragan des femmes dans les chênes
Écoutez. Ils s'écoutent
Ils étaient là ils ont fait l'or
Un bleu pour eux sous le bleu.

Le doigt sur la bouche ils tirent
La branche peu importe
Ils vivent et se refont
Sang de lézard et bourgeon.

Ce texte est clairement de la trempe des textes surréalistes qui suivent la technique du collage. Le ton est d'ailleurs donné dès le premier vers – « Je ne dirai rien qui vaille », – et le titre « novembre » semble ne pas trouver d'écho dans le texte si l'on considère qu'il symbolise la saison de l'automne. Pourtant, même si le mois de novembre semble absent des lignes du poème, nous avons plusieurs fois la mention de différents mois de l'année : décembre (deuxième strophe), février (troisième strophe) et également une référence claire ou une simple allusion aux différentes saisons : l'été (première et troisième strophe), l'hiver (la seconde et la troisième) et le printemps (la dernière). L'on remarque qu'est soigneusement évité l'évocation de l'automne.

La constance du texte est la succession dans un ordre tout à fait aléatoire de saisons et de mois : Valentine Penrose, derrière le voile du non-sens, a centré son texte sur les mouvements de mère Nature et de ce que peuvent évoquer les différentes périodes de l'année. L'écriture automatique semble avoir généré les quatre premières strophes, l'une appelant l'autre : *la terre en séance illimitée* qui évoque l'été, l'abondance, la chaleur trouve comme réponse l'appel de l'hiver et des températures froides (*Coin de glace dans la chambre / de l'hiver et de décembre*) ; *décembre* à la fin de la seconde strophe trouve un écho dans le mois de *février* qui débute la

strophe suivante ; *exécrables fleurs d'été* suscite l'apparition du *jasmin* – Valentine Penrose fait ici référence au jasmin d'hiver qui a des fleurs jaunes qui fleurissent en hiver (*le jasmin est blond comme elle [...] l'oreille jaune*). Tout au long de ces strophes, on assiste à une danse continue entre l'été et l'hiver : les deux extrêmes. L'extrême est également présent quand elle évoque l'ouragan qui peut être dévastateur suivant la puissance qu'il atteint.

Les deux dernières strophes sont certainement les plus représentatives de l'obscurantisme surréaliste ; nous y trouvons la technique du collage – au sens absolu du terme – à son paroxysme où l'on voit se créer par le hasard d'associations fortunées un poème suite à un assemblage des phrases ou juste des mots « aussi gratuit que possible »²³² : le sens se crée alors par lui-même au-delà du poète, c'est peut-être là toute la magie de ce texte.

2. La revue *Métamorphoses* X-XI (hiver 69-70) : « Mythologie de l'île et de février » (Ténérife-Paris, février 1952).²³³

I. Mythologie de l'île et de Février

Février février à ta place serrée
Île abordée où pousse droite la jacinthe
Et devant le feu bleu du jour plus long se dressent
Yeux de gravier et bientôt lavées les déesses.
Rosalva Guayonja deux jacinthes des vagues
Quittez l'eau et venez aux doigts l'écorce d'arbre
Pour y décrire loin les lunes surannées.

II. Téjina reine Artemis

Le croissant me voilà. Tinerfe m'a percée.
Dans le parc des années des pluies déchiqueté
Accrochant à mes bords les mousses périmées.

²³² Nous utilisons ici une formule d'André Breton quand il s'exprime sur le collage textuel dans le *Manifeste du surréalisme* (53).

²³³ La numérotation des textes est de notre main pour faciliter les références que nous faisons au texte lors de notre analyse ; elle est inexistante dans la publication des textes dans la revue. Par exemple, si nous parlons du troisième vers du premier poème, la référence sera (I, 3).

Mes chiens mes sistres et les biches boréales
Et mes seins en avant des saisons de la pluie
Téjina moi je cours rapide et sans traîner
Les encombrantes pourpres bleues de la lune.

III. Rosalva reine Hera

Et moi je te dis ô Téjina moi assise
Si ferme parmi les débordants cramoisis
Sous la virgule antique de mes mille pluies
Je te reproche ô jeune fille dans la grêle
De l'île d'osciller ainsi qu'une balance
Entre les pôles assignés et les époux.

IV. Téjina

La lune a parlé de nuit je ne sais pas
La nuit l'emmène courir et dans son lit
De nuit. Ceci cela avant l'aube du jour
Qui fait rentrer les salamandres.

V. Tinerfe roi Zeus

Laisse grande épouse. Les écorces sont nos œuvres
Auxquelles Téjina frôlante a écouté
Les voix d'argent de la nuit que j'ai décidée
Les cris du cerf éteint et du chat disparu.
Et son bondissement parmi les avenues
Le blanc fil des berceaux ne doit point l'entraver.

VI. Guayonja reine Pallas

Coquilles de la plage et nids berceaux des arbres
Je vous le dis moi chouette aux beaux yeux verts dressée
Ah ! Je voudrais que ce ne soit jamais le temps
Où tout s'en ira de terre excepté la nuit
D'oiselles rousses mes filles excepté le jour
Ce grand tournant avec ses aigles compagnons.

Moi déesse je parlerai oui et non
De la façon que je voudrai
Jusqu'à Nuestra Señora de Aguila
Pas guanche.
Alors pour vingt-cinq mille ducats
J'achèterai une statue de moi

Moi Guayonja.

VII. Tinerfe
« Discours du roi à la lune »

Feuille qui as brillé avant les cartes jouées
Quand rien ne l'ordonnait femme du ciel ô lune
Fleur de thyrses au-dessus du mur clair lilas doux
Même moi qui ne se souvient ne se souvient !

Déversez sur les îles bercés et remplacés
Vaisseaux d'osier de mes déesses les héros
Les villes l'air léger le trésor et la tour
L'embûche. Tjina pleine de profils passe

A travers Février l'embûche et le trésor.
Aimée des rois pensifs ardoise bleue de pluie
Réfléchis les oiseaux et les portes des villes
Et devant Février la rose antique fleur.

VIII. Guayonja

Le roi tu dis peu. Et c'est
Pour tes déesses grandes comme le bonheur.
Allons aux humaines ces figurines blanches.

La hache le croissant ô ma douce ô ma tendre
N'avaient pas disparu dans la mousse de l'île
Tu jouais dans le cristal et les ailes liquides
Qui ornaient le côté des mammifères blancs.
Moi je me promenais avec l'oiseau au poing
Telle ces châtelaines belles de bien après.

Il y avait des onces
Des piques et des roses
Il y avait mes yeux
Sages contents de peu
Les tiens contents de rien.

Un samedi de galons noirs et sous le signe
Du Capricorne je t'ai tenue tu étais belle.
A mille et mille lieues des froides Chandeliers
Sur les sables d'avant clairement allongées
Solaires les momies aux regards séparés
N'entremêlaient à rien leurs bouches et leurs crins.

IX. Rosalva

Je ne dors pas. Femme je me redis les pièges
La baleine le bouc pas l'aigle un autre oiseau
Les bêtes des constellations les poissons d'eau
Toutes coupes et échines d'enlèvement
Le bateau le vaisseau le taureau.
Vouées aux moments des sagittaires transperçants
Nous faibles sauf celle du croissant nuits courant
Où nul ne prend.

X. Tinerfe

Mes déesses sont des palmiers ébouriffés
Sur mes terrasses où les rouets retentissent
Et le bruit des feintes casquées de Guayonja
Berthe aux longs pieds de ma colère bleu foncé
Parfois cependant elles parlent à voix basse
De leurs rêves. Parlons de certitudes roi.

XI. L'île de l'est

L'île de l'est. Les chevaliers ont écrit
Les chevaux sans ailes sont sévères
La colonne est de miel encore.
Soleil et or vivez un peu.

XII. Tinerfe à Akaïmo roi « Premier enlèvement Guéton-Ganymède »

Il est Guéton plus brillant qu'une abeille.
Nulle ciguë de l'est à blanche et verte lie
Et les lances rompues croisades cheminantes
Ne viennent au château aéré de la plage.
Dans l'insouciant palais du triomphe naïf
—Tel est notre bien et le sien facilement—
Akaïmo que tu l'emportes et le laisses
Enfant de soie au destin des grandes plumes
Rouges et bleues des dieux.

XIII. Akaïmo

Fers aigus barbes de couleur
monte enfant souple
Tout ruisselant de coupes pour le voyage frais
Et si borné.

La caresse des plumes
Autrement entendue remplira des années
Et des siècles de masques d'yeux
Au-dessus des fraises roides la main dans les ordres
De chevalerie. Des voûtes et des salles.
De noirs velours. Arrière nous. Pas d'anges.
Les plumes les sandales et le soleil.

Et les momies voyaient sur le sable tirées
Ce qu'elles avaient vu depuis mille ans et plus.

XIV. « Deuxième enlèvement »
Allénôch reine Perséphone

La hache était tombée. Les panthères pleuraient.
Moi prise ? Étrange. Résistants sont les pavots.
Jour à rebours de la lune vient me bleuir.
La lueur jaune comme une monnaie je déteste.
L'insolite dans mes métairies de félines
M'incite à ne chercher le soleil plus jamais.
Mais l'arbre de santal l'échelle féminine
J'y vais et bondirai encor serai fidèle
Déesses qui sentez la grande perle fine
A toi rite léger de l'ombrelle lunaire.
Au temps de Février du loir encore enclos
De l'hésitant prénom
A ce temps entre temps que j'ai peine pour moi !

Antique et rien que sœur du chardonneret
Comme un oiseau plus petit que l'oiseau mâle
A travers la terre à travers les strates lune
D'enfouie terminale tu m'as fait devenir.

XV. Téjina

Il y a tant à dire je les tire je hume
Une boisson de cris de chats de profils d'eau.
Je réserve et laisse tomber.
(À ses filles d'honneur) :
De mercuriales aux fibres annelées étant attelées
Avancez. Ce n'est pas sans raison.
Il est là je le lui dirai
J'ai aussi du vif argent
Au chariot de devant.
Tirée cornue. Il faut que cèdent
Les deux qui conduisent la lune leur nourricière.

Mercure soyons amis
Par le lait vert de
Magie et virginité
Plus grandes que lévriers.

XVI. L'île

Ténérife il fait jour Asturies il fait nuit
Et Crète nuit. Tel habille-toi monde pair.

XVII. « Troisième enlèvement » Perflafunda-Europe

Étaient plein de dauphins les flots de Ténérife
Avec leurs épouses placées sur leurs narines.

Les rois assis tels de grandes graines carrées.

Et pourpres et sinople et carmines et vertes.
Vert-de-gris vermillon de gueules céladones
Hyacinthe et vin en face vert-turc cramoisies
Vert émeraude et nil incarnates et sang
Amaranthe garance et basilic absinthe
Grenates nacarates aussi vert fiel lierre
Et rubis sur le sable noir
rouges les reines.

Après
Vertes les feuilles
Regardant regardant regardant regardant :

Cheveux au vent la main au vent la main tenant
Comme présent qui vole un beau canari blanc
Perflafunda portant une roue à sa jupe.

Comme une baliste contre une ville
Contre elle le cœur de cuir du taureau.

XVIII. Tējina

Sachant guérir qui vient de nuit
Qui vient de nuit sachant souffrir
Je serai là au moyen âge
Dans le vrai château des chouettes
Sortie comme une dame
Avec des manches

Et des pleurs.

Elle mangeait dit-on
Scarabées blancs colombes.
Gypsie par le crocodile
Paie-moi un beau voyage.

Grain d'Égypte mangé mangé de millions d'années
Dormez les dames ont les droits
Des chevaliers désarçonnés.

A) La date de composition des textes

Les lieux et date qui accompagnent l'ensemble des textes sont à nos yeux problématiques. Jusqu'à présent, il faut bien admettre que nous avons eu une sorte de confiance aveugle en ces dates qui accompagnent beaucoup de textes inédits de Valentine, mais dans ce cas-ci, nous nous devons de réfuter l'année 1952. Que l'écriture ait lieu à Tenerife et à Paris ne semble pas à remettre en question : Penrose habitait Paris une partie de l'année et a voyagé beaucoup en Espagne et en particulier à Tenerife à plusieurs époques de sa vie. L'année 1952 en revanche pose problème. Certes, sa correspondance pour l'année 1952, est quasi inexistante ; il est impossible de vérifier quoique ce soit, parce que nous manquons de matériel. Et pourtant, c'est en 1957 que nous trouvons une allusion à cette série de textes. Elle est à Santa Cruz de Tenerife depuis le mois de février 1957 et ce, pour un séjour assez long : en mai, elle s'y trouve toujours. Dans une lettre adressée à Roland du 5 avril 1957, elle dit deux choses intéressantes ; la première « Ici, j'écris enfin des poésies et vais à la bibliothèque pour ces reines aux grands visages. » et la seconde, plus en avant dans sa lettre « Je voudrais aussi finir les reines guanches. »²³⁴ C'est la seule référence que nous ayons en notre possession qui parle du peuple guanche, les premiers habitants des îles Canaries : le sujet de sa série de poèmes. Il est donc difficile de croire que la date de 1952 qui accompagne les textes dans la revue soit la bonne. Il

²³⁴ Lettre conservée dans les archives Penrose (GMA A35/1/1/RPA715)

peut s'agir d'une erreur de la part des responsables de la revue qui auraient mal lu les chiffres, ou alors une erreur de la part de Valentine : on peut émettre l'hypothèse que la date a été ajoutée au moment de la publication des textes en 1969 alors que Valentine a plus de 70 ans. Nous imaginons que la composition de ces textes et les recherches qui les accompagnent s'étalent sur une durée de plusieurs mois incluant son séjour à Tenerife en 1957 de février à mai et peut-être les quelques mois qui suivirent son retour à Paris.

B) Description formelle de la série

L'ensemble *Mythologie de l'île et de février* est composé de dix-huit textes pour un total de 178 vers répartis de manière tout à fait inégale et aléatoire : le poème le plus court compte deux vers (poème XVI) et le plus long vingt (poème VIII). La composition semble se diviser en deux parties distinctes : la première est composée d'une dizaine de textes et la seconde de huit poèmes. On peut avancer que cette seconde section est elle-même divisée en deux sous-parties respectivement de cinq et trois poèmes.

Le vers prédominant de la série est contre toute attente l'alexandrin avec plus des deux-tiers des vers – 122 vers sur 178 sont des alexandrins –, ensuite par ordre d'importance nous trouvons l'octosyllabe (17 vers), l'hexasyllabe (12 vers) et le décasyllabe (7 vers). Valentine Penrose comme toujours cultive une extrême liberté dans la composition de ses textes et semble ne suivre aucune règle préétablie, c'est pourquoi les puristes de la versification nous contrediront certainement quant au compte des alexandrins. Mais souvenons-nous un instant de ce que disait Marcel Prévost en 1924 au sujet du texte « Pater » de Mlle Andrée Boué qui gagna le second prix du concours le jasmin d'argent : « Elle (Valentine) dépasse les libertés que le génie de Mme de Noailles lui permet de prendre avec la prosodie traditionnelle. » ou encore « Elle traite les règles ordonnées et par Racine et par Hugo avec une liberté un peu licencieuse ; mais elle est

poète. » Cette liberté licencieuse se vérifie une fois de plus ici près de trente-cinq années plus tard.

La première partie de la série composée de dix poèmes est ce que l'on peut appeler la partie régulière de l'ensemble : sur les 88 vers qui la composent, 75 sont des alexandrins et sur les dix textes, six sont entièrement écrits en alexandrins. La seconde partie composée de huit textes se présente de façon beaucoup plus chaotique : pas un seul des huit poèmes n'est composé de vers réguliers homogènes : ils mélangent sans régularité apparente les types de vers les plus divers ; nous ne pouvons même pas soulever une quelconque suite séquentielle de vers. On trouve par exemple dans le poème XV des vers de 5, 7, 8, 9, 10, 12 et 16 syllabes – le poème est composé de quinze vers.

Ces deux sections – régulière et chaotique – semblent prendre tout leur sens quand on les éclaire avec le contenu des textes. Ces dix-huit textes forment un ensemble concret dont chaque texte est partie intégrante d'un tout et ne peut en être séparé. Les dix-huit textes forment la trame d'une histoire annoncée dès les premiers mots *Mythologie de l'île et de février*. Valentine Penrose a créé un mythe, celui de l'île de Tenerife avec ses dieux et ses déesses ou comme elle les appelle : ses rois et ses reines – par ce titre, ses personnages acquièrent un peu plus d'humanité. Pour composer son mythe, l'auteure s'inspire d'une part de la mythologie gréco-romaine et d'autre part de l'histoire du peuple guanche qui fut le premier peuple à habiter les îles Canaries jusqu'à leur extinction avec les conquêtes espagnoles au quinzième siècle. Chacun des textes est précédé de ce qui pourrait être pris naïvement comme un titre, mais l'on se rencontre très rapidement que ce mot désigne le nom d'un personnage qui prend la parole ; parfois se trouve une indication d'action (un enlèvement) ou de thématique. Par deux fois, au lieu d'un

nom de personnage, nous sommes face à la référence à un lieu ce qui s'explique comme étant un moment de transition, un changement de décor au sein de la composition.

Ce système créé par Valentine s'apparente – aussi étrange cela puisse-t-il être – au fonctionnement des textes de pièces de théâtre où le nom du personnage sur le point de s'exprimer est écrit avant les paroles qu'il va dire. Parfois un dialogue s'installe entre les textes, parfois, c'est une suite de monologues. Suivant cette logique, il semble naturel de dire que les deux parties de la série de dix-huit textes ressemblent aux actes qui composent une pièce de théâtre.

En ce qui concerne les personnages, ils sont de deux types : d'une part, les habitants de l'île présents et présentés dans le premier acte à une exception près et d'autre part, les victimes – les enlevés – présents uniquement dans la seconde partie. Les habitants de l'île sont rois et reines et s'appellent : Tinerfe, Rosalva, Téjina, Guayonja et Akaïmo ; les victimes sont : Guéton, Allenoch et Perflafunda. Chacun de ces personnages, à l'exception d'Akaïmo, trouve son équivalent dans la mythologie gréco-romaine. C'est grâce à ces références que nous sommes capable de recréer les relations qui existent entre eux. Les noms des habitants de l'île sont tous d'inspiration guanche : certains de ces noms existent toujours et font référence à des lieux comme par exemple, Téjina et Guayonja (mis pour Guayonje qui est l'endroit où Óscar Domínguez avait une résidence) ou encore ils étaient les noms d'actuels rois du peuple guanche au quinzième siècle : Tinerfe ou encore Akaïmo.

Les noms des victimes sont quant à eux créés de toutes pièces, mais semblent également motivés dans leur sonorité. Guéton évoque la langue française avec entre autre sa voyelle accentuée, ce qui pourrait impliquer que ce personnage appartient à une communauté francophone ; Allenoch rappelle la langue allemande, le personnage pourrait être germanophone

et finalement, Perflafunda évoque la musicalité de la langue italienne. Trois victimes, trois régions européennes, trois cultures : la France (ou francophonie) et son côté précieux et fastueux, l'Allemagne et sa rigidité carrée et l'Italie et son sang chaud.

Comme nous l'avons signalé, chaque personnage est associé à un dieu ou une déesse de la mythologie. Pour plus de lisibilité, nous vous proposons le jeu des correspondances grâce à un tableau. La première colonne renseigne les noms des personnages du texte ; la seconde donne la correspondance dans la mythologie ; la troisième explique les rapports entre personnages dans la mythologie et la quatrième, ces mêmes rapports sont appliqués au texte (voir le tableau 2.1. ci-dessous).

Table 2.1. : Correspondance entre la mythologie et le texte de Penrose

Le Texte	La Mythologie	Relation entre les personnages dans la mythologie	Équivalence dans le texte
Tinerfe	Zeus	Mari d'Héra	Mari de Rosalva Roi
Téjina	Artémis	Fille de Zeus	Fille de Tinerfe (?) Reine
Guayonja	Pallas (Athéna-Pallas)	Fille de Zeus	Fille de Tinerfe (?)
Rosalva	Héra	Femme de Zeus	Femme de Tinerfe
Akaïmo	/	/	Fils de Tinerfe dans l'histoire du peuple guanche.
Guéton	Ganymède	Amant de Zeus, enlevé par ce dernier	Akaïmo se charge de l'enlever pour le compte de Tinerfe
Allenoch	Perséphone	Enlevée par Hadès, roi des Enfers	Enlevée par Téjina (?)
Perflafunda	Europe	Enlevée par Zeus qui prend la forme d'un taureau. Amante de Zeus puis épouse du roi de Crète.	Enlevée par Tinerfe

Dans l'ensemble des dix-huit textes, nous retrouvons des éléments qui évoquent les mythes de chaque dieu ou déesse de l'antiquité de façon plus ou moins marquée. Le plus spectaculaire est certainement le poème XVII qui traite de l'enlèvement de Perflafunda (Europe) qui réécrit en dix-huit vers la partie la plus populaire et la plus représentée du mythe de l'enlèvement d'Europe par Zeus changé en taureau et leur accouplement.

Le personnage central de cette pièce de théâtre miniature est Tájina : elle s'exprime au travers de quatre poèmes pour une longueur de quarante vers et est également la préoccupation de Tinerfe, de Guayonja ou encore de Rosalva ; Tájina semble fasciner ou inquiéter. Les autres personnages signifiants sont, par degré d'importance, Tinerfe avec quatre poèmes et trente-trois vers et puis Guayonja avec deux poèmes et trente-deux vers.

C) Analyse des textes

Il est pratiquement impossible de concevoir une analyse des textes un par un en sachant qu'ils font partie d'un ensemble dont chaque partie répond à ou interagit avec une autre. Toutefois, le premier texte étant celui qui lance l'œuvre, il fait office de texte d'introduction, et bien qu'il y en ait des échos tout le long, nous pouvons le traiter seul.

Valentine Penrose se lance dans la création d'une mythologie pour l'île de Tenerife. Elle plante le décor « Île abordée où pousse droite la jacinthe » ; la jacinthe a un rapport direct avec la mythologie antique : la fleur est née suite à la mort accidentelle de Hyacinthos tué par son amant Apollon. Deux déesses sortent de l'océan : Guayonja et Rosalva. Elles sont considérées comme deux jacinthes des vagues, peut-on dire des amantes ? Elles seraient les aimées, les amantes d'autres personnages à venir dans le texte : elles ne forment pas un couple. Elles sont invitées à rejoindre la terre ferme « pour décrire les lunes surannées », à savoir les temps anciens. La mythologie qui se construira devant nos yeux va s'occuper en grande partie de l'île, mais elle

couvre aussi « février » : février est considéré comme le mois des purifications dans la tradition catholique et fut le dernier mois du calendrier romain. Sa symbolique a quelque chose de duel, car elle s'attache à la fois à la mort (fin d'un cycle), mais aussi à la vie (on célèbre l'arrivée du printemps.) « Février à ta place serrée » réfère à la petitesse du mois : il est le plus court de l'année et semble donc écrasé entre janvier et mars qui font trente-et-un jours. L'auteure semble insister sur son côté négatif, celui qui inclut l'idée de fin, plutôt que l'origine d'un commencement.

Le premier personnage à prendre la parole est Téjina, associée à Artémis qui est la déesse de la chasse. Dans ce texte Téjina est présentée comme une chasseresse : « mes chiens mes sistres et les biches boréales » (II, 4) ; l'expression « biches boréales » est un exemple typique d'un style surréaliste où deux termes qui n'ont apparemment rien en commun sont rapprochés pour créer une nouvelle réalité : « biches boréales » unit le gibier chassé et le moment de sa chasse. Téjina est également identifiée à la lune, et le texte d'évoquer cette nature : « sans traîner / les encombrantes pourpres bleues de la lune » (II, 6-7) qui fait penser à une longue traîne de robe, comme si Téjina laissait derrière elle cet attribut du luxe que son statut lui offre. Cette dernière information – la lune – est cruciale, car tout au long du texte, nous verrons de nombreuses références à cet astre que ce soit dans sa rondeur ou dans sa partie : « le croissant » (II, 1). Cruciale aussi car il semble qu'il y ait souvent confusion entre Téjina et la lune : la lune est Téjina et vice et versa. Comme chacune des déesses après elle, Téjina se présente en insistant sur son identité par le pronom « moi » en répétant également son prénom « Et mes seins en avant des saisons de la pluie / Téjina moi je cours rapide sans traîner / Les encombrantes pourpres bleues de la lune » (II, 6-8). Téjina est dans le mouvement, dans la légèreté et peut-être même dans la nudité. Quand elle prend la parole, elle dit « Le croissant me voilà » (II, 1). S'adresse-t-

elle à l'astre ou se présente-t-elle ? S'ensuit une sorte d'accusation : « Tinerfe m'a percée » (II, 1). Deux interprétations sont possibles, soit Tinerfe a blessé Tėjina, soit il s'est accouplé avec elle. Or la mythologie antique insiste sur la virginité inviolée d'Artémis. Si l'on prend également en considération que dans la tradition guanche, frapper une femme était considéré comme un crime, cela reviendrait à un appel des foudres sur Tinerfe pour une éventuelle punition. Elle fait aussi allusion à un monde qui a fait son temps – « les mousses périmées » (II, 3), – ce qui renvoie à l'introduction et « les lunes surannées » (I, 7).

C'est ensuite à Rosalva de prendre la parole et de répondre à Tėjina. Rosalva est la grande reine, la déesse suprême ; elle est la femme de Zeus dans la mythologie ancienne et se nomme Héra. Du mythe, nous retrouvons le contrôle des forces de la nature « Sous la virgule antique de mes pluies » (III, 3). Elle parle des pluies comme étant siennes, un prolongement de sa personne. La pluie était déjà présente dans les premières lignes de Tėjina « Mes seins en avant des saisons de la pluie » (II, 5), Rosalva est omniprésente avec les éléments qu'elle contrôle, mais Tėjina la défie, voire la dépasse. Rosalva se présente au public par le pouvoir de la parole « Et moi je te dis » (III, 1), mais également confortablement assise dans les richesses des tissus de sa robe et ancrée dans ses mots « moi assise / si ferme parmi les débordants cramoisis » (III, 1-2). Notons la différence entre les deux femmes, l'une est dans l'action, dans le mouvement (Tėjina) et l'autre est dans l'immobilité telle une matrone qui trône sur son monde (Rosalva). Le ton de son discours est dans la remontrance : elle ne semble pas apprécier l'inconstance de la jeune fille qu'elle perçoit comme une coureuse de mari. Tėjina, dans toute sa splendeur lunaire, va évoquer l'astre comme excuse. Ce n'est pas elle qui dirige ses pas, mais la lune qui commande « La lune a parlé de nuit je ne sais pas » (IV, 1). La nuit est pleine de secrets : « Ceci

cela avant l'aube du jour / Qui fait rentrer les salamandres » (IV, 3-4)²³⁵. Mais quoique la nuit génère, ses actions sont inscrites sous le symbole de la salamandre. Cette dernière est associée à l'élément du feu ; on la considère comme sa manifestation vivante, ce qui pourrait en faire quelque chose d'instable, de destructeur. Cependant, elle est aussi mise en rapport avec son opposé, la froideur : on lui accordait le pouvoir d'éteindre ce même feu. Parce qu'elle contient en elle les deux éléments, on peut imaginer qu'elle symbolise la chasteté, car même si elle vit 'dans le feu', elle est capable de le réduire à néant.²³⁶

Tinerfe se manifeste alors à nous. Rappelons qu'il est assimilé à Zeus : des allusions à son mythe et en particulier à ses infidélités se présentent plus loin dans le texte. Ici, il confirme le lien qui l'unit à Rosalva, en accord avec la mythologie : « Laisse grande épouse » (V, 1). Il s'adresse à sa femme pour l'apaiser au sujet de Tájina et montre de la même façon l'ampleur de son pouvoir sur le monde terrestre et céleste : « Les écorces sont nos œuvres / Auxquelles Tájina frôlante a écouté / Les voix d'argent de la nuit que j'ai décidée » (V, 1-3). Il associe sa femme à son pouvoir « Les écorces sont nos œuvres » (V, 1), vers qui fait également écho au texte

²³⁵ Ce texte avec une variante a été inséré dans une autre pièce poétique contenue dans le recueil *Les Magies* en page 19 ; il porte le titre de « Chanson ».

Notre chambre suspendue
Au creux du ciel
Hors des lames de la pluie
Hors des larmes de la lune.

Au bas des murs sont les tournois
Et les orties nous ne les verrons pas.

La lune a parlé de nuit je ne sais pas
La nuit l'emmène courir
Sur la rive et dans son lit
De nuit.

Ceci cela jusqu'à l'aube du jour
Qui fait rentrer les salamandres.

²³⁶ Voir Alain Gheerbrant et Jean Chevalier. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont and Éditions Jupiter, 1982. 842-43.

d'introduction – « venez aux doigts l'écorce d'arbre » (I, 6) –, mais dans ce dernier vers, on donnait un ordre à Rosalva « venez ». Elle n'était donc pas la génératrice du commandement, alors que dans « Les écorces sont nos œuvres », c'est le contraire. L'écorce évoque aussi l'idée de l'apparence : l'apparence trompeuse. Si Téjina écoute et suit les voix de la nuit, elle ne peut pas être considérée comme coupable de quoique ce soit, vu que ce monde serait une œuvre d'apparence. Alors que Rosalva règne sur les éléments de la nature, Tinerfe semble pouvoir décider du jour et de la nuit : il peut plonger le monde dans l'obscurité la plus pure s'il le désire « de la nuit que j'ai décidée » (V, 3). Les voix d'argent de la nuit sont silencieuses comme si elles gardaient un secret : « Les cris du cerf éteint et du chat disparu » (V, 4). Dans ce vers, Penrose insiste sur l'importance du personnage de Téjina en y faisant référence au travers de la symbolique du cerf. Le cerf est, dans la tradition antique, consacré à Artémis, la vierge chasseresse (=Téjina) ; il est le symbole de la vitesse [« moi je cours rapide » dit Téjina (II, 6)], ainsi que le symbole de la lumière. « Les cris du cerf éteint » (V, 4) s'enfonce vers un autre niveau de sens ; les cris sont ceux de Téjina assourdis par l'adjectif « éteint » qui peut évoquer autant la mort que l'idée d'amoindrissement, d'atténuation. Même si nous savons Téjina bien vivante, « éteint » pourrait renvoyer au sommeil, cette petite mort. Quant au « chat disparu » (V, 4), sa symbolique est très diversifiée ; suivant la tradition qui s'en occupe, il est soit associé à une image bénéfique, soit à une représentation maléfique. Par exemple, « dans la Kabbale, comme dans le bouddhisme, le chat est associé au serpent : il indique le péché [...] Il est parfois figuré, dans ce sens, aux pieds du christ. »²³⁷ Nous pensons également à toutes les superstitions populaires qui l'entourent. Par contre, dans l'Egypte ancienne, le chat était associé à la déesse

²³⁷ Voir le *Dictionnaire des symboles*, 214-216.

Bastet – bienfaitrice et protectrice de l’homme – que l’on vénérât sous les traits du félin.²³⁸

Sachant que le chat comme symbole du péché a pu être représenté en présence du Christ, nous allons garder cette idée connaissant les nombreuses références que Valentine Penrose a pu faire à la tradition chrétienne dans son œuvre poétique : donc « le chat disparu » fait référence à l’idée d’un péché qui se dissipe. Le vers le plus intéressant est certainement le dernier : « le blanc fil des berceaux ne doit point l’entraver ». Évidemment, il est toujours question de notre divinité lunaire, le « l » apostrophe renvoie directement à elle. Tinerfe tente d’apaiser sa femme en évoquant le sujet de la maternité impensable quand il s’agit de Téjina : ceci a pour objectif de réduire les craintes de sa femme quant à sa possible infidélité, mais surtout de renforcer le caractère sacré de Téjina ; il dit « ne doit point l’entraver » : elle doit rester libre, légère, insaisissable, pure, en d’autres termes vierge. C’est sa façon de dire qu’il n’a pas touché Téjina.

Guayonja qui semble avoir été présente depuis le début de l’acte prend finalement la parole. Ses propos sont les plus longs jusqu’à présent et se présentent en deux strophes : deux temps, deux styles, deux personnalités. La première strophe s’inscrit dans la suite logique des textes précédents : six vers en alexandrins. Elle semble mêler à la fois les éléments de l’eau, de la terre et de l’air et ce juste dans le premier vers : « Coquilles de la plage et nids berceaux des arbres » (VI, 1), ce qui nous évoque le texte d’introduction où Guayonja est d’abord assimilée à une déesse des vagues avant qu’il lui soit intimé de sortir de l’eau pour rejoindre la terre. Ce premier vers semble être un rappel et une synthèse de ce qui s’est dit dès le début. Guayonja ou Athéna-Pallas est la déesse guerrière, également patronne des arts. Notons que sa naissance est assez exceptionnelle : elle sort de la tête de Zeus suite à un coup de hache qui lui est administré après qu’il ait dévoré la mère d’Athéna. Comme les autres déesses avant elle, Guayonja se présente : « moi chouette aux beaux yeux verts dressée » (VI, 2). Étonnamment, la chouette est

²³⁸ *Ibid.*

associée dans la mythologie à Athéna, mais également à la nuit et par conséquent à la lune. La chouette symbolise la connaissance rationnelle ; elle s'oppose à l'aigle qui est un oiseau du grand jour. Ceci vient éclairer une partie du texte « Je voudrais que ce ne soit jamais le temps / où tout s'en ira de terre excepté la nuit / D'oiselles rousses mes filles excepté le jour / Ce grand tournant avec ses aigles compagnons » (VI, 3-6). Valentine Penrose inscrit dans ces quelques vers les références évoquées par les deux oiseaux, la dualité du jour et de la nuit, et rappelle la fin possible d'une époque ou encore l'espoir d'un nouveau départ : nous retrouvons un des thèmes abordés dans l'introduction qui avait été évoqué par la symbolique ambiguë de *Février*. La seconde strophe est inscrite sous le signe de l'irrégularité, c'est la première fois que l'on peut visualiser grâce à l'écriture une certaine inconstance voire même l'approche de troubles : les vers sont de longueur variable, alors que la première strophe était écrite en alexandrins.²³⁹ C'est ici que se dessine la personnalité de Guayonja : fulgurante, fière, défiante, prétentieuse. Elle se veut un esprit libre (libéré ?) : « je parlerai oui et non / de la façon que je voudrai ». Elle est l'annonciatrice du changement en cours « Jusqu'à Nuestra Señora de Aguila / Pas guanche » (VI, 9-10) : elle évoque la tradition chrétienne avec « Nuestra Señora de Aguila » – la Sainte Vierge de l'Aigle – patronne d'une petite commune de la province de Séville, tradition qui n'est pas celle dans laquelle elle est née et a grandi : « Pas guanche » (VI, 10). Elle nous apparaît comme un être imbu de sa personne, elle utilise par quatre fois le pronom « moi » quand elle 'se' parle et termine en disant qu'elle se procurera une statue d'elle-même.

Tinerfe réapparaît alors avec un discours à la lune. Dans leurs formes, ses mots – parce qu'ils sont écrits en alexandrins et qu'ils composent douze vers – représentent la stabilité, la force tranquille même si son propos semble équivoque. « Le discours à la lune » (VII) est

²³⁹ C'est le style de Valentine qui fait émerger ce sentiment d'inconstance. C'est une des particularités de son écriture. Sous le couvert d'une forme poétique libre, chaque décision formelle de sa part est signifiante : rien n'est jamais laissé au hasard. L'irrégularité de la strophe renforce ici le caractère bouillant de Guayonja.

ambigu : alors que l'on s'attend à une sorte de prêche religieux, il s'avère que le thème central en est Téjina « femme du ciel ô lune » (VII, 2). On souligne une fois de plus l'amalgame entre la lune et la déesse. Au fur et à mesure des mots, nous ne savons plus qui est adorée, est-ce la femme ou est-ce la lune ? Peut-être les deux si l'on considère que Téjina est l'incarnation ou la personnification de l'astre. Quoiqu'il en soit, elle paraît avoir différentes personnalités : pensons à la fleur de thyrses qui avec ses différentes ramifications évoque la pluralité ou encore « Téjina pleine de profils passe / À travers Février l'embûche et le trésor » (VII, 8-9). L'expression « pleine de profils » en fait quelqu'un de changeant, ce qui est renforcé par la fin du second vers « l'embûche et le trésor » (VII, 9) : Téjina est à la fois un piège et une récompense, quelque chose à chérir. « Aimée des rois pensifs ardoise bleue de pluie » (VII, 10), dans ce vers, Penrose réunit une fois de plus la femme et l'astre et nous renvoie subtilement aux premiers mots de Téjina « Les encombrantes pourpres bleues de la lune » (II, 7) et l'allusion à la pluie rappelle subtilement l'omniprésence de Rosalva. Ces deux vers « Téjina pleine de profils passe / À travers Février l'embûche et le trésor » peuvent aussi exprimer son invincibilité, son côté intouchable et plutôt que de décrire Téjina, les termes embûche et trésor exprimeraient la dualité du mois de février dont nous avons parlé plus haut. Le dernier vers « Et devant février la rose antique fleur » (VII, 12) exprime la victoire de la vie sur la mort : la rose est un symbole de régénération utilisé depuis l'antiquité.²⁴⁰ Valentine joue ainsi sur la double lecture de ces vers : chaque lecture apporte sa part à l'édifice, permet de comprendre ce qui précède et ce qui suit. Il est le plus souvent impossible de faire un choix dans les symboliques parce que les deux sont utiles à la compréhension de l'œuvre. Valentine Penrose a le don de transmettre une multitude en étant tout à fait économe dans ses mots : tout résulte dans la précision du choix du terme.

²⁴⁰ Nous avons utilisé le *Dictionnaire des symboles* de Gheerbrant et Chevalier (822-824) pour la symbolique de la rose.

Guayonja intervient alors pour la seconde fois : elle encadre le discours de Tinerfe. Alors que sa première intervention était plutôt agressive, elle semble ici plus apaisée. Elle adresse trois lignes à Tinerfe en réponse à son discours et puis elle se perd, dirait-on, dans le souvenir d'un amour ancien. Ce texte rappelle les premières paroles de Téjina « Le croissant me voilà. [...] / Dans le parc des années des pluies déchiqeté / accrochant à mes bords les mousses périmées. » (II, 1-3), Guayonja dit : « La hache le croissant ô ma douce ô ma tendre / n'avaient pas disparu dans la mousse de l'île » (VIII, 4-5). Les deux déesses emploient les mêmes mots *croissant* et *mousse*, peut-être pas pour signifier des réalités semblables, néanmoins elles se font écho. On pourrait avoir la faiblesse de croire que cette inconnue « ô ma douce ô ma tendre » (VIII, 4) n'est autre que Téjina, surtout quand on sait que Tinerfe vient juste de l'évoquer. C'est en effet une possibilité si l'on pense qu'elle est la déesse chasserresse, et donc qu'elle soit entourée de mammifères blancs aux ailes liquides – des licornes – semble tout à fait plausible et rappelle de la sorte l'aspect des « biches boréales » (II, 4) du début du texte. Quoiqu'il en soit, Guayonja se souvient de cette femme – contente de rien – qu'elle a tenue un jour sur la plage, mais il semble que cela soit arrivé par chance, par hasard car elle termine son histoire en évoquant les momies « Sur les sables d'avant clairement allongées / Solaires les momies aux regards séparés / N'entremêlaient à rien leurs bouches et leurs crins » (VIII, 18-20). La fin de son espèce de monologue évoque la distance entre les deux femmes, leur sacralité, leur côté intouchable : Guayonja adore une femme comme on adore une idole où le contact physique n'existe pas. C'est la répression du désir, son impossibilité à être et sa mort prématurée. Cette célébration de l'amour féminin impossible est un thème récurrent chez Penrose.

L'intervention suivante est celle de Rosalva qui se rappelle à nous par ces mots : « Je ne dors pas » (IX, 1). Son silence est celui d'un témoin : elle écoute sage, entend tout inquiète. Elle

se souvient des pièges qui attendent la femme dans le monde dans lequel elle vit. Ces pièges sont une allusion directe aux infidélités de son époux : Tinerfe (ou plutôt de son équivalent dans la mythologie grecque : Zeus) et aux moyens qu'il a employé pour attirer ses victimes – amants et maîtresses – et les mettre en confiance. C'est de la faiblesse générale des femmes qu'elle parle ; il n'y en a qu'une qui résiste, « celle du croissant ». Dans la fin de son discours « nuits courant / Où nul ne prend » (IX, 7-8), nous trouvons une nouvelle allusion à Tējina : l'insaisissable vierge lunaire. Ce texte fait aussi office d'oracle, car dans la seconde partie de *La Mythologie de l'île et de février*, quatre²⁴¹ textes sur huit sont consacrés à des enlèvements : deux de femmes et le troisième d'un homme.

C'est Tinerfe qui clôt ce premier acte par un court monologue. Il y mentionne le trouble des déesses « Mes déesses sont des palmiers ébouriffés » (X, 1) pour les événements passés ou à venir, la bataille qui a cours au devant de chez lui « sur mes terrasses où les rouets retentissent / et le bruit des feintes casquées de Guayonja » (X, 2-3) : bataille qui semble autant être interne qu'externe. En tant que combat interne, c'est de la colère qui en résulte chez Tinerfe, colère vraisemblablement le résultat des ouvrages de Guayonja, qu'étrangement il semble associer à l'histoire de France : « Berthe aux longs pieds » (X, 4). Pour rappel, Berthe aux longs pieds était la femme de Pépin le Bref et la mère de Charlemagne ; dans la chanson de geste lui consacré, elle est originaire de Hongrie. L'histoire de Berthe aux longs (grands) pieds est l'histoire d'une supercherie qui sera découverte et punie à la fin. L'histoire raconte que Berthe, envoyée dans le royaume franc pour rencontrer son futur époux et célébrer le mariage, est prise de peur à cause de sa difformité – elle a un pied plus grand que l'autre – : une de ses suivantes finit par prendre sa place. En définitive, Berthe est évincée de son propre rôle de reine de France par sa suivante et sera emmenée dans la forêt pour y être exécutée. Ses bourreaux la prennent en pitié et la libèrent.

²⁴¹ Un des trois enlèvements est évoqué en deux textes.

Des années plus tard, grâce à la mère de Berthe, la supercherie est découverte ; on recouvre Berthe et on l'assoit enfin sur le trône de France. La fausse-reine est quant à elle punie pour ses mauvais actes. Faut-il comprendre que Guayonja pour laquelle Tinerfe évoque les « feintes casquées » (X, 3) est en fait responsable d'une quelconque supercherie ? Quoiqu'il en soit, Tinerfe décide de laisser derrière lui les batailles, les disputes, les cris, les rêves de ses déesses pour se préoccuper d'affaires plus sérieuses. « Parlons de certitudes roi » (X, 6) clôt notre premier acte et annonce le début du suivant : une discussion d'homme à homme.

La seconde partie de la « pièce de théâtre » est composée de huit textes, dont deux qui ne sont pas associés à des personnages mais bien à l'île, en particulier l'île de l'est. Ces deux petits textes ont quelques affinités avec le texte d'introduction de l'ensemble que nous analysons maintenant. Ils donnent un état des lieux, une vision englobant le monde lui-même et non pas seulement les interactions – quand elles existent – entre les personnages. « L'île de l'est » (XI) et ensuite « L'île » (XVI) n'étant donc pas des personnages sont en revanche proches des didascalies d'une pièce de théâtre : nous y trouvons une indication de lieu « l'île de l'est » (XI, 1) et « Ténérife » (XVI, 1) une indication d'action (XI, 2-3) et de temps (XI, 4 et XVI, 1-2).

Le premier texte *L'île de l'est* (XI) avec ses quatre vers inscrit l'histoire dans une réalité menaçante : « Les chevaux sans ailes sont sévères » (XI, 2). Il n'est plus question ici de « biches boréales » (II, 4) ou de mammifères blancs aux ailes liquides (XIII) ; on s'éloigne d'un monde féminin où le surnaturel a le droit d'exister pour entrer dans un monde plus masculin et donc plus concret (cf. XI, 2). Ce changement d'état est également visible dans la référence temporelle ; l'accent est mis sur le jour et non plus sur la nuit « Soleil et or vivez un peu » (XI, 4). Le vers « La colonne est de miel encore » (XI, 3) est peut-être une référence à l'érotisme et à l'activité sexuelle. La colonne peut symboliser le phallus ; quant au miel, nous savons qu'il a une

connotation érotique que l'on trouve déjà dans le *Cantique des Cantiques* (4, 11) : « Tes lèvres, ô fiancée, distillent le miel vierge. Le miel et le lait sont sous ta langue [...] » ; le miel est aussi la nourriture des Dieux. Nous pouvons voir dans ce troisième vers l'annonce des raptus qui vont avoir lieu dans cette seconde partie. Le second texte de didascalie *L'île* (XVI) se compose de deux vers. Valentine Penrose utilise le parallélisme de construction et amorce même un chiasme : « Ténérife il fait jour Asturies il fait nuit / Et crête nuit. Tel habille-toi monde pair » (XVI, 1-2) ; au vu de la construction syntaxique du premier vers et du début du vers suivant, l'on attendait une continuité dans la structure en espérant un chiasme sémantique (*jour – nuit* pour le premier vers et *nuit – jour* pour le second). La fin du second vers implique la dualité du monde évoquée par le terme « pair » ; dualité déjà présente dans le couple « jour/nuit ». Est-il l'annonce du second enlèvement perpétré par Tinerfe ? L'expression « monde pair » tend dans ce sens.

Nous trouvons dans la seconde partie six personnages que l'on peut diviser en deux classes : les victimes – Guéton, Allenoch et Perflafunda et les bourreaux : Akaïmo, Tinerfe et Téjina ; le thème central est l'enlèvement. Chaque enlèvement trouve son origine dans la mythologie grecque : deux sont directement associés à Tinerfe-Zeus ; il commande le premier enlèvement : Akaïmo s'occupe d'enlever l'enfant Guéton. Le méfait est raconté du point de vue du bourreau (texte XIII). Le second enlèvement qui est en relation directe avec Tinerfe-Zeus est celui de Perflafunda ; dans ce cas-ci, Tinerfe s'occupe lui-même de l'enlèvement, cependant l'histoire nous est transmise par un témoin oculaire. Le troisième enlèvement – en vérité le second suivant l'ordre du texte – est celui d'Allenoch, c'est elle-même qui relate ce qu'il lui arrive et son état. Le bourreau de cet enlèvement n'est pas clairement exprimé. Trois enlèvements, trois points de vue pour relater les faits, Valentine Penrose explore toutes les possibilités que le discours lui offre pour construire son histoire. Elle ne tombe jamais dans les

pièges de la routine ; elle ne suit jamais les mêmes carcans : elle est toujours en train de se renouveler ce qui explique la richesse et la diversité de ses textes.

Le premier enlèvement est celui de Guéton associé à Ganymède de la mythologie (Cf. la didascalie du texte XII « Premier enlèvement Guéton-Ganymède »). Ganymède était un jeune homme d'une extrême beauté que Zeus enleva après s'être changé en aigle (ou le fit enlevé selon d'autres traditions). Zeus en fit son amant et l'échanson des Dieux de l'Olympe. Nous prenons connaissance des faits en deux temps : le premier par un texte de Tinerfe à Akaïmo avant les faits et le second par les mots d'Akaïmo lui-même lors de l'enlèvement. Le personnage d'Akaïmo a un statut particulier dans le texte parce qu'il est le seul à ne pas avoir d'équivalent dans la mythologie gréco-romaine. Il n'a qu'une raison d'être : être au service de Tinerfe, alors que les autres personnages sont en quelque sorte sur un pied d'équivalence, y compris les victimes. Akaïmo a beau être roi ; il n'a pas de sang divin ce qui nous le rend inférieur au sein du mythe. La seule référence que nous ayons pu trouver, c'est dans l'histoire guanche où il est un des neuf fils du roi Tinerfe : Akaïmo n'est en vérité qu'humain.

Tinerfe commande l'enlèvement de Guéton qui est « plus brillant qu'une abeille » (XII, 1) auprès d'Akaïmo. Il lui explique où l'emporter : il existe un château sur la plage qui n'est pas affecté par la menace des croisades (XII, 3-4) – *croisade* évoque ici les temps hasardeux de la guerre – ni par des messagers malveillants : « nulle cigüe de l'est à blanche et verte lie » (XII, 2). C'est là que Guéton sera laissé au bon vouloir des Dieux : « Akaïmo que tu l'emportes et le laisses / enfant de soie au destin des grandes plumes / rouges et bleues des dieux » (XII, 7-9). Ici, Valentine Penrose réécrit le mythe de Ganymède en l'adaptant à son propre personnage Guéton. Au lieu d'être échanson des Dieux, comme c'est le cas dans la tradition grecque, il sera plus précisément l'objet de plaisir de Tinerfe et d'autres Dieux. On pense en particulier à la

description de l'enfant qui a un caractère sexuel « monte enfant souple / Tout ruisselant de coupes » (XIII, 2-3) ou encore « La caresse des plumes / autrement entendue remplira des années / et des siècles de masques d'yeux / au dessus des fraises roides / la main dans les ordres de chevalerie » (XIII, 3-7) sont des vers qui évoquent des jeux entre amants, mais aussi le silence et le secret qui les entourent. Akaïmo termine son histoire en évoquant le mythe d'Icare : « Les plumes les sandales et le soleil » (XIII, 9). Ces derniers mots rappellent le destin funeste d'Icare qui ne prit pas en compte les conseils de son père et perdit tout en approchant trop près du soleil ; ce vers évoque aussi l'expression populaire « se brûler les ailes » qui signifie 'se compromettre, perdre de sa réputation'. C'est l'annonce d'un mauvais augure.

Pour rester dans la continuité de la relation des méfaits de Tinerfe, nous passons pour l'instant le second enlèvement – celui d'Allenoch dont le bourreau est incertain – pour nous occuper de celui de Perflafunda que Tinerfe prend personnellement en charge. Ce texte est certainement, de toute la série des dix-huit textes, le plus beau et celui auquel nous sommes le plus sensible au niveau poétique. Perflafunda est dans la mythologie grecque représentée par Europe (cf. Didascalie du texte XVII : Troisième enlèvement Perflafunda-Europe). Cette dernière avait été enlevée par Zeus, alors qu'elle jouait avec des camarades sur la plage. Zeus pour ne pas effrayer la jeune fille se change en taureau blanc somptueux avec des cornes en forme de croissants de lune. La jeune fille dans un moment d'étourdissement grimpe sur le dos de l'animal et Zeus l'emporte par dessus monts et mers sur l'île de Crète : c'est sous un platane, qui depuis ces événements est vert toute l'année, qu'il consumma le fruit de son leurre. Valentine Penrose réécrit cette partie du mythe d'Europe en un poème de dix-huit vers. Comme la plupart des œuvres qui représentent le mythe d'Europe, le poème se consacre à l'enlèvement et à l'union

charnelle – dans le cas qui nous occupe – de Tinerfe et de Perflafunda. L’histoire est racontée par un témoin oculaire.

Dans le texte de Valentine Penrose, le rapt a lieu sur une plage de Tenerife au bord de laquelle se trouvent les Néréides sur le dos de dauphins : « Étaient plein de dauphins les flots de Tenerife / Avec leurs épouses placés sur leurs narines » (XVII, 1-2). Dans le mythe grec, les Néréides accompagnent, escortent Zeus dans son voyage vers la Crète. Le paragraphe de sept vers qui commence ainsi « Et pourpres et sinoples et carmines et vertes » pour finir par « Et rubis sur le sable noir rouges les reines » (XVII, 4-10) relate les amours de Tinerfe et de Perflafunda. Les amours sont exprimés par un tourbillon de mots qui mélangent les noms de plantes, de couleurs, de pierres toutes orientées dans les tons de vert et de rouge : le vert pour le renouveau, la naissance – pensons au printemps –, mais également à la mort – vert comme couleur de la putréfaction – ; et le rouge qui évoque, à la manière des contes, la couleur du sang (d’ailleurs utilisé dans le texte) qui symboliserait la perte de la virginité, mais également le symbole du mystère de la vie et dans une symbolique plus populaire, on pense à la passion et à l’ardeur amoureuse.²⁴² C’est également le sentiment d’ivresse, de la perte des sens qui est associée à l’acte sexuel que Valentine évoque aussi quand elle utilise les mots « vin » et « absinthe ». En d’autres termes, la perte de la virginité est symbolisée par la couleur rouge, le vert en fait une initiation qui marque la fin d’un cycle (mort) et le début du suivant (renaissance) : de jeune fille, elle devient femme.

« Après / vertes les feuilles » (XVII, 11-12), ces deux vers renvoient directement au mythe antique qui relate que le coït a eu lieu sous un platane qui depuis lors à des feuilles vertes toute l’année. Les feuilles sont les témoins « regardant regardant regardant regardant » (XVII,

²⁴² Nous avons utilisé le *Dictionnaire des symboles* de Gheerbrant et Chevalier pour approfondir les symboliques possibles du rouge et du vert (831-833 / 1002-1007).

13) de la chevauchée qui a eu lieu qu'elle soit prise au sens propre comme au figuré : « Cheveux au vent la main au vent la main tenant / comme présent qui vole un beau canari blanc / Perflafunda portant une roue à sa jupe » (XVII, 14-16). La roue, dans le *Dictionnaire des symboles* (826-830), est associée à une idée de perfection, mais une perfection relative, car « elle se rapporte au monde du devenir, de la création continue » ; elle évoque la notion de cycle. Notons également que dans la plupart des traditions, elle est un symbole solaire ; elle pourrait également suggérer, si nous prenons en compte la connaissance aigue de Valentine pour le Tarot, la roue de la Fortune (arcane n°10 du Tarot) qui symbolise grosso modo l'éternel retour des cycles de la vie. La référence solaire nous ramène au changement temporel de cette partie du texte qui privilégie le jour ; la référence à l'éternel mouvement ou recommencement peut évoquer le résultat de l'acte sexuel en soi : la naissance d'un enfant et donc la Vie. Les derniers vers : « comme une baliste contre une ville / contre elle le cœur de cuir du taureau » (XVII, 17-18) confirment que l'origine de l'histoire de l'enlèvement de Perflafunda est bien le mythe d'Europe qui fut enlevée par un taureau.

Le troisième enlèvement celui d'Alenoch-Perséphone, deuxième suivant l'ordre du texte (XIV), nous est transmis par la victime elle-même. Il semble que Valentine Penrose ait ici pris quelques libertés avec le mythe dont elle s'inspire. En effet, dans la mythologie grecque, Perséphone, fille de Zeus et de Déméter, est élevée à l'abri des regards en Sicile à cause de sa très grande beauté. Toutefois Hadès, frère de Zeus et Dieu des Enfers, la voit et en tombe aussitôt amoureux. Il l'attire dans les Enfers où il en fait sa femme. Déméter, déesse de la fertilité et de la végétation, part alors à la recherche de sa fille. Pour la récupérer, elle affame la Sicile et promet à Zeus de n'arrêter cette famine que quand elle récupérera sa fille. Zeus parvint à obtenir d'Hadès

que Perséphone passe dorénavant une partie de l'année sur terre avec sa mère et l'autre auprès de son époux dans les Enfers.

Si l'on veut bien admettre cette lecture théâtrale de la suite poétique et par conséquent que les textes ont entre eux une dynamique d'action-réaction ou de question-réponse, on peut alors imaginer que le texte de l'enlèvement d'Alloench et le suivant où Téjina prend la parole sont liés entre eux dans les faits et leurs conséquences. La conséquence de l'enlèvement d'Alloench peut être son marchandage avec Mercure, dieu du commerce. Selon la mythologie, Mercure était le messager de Zeus ; c'est donc lui qui descendit aux Enfers pour récupérer Perséphone dont on dit qu'il était amoureux.²⁴³ Que Téjina essaie de marchander Alloench avec lui pourrait donc faire sens. Ceci implique que nous émettons l'hypothèse que le bourreau d'Alloench n'est autre que Téjina. Il faut souligner que le nom Alloench est composé de deux mots allemands *alle* et *noch* : *alle* signifie *tout* et *noch* signifie *encore* ou *plus* ; on peut donc imaginer que son nom signifie *tout encore* et évoquerait la notion du recommencement. Le mot *Alloench* est également très proche phonétiquement de « Alle nacht » qui veut dire « toute la nuit ». À la lumière des différentes significations et/ ou évocations de sens du mot allemand *Alloench*, nous osons fonder l'hypothèse que lors de son enlèvement, Alloench n'est plus la jeune vierge protégé par sa mère, mais la femme du maître des Enfers. C'est donc en ce qui la concerne son second enlèvement. Les vers ou parties de vers suivant se réfèrent à une vie dans l'obscurité et renforcent la validité de notre hypothèse : « ne chercher le soleil plus jamais » (XIV, 6) ou encore « La lueur jaune comme une monnaie que je déteste » (XIV, 4) qui suit un vers dans lequel est évoqué la nuit : « Jour à rebours de la lune vient me bleuir » (XIV, 3). Nous avons émis l'hypothèse que Téjina pourrait être à la tête de cet enlèvement ; plusieurs

²⁴³ Nous trouvons ces informations dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine* sous l'entrée « Hermès (Mercure pour les latins) » (120-121).

expressions du texte nous font penser à cette reine ou plus simplement à une femme. Le fait que Tējina soit une déesse lunaire semble être évoqué dans ce vers : « A toi rite léger de l'ombrelle lunaire » (XIV, 10) et le fait que le piège ait pu être élaboré par une femme trouve sa preuve dans les vers suivants : « Mais l'arbre de santal l'échelle féminine / j'y vais et bondirai encor serai fidèle / déesses qui sentez la perle fine » (XIV, 7-9). Plus loin, la totalité de la seconde strophe des lamentations d'Allenoch parle d'une femme : « Antique et rien que sœur du chardonneret / comme un oiseau plus petit que l'oiseau mâle / À travers la terre à travers les strates lune / d'enfouie terminale tu m'as fait devenir » (XIV, 14-17). Le bourreau semble donc bien être une femme ; certes pas très imposante car elle est associée à un oiseau, mais pas n'importe lequel : le chardonneret qui dans la tradition chrétienne symbolise le sacrifice à venir.²⁴⁴ Il y a quelque chose de funeste dans cette association. Et si nous associons cette femme à Tējina, c'est aussi en grande partie à cause du texte suivant. Elle y apparaît préoccupée : « Je réserve et laisse tomber » (XV, 3) et sur le point de proposer ou de conclure un marché avec Mercure : « j'ai aussi du vif argent / au chariot de devant » (XV, 8-9) quand elle parle à ses filles d'honneur ou encore quand elle s'adresse directement à l'homme : « Mercure soyons amis » (XV, 12). Nous pensons que Tējina a enlevé Allenoch pour la marchander avec Mercure qui, dans la tradition antique, avait un faible pour cette dernière.

Penrose termine sa série *Mythologie de l'île et de février* par une intervention de Tējina, qui avait ouvert l'histoire si l'on considère le tout premier texte « Février février à ta place serrée » (I, 1) comme une introduction : elle est omniprésente au point qu'elle en surpasserait Tinerfe (« Dormez les dames ont les droits / des chevaliers désarçonnés »).

²⁴⁴ Nous nous référons à la symbolique des nombreuses représentations de la *Vierge au Chardonneret*, dont le tableau le plus connu est très certainement celui de Raphaël. Ce thème, dans l'iconographie catholique, représente l'annonce de la passion du Christ.

Bien que Tėjina se présente à nous avec toute la grandeur des nobles dames, nous éprouvons comme une grande solitude à la lecture de ses mots, comme si elle était la dernière représentante d'une race ou d'un peuple. Quand elle dit « Je serai là au moyen-âge », elle apporte la confusion dans la compréhension de la mythologie créée par Penrose. D'autres éléments du texte l'inscrivaient déjà dans cette période de temps tels que les noms de deux protagonistes Tinerfe et Akaïmo appartenant à l'histoire du peuple guanche du quinzième siècle. Toutefois, si l'on en oublie l'existence, Tėjina se projetterait en fait dans l'avenir comme une immortelle. Pourtant, elle est également gagnée par une sorte de folie si l'on s'attarde un instant sur les vers suivants : « Elle mangeait dit-on / Scarabées blancs colombes. / Gypsie par le crocodile / Paie-moi un beau voyage » (XVIII, 8-11) La référence du pronom « elle » n'est pas claire : est-ce la « dame avec des manches et des pleurs » (XVIII, 5-7) de la strophe précédente (Tėjina) ou est-ce quelqu'un d'autre ? Et ces deux vers qui ouvrent la possibilité d'un ailleurs : « Gypsie par le crocodile / Paie-moi un beau voyage » (XVIII, 10-11), est-ce un ailleurs où l'histoire continuerait ? Un ailleurs où se réécrirait l'histoire une nouvelle fois ? Mais il est tard, et Tėjina rassure son audience : les femmes ont hérité des droits des hommes. Tout est bien, tout est paisible : dormez, l'on veille sur vous.

Avant de laisser de côté ce nouveau mythe, nous voudrions prendre le temps d'insister sur l'importance de l'usage de la couleur faite tout au long du texte. Les deux couleurs majeures sont le rouge et le bleu, couleurs omniprésentes évoquées soit par leur terme propre, soit au travers d'un objet de cette couleur. Le rouge en particulier défie la palette des plus grands artistes : Penrose use pas moins de quinze termes différents pour référer à cette couleur dans les tons les plus divers. Le rouge et le bleu sont directement associés aux Dieux dans le texte. Nous trouvons dans le discours de Tinerfe les mots suivants : « grandes plumes rouges et bleues des

Dieux » (XII, 8-9). Le bleu est la couleur la plus profonde, la plus immatérielle et la plus pure ; c'est la couleur d'une atmosphère irréelle : le bleu est céleste. Le rouge combine, soit que l'on est dans les tons clairs, soit dans les tons foncés, le diurne et le nocturne, le masculin et le féminin, l'action et la contemplation, il est le symbole de la vie. Dans une acception plus courante, le rouge – le pourpre – fut la couleur des rois, et donc de la puissance. Valentine Penrose, en insistant sur la récurrence de ces deux couleurs dans cette suite poétique, consolide la force symbolique de son mythe. Elle nous parle de la vie, d'une vie céleste où les jeux et les leures pour gagner en puissance sont choses communes ; c'est un monde qui oscille entre la nuit et le jour (la lune et le soleil), entre l'action (Tinerfe / Téjina) et la contemplation (Rosalva). Différentes couleurs apparaissent dans les discours des protagonistes, non qu'elles soient là pour les décrire, mais plutôt pour créer une aura qui envelopperait leurs mots. En regardant de plus près les discours de Tinerfe et de Téjina, nous observons que les cinq mêmes couleurs jalonnent leurs mots : le blanc, l'argent, le bleu, le vert et le rouge. Le vert y apporte la notion de renouveau, le blanc celle de la pureté et l'argent est en lien direct avec la lune et le principe féminin : notons que seuls Tinerfe et Téjina prononcent le mot « argent », ce qui les réunit une fois de plus dans une sphère de symbolique supérieure. L'on remarque que dans la poésie de Valentine Penrose, chaque détail – mot, expression, forme, régularité, irrégularité – est signifiant et n'a pas été choisie au hasard. Paul Éluard avait déjà évoqué la richesse des poèmes de Valentine Penrose dans sa préface pour *Herbe à la lune* : « Il n'y manque pas un mot et pourtant, à chaque mot, le précédent s'efface. L'oubli, l'écran magique, sans couleur, devant lequel toute couleur, toute nuance, toute idée est nouvelle. »²⁴⁵

²⁴⁵ Nous pouvons lire la préface dans la réédition de Colvile de 2001 (29).

Conclusion

En analysant l'œuvre de Valentine Penrose, nous découvrons une diversité qui dépasse de loin la production habituelle d'un auteur. Elle s'essaie à tous les genres de la poésie et de la prose ; mis à part *La Comtesse sanglante*, ses écrits sont généralement courts ce qui renforce l'intensité et l'impact de leur propos : un condensé de symbolique. Elle avait en 1945 écrit un roman épistolaire *Martha's Opera* qui s'étalait – dans l'édition originale – sur 21 pages de texte ; elle a le don de transcender les formes et les formats et d'insuffler à ses écrits une richesse sans précédent. La forme en vers de la pièce de théâtre miniature *Mythologie de l'île et de février* semble anoblir le genre du texte et nous fait penser aux textes des grandes tragédies tout en sachant qu'elle ne suit aucune forme fixe. Il n'est pas surprenant que Valentine Penrose ait procédé à l'écriture (ou réécriture) d'un mythe : des références à la mythologie jalonnent son œuvre depuis les premiers textes ce qui implique un intérêt constant pour le sujet qui trouve son apogée ici avec la *Mythologie de l'île et de février*.

Quand elle ne fait pas de référence à la mythologie antique, elle utilise les contes de Grimm ou de Perrault pour la plupart, la littérature courtoise ou des chansons de geste du Moyen-Âge et même l'astrologie : le signe le plus présent dans son œuvre est de loin celui du capricorne qui est le signe sous lequel elle est née. De plus, nous devons ajouter sa profonde connaissance des plantes et des minéraux qu'elle utilise le plus souvent au travers de leur symbolique populaire et traditionnelle, quand ce n'est pas en rapport avec leurs vertus médicinales²⁴⁶. Il est donc totalement impossible de ne considérer qu'un seul point de vue quand on décide de s'immerger dans le monde poétique ou prosaïque de Valentine Penrose. Paul Éluard disait en 1935 au sujet de son style dans la première préface qu'il écrivit pour elle : « un langage

²⁴⁶ Nous avons vu une application de cette utilisation dans un texte inédit « La Graine de Xanthium ».

poétiquement clair, un langage rapide, qui échappe à la réflexion. Un langage déraisonnable, indispensable. » et plus tard en 1951 au sujet de *Dons des féminines* : « la merveille savante de l'écriture. » Cela résume bien, il nous semble, la poétique de son œuvre.

Chapitre 3.

Études Critiques de Textes et Analyse d'une Certaine Vision du Monde de

Valentine Penrose

3. 1. Une analyse de *Dons des féminines* : détourner les mots en rêve

3. 1. 1. Introduction

Bien que *Dons des féminines* fut maintes fois l'objet d'analyse critique et d'études variées, nous avons souhaité nous arrêter une nouvelle fois sur ces pages en l'abordant sous un angle différent, voire inhabituel. Alors que dans la majorité des études les commentateurs s'intéressent à l'ouvrage pour son côté 'littérature lesbienne' ou pour ses collages que l'on compare le plus souvent à ceux de Max Ernst – ils utilisent en effet une technique similaire et l'origine de leur matériel se trouve dans des magazines de mode et des revues scientifiques du début du vingtième siècle et même du dix-neuvième –, nous allons l'aborder au travers de la notion du rêve considéré comme technique d'inspiration, de création et d'interprétation. Nous souhaitons prendre en compte l'œuvre dans son intégralité en utilisant les collages et les textes anglais et français. Les études antérieures se sont généralement concentrées sur l'une ou l'autre partie de l'œuvre, en particulier ses collages.

La beauté et l'exception de *Dons des féminines* ne résident pas uniquement dans sa partie visuelle, mais dans la combinaison des mots, des langues et des images : l'un n'a pas d'existence propre sans l'autre. S'intéresser seulement aux textes ou seulement aux collages, c'est comme de s'immerger dans le bouddhisme en ignorant Buddha.

Valentine Penrose a côtoyé le groupe surréaliste depuis ses origines ; c'est ainsi qu'elle devient familière des techniques utilisées par le groupe dont l'écriture de rêve. C'est lors de nos recherches que nous nous sommes rendue compte de l'intérêt qu'elle avait porté à cette approche quand nous avons découvert un texte de 1927 qui s'intitulait *Rêve*. Depuis lors, nous avons

constaté que le sujet du rêve réapparaît périodiquement dans son œuvre, soit comme thème de l'écriture, soit comme technique. Valentine Penrose, dans *Dons des féminines*, a perfectionné la technique surréaliste de l'écriture du rêve – qui ne fonctionnait en partie que comme un exercice pratique pour atteindre la dictée inconsciente de la pensée – en un véritable moyen de composition. La notion de la figurabilité du rêve telle que Jean-François Lyotard la conçoit aide à mieux comprendre la démarche de Valentine Penrose.²⁴⁷

Il est de notoriété publique que le rêve, pour simplifier, est composé d'images et que sa transcription littérale – sa reconstruction en mots grâce au souvenir que l'on en a – par le rêveur au petit matin est la matière que l'analyste s'empresse de décortiquer pour trouver le sens de la fantasmagorie nocturne : le texte – écrit ou verbalisé – aide donc à la compréhension des images. Valentine Penrose va effectuer un retournement dans cette acceptation des faits : à considérer le travail sur le pictural et le texte, c'est non pas le texte qui aide à la compréhension du collage, mais le collage lui-même qui est l'interprétation de ce dernier. C'est ce que nous allons essayer de montrer après avoir élaborer les rapports existants entre Freud et Breton d'une part, et de l'autre, l'explication de Jean-François Lyotard au sujet de la figurabilité du rêve.

3. 1. 2. Freud et Breton

Quand Freud écrivit en 1900 *La Science des rêves*²⁴⁸, ce fut dans le cadre de sa recherche en psychanalyse : il avait découvert que le désir s'accomplissait dans le rêve. Le rêve se présentait comme une nouvelle porte sur l'inconscient et son expression. Il en fit un sujet d'études et aboutit à une technique encore utilisée aujourd'hui en psychanalyse : l'interprétation des rêves. Celle-ci entre alors dans le domaine médical et fait partie d'un certain processus de

²⁴⁷ Voir Jean-François Lyotard. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 1974.

²⁴⁸ Nous utilisons la version abrégée du texte : Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, 1988.

guérison. Lorsque Breton prend connaissance des recherches de Freud, il les utilise non pas à des fins thérapeutiques, mais au nom de l'Art. Le rêve devient une technique privilégiée du groupe *Littérature* dans sa tentative d'atteindre les puissances de l'imaginaire libéré de la raison et, ensuite, celle du surréalisme.²⁴⁹

Pour Freud, le rêve est une « opération psychique propre au rêveur »²⁵⁰ ; il représente l'accomplissement d'un désir, tout en étant dépourvu d'affect qui ne réapparaît qu'avec l'analyse du rêve proprement dite. Le rêve est composé d'un *contenu latent* et d'un *contenu manifeste*. Le *contenu manifeste* est ce que raconte le rêve tel qu'il existe dans nos souvenirs et le *contenu latent* est ce que l'on dégage de son analyse. La transformation²⁵¹ du *contenu latent* en *contenu manifeste* se fait grâce à ce que Freud appelle *le travail du rêve* qu'il compare à plusieurs reprises au travail du poète quant à la construction – à l'écriture – de son poème.

Si le rêve nous semble généralement absurde, obscur voire totalement incompréhensible, c'est parce qu'il est l'accomplissement d'un désir *refoulé* inaccessible à la conscience de l'être. Le rêve nous permet de comprendre ce que nous refoulons au plus profond de nous-mêmes : le désir refoulé y prend une forme voilée ; on dit alors qu'il est de l'ordre du travestissement ou du déplacement. C'est en décortiquant le récit du rêve que l'on est confronté au désir refoulé.

Le travail du rêve consiste en plusieurs étapes dites *primaires* : la *condensation*, le *déplacement*, la *symbolisation* et la *figuration*, appelée aussi la *dramatisation* et en une dernière étape dite *secondaire* qui est *l'élaboration secondaire*. La *condensation* signifie que les éléments du rêve sont *collectifs* ou *composites*, qu'ils sont surdéterminés. Par exemple, une personne

²⁴⁹ Si nous faisons la distinction entre le groupe *Littérature* et le surréalisme, c'est que la revue *Littérature* voit le jour en 1919 et s'éteint en 1923. Le *Manifeste du surréalisme* paraîtra fin 1924 et c'est avec lui que naît officiellement le mouvement surréaliste. C'est donc, pour une question de précision que nous les distinguons.

²⁵⁰ Sigmund Freud. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, 1988. 45.

²⁵¹ Voir Freud, *Sur le rêve*, 60.

présente dans le rêve est la somme de plusieurs autres. Le *déplacement*, quant à lui, est la pensée essentielle du rêve manifeste qui n'est qu'un élément tout à fait mineur dans le contenu latent de celui-ci et ce, parce qu'il existe dans le rêve tout un réseau de symboles préétablis appartenant entre autre à la religion ou à la culture. Le contenu latent du rêve apparaît sous forme de métaphore et de comparaison qui sont le résultat du principe du déplacement : le langage du rêve est *symbolique*. La *figuration* ou *dramatisation* du rêve est cette étape qui transforme la pensée du songe en une scène théâtrale : la pensée devient image. Finalement, l'*élaboration secondaire* est le processus qui permet de rendre le rêve intelligible, d'ordonner les composants de celui-ci et de les assembler en quelque chose qui soit cohérent et qui fasse sens. En d'autres termes, c'est la mise par écrit ou la verbalisation du souvenir que le rêveur a de son rêve pour lui-même ou à l'intention d'une tierce personne. C'est dans ce processus que prend place une partie de la censure accordée au rêve. Cette dernière agit par l'intermédiaire du rêveur qui choisit consciemment ou non de relater tel événement de son rêve, mais cette censure avait déjà eu lieu bien avant dans l'état de veille.²⁵² C'est au départ de cette élaboration secondaire que le psychanalyste cherche à déconstruire le travail du rêve pour en trouver son contenu latent.²⁵³

Avant d'être à la tête d'un groupe littéraire, André Breton avait entamé des études de médecine et s'était intéressé de près aux recherches en psychiatrie. Quand il prend connaissance des théories de Freud, il le porte directement aux nues, le considérant comme un révolutionnaire, alors que – et c'est là tout le comique – André Breton ne connaît de l'œuvre de Freud que quelques fragments parus ci et là et en particulier dans l'*Introduction à la psychiatrie clinique*

²⁵² Nous nous censurons tous les jours pour de petites choses conscientes ou non = le refoulement. Le travail du rêve relâche cette censure, ce qui permet « *l'accomplissement du désir refoulé* ». Mais au réveil, la raison / la conscience du rêveur refait surface et joue de nouveau de censure, la première censure étant l'oubli pur et simple du rêve. Freud. 121-124.

²⁵³ Freud., *Sur le rêve*, 73-115.

d'Emil Kräpelin. L'ouvrage qui influence grandement la pensée du groupe s'appelle *Psychopathologie de la vie quotidienne* publié en 1922 et traduit de l'allemand par de Samuel Jankélévitch. Ce n'est qu'en 1926 que Breton prend connaissance de *La Science des rêves* dans sa traduction française.²⁵⁴

André Breton s'intéressait au rêve à un tel point qu'une certaine époque de ce que nous nommons le « pré-surréalisme » s'est précisément occupée du rêve : on l'appelle *la période des sommeils*. Vu la fascination qu'a André Breton pour le rêve, il lance avec ses complices dont Philippe Soupault, Louis Aragon, René Crevel et Robert Desnos la période des sommeils. Ils se lancent dans les expériences du sommeil qui durent de 1922 à la fin de l'année 1923 voire le début de 1924.²⁵⁵ C'est dans un texte d'André Breton datant de novembre 1922 intitulé « L'Entrée des Médiums » que nous prenons connaissance de ces expériences plus proches du spiritisme que du rêve à proprement parler.²⁵⁶ Ce texte nous intéresse d'une part, parce qu'il nous donne la première définition du surréalisme toute centrée sur le rêve : «le surréalisme est un certain automatisme psychique qui correspond[rait] assez bien à l'état de rêve »²⁵⁷ et d'un autre côté, parce qu'il relate les événements de cette période des sommeils et nous transmet plusieurs productions écrites.

Il est à noter qu'à l'origine, et ce malgré l'engouement du groupe pour le rêve, celui-ci a failli être laissé de côté jusqu'à ce que René Crevel partage avec le groupe une technique qui lui permette de s'endormir assez facilement et de discourir ou d'écrire tout en étant endormi.²⁵⁸ Le

²⁵⁴ Sarane Alexandrian. *Le Surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, 1974. 49. (Référence pour le paragraphe)

²⁵⁵ Elle s'achève en quelque sorte avec la fin de la revue *Littérature*.

²⁵⁶ Même si André Breton s'en défendra toujours.

²⁵⁷ André Breton. « L'entrée des Médiums ». *Littérature* 6 (novembre 1922). 2.

²⁵⁸ Technique médiumnique à l'origine de l'époque des sommeils.

maître incontesté de cette période est sans aucun doute Desnos : celui qui parle comme il rêve et qui rêve comme il parle. Cette période sera également relatée par Louis Aragon dans son livre *Une Vague de rêves*, paru en octobre 1924, peu avant le *Manifeste du surréalisme*. Le rêve pour Aragon fait partie d'un autre rapport du réel dont l'esprit peut prendre conscience et qu'il appelle la surréalité qui comprend également le hasard, l'illusion et le fantastique.²⁵⁹ La surréalité est ce concept qui englobe la réalité et l'irréalité en les surpassant : elle « est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des ivresses et de la chétive vie ».²⁶⁰ Si Aragon ne nous décrit pas le fonctionnement du rêve dans cet ouvrage, il en relate cependant les expériences qui prirent un tournant important quand Crevel expliqua à Breton la technique du sommeil hypnotique. Cette technique fut une révélation et porta la période des sommeils à son apogée : on rêvait partout et tout le temps, en parlant ou par écrit.²⁶¹

C'est dans le *Manifeste du surréalisme* paru en 1924 que le rêve – version surréaliste – va prendre sa première forme. André Breton va traiter du rêve en quatre points. 1. « Le rêve est continu et porte trace d'organisation. » Ce n'est que notre mémoire défaillante qui lui donne la forme de plusieurs rêves plutôt que celle d'un seul. 2. À l'état de veille, « l'esprit témoigne d'une tendance à la désorientation. » 3. L'homme qui rêve est satisfait, en ce sens où le rêve n'est pas sujet aux lois de la morale ou de la justice : tout est possible dans le rêve. 4. André Breton croit à la résolution future de la réalité et du rêve en une sorte de réalité absolue qu'il nomme la surréalité.²⁶²

²⁵⁹ Louis Aragon. *Une Vague de rêves*. Paris : Seghers, 1990. 11.

²⁶⁰ *Ibid.*, 16.

²⁶¹ *Ibid.*, 17.

²⁶² André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985. 21-25.

Dans les faits, l'utilisation du rêve n'est pas très concluante, mais est toujours perçue comme une obsession. Des récits de rêves apparaissent dans la revue *Littérature*, tout comme dans la revue *La Révolution Surréaliste*. Le groupe des rêveurs désireux de montrer au public les avancées de leurs recherches sur *l'automatisme psychique pur* tient le rêve comme une illustration de ce dernier. Aux yeux de Breton, le rêve – dans sa recherche de l'imaginaire à l'état pur et de l'approche de l'inconscient – surpasse toujours la simple écriture automatique. Les deux sont indubitablement liés, étant les deux faces d'une même pièce, mais l'écriture automatique se perçoit comme une tentative d'éducation de la mémoire dans l'exercice du récit de rêve.

Ce n'est qu'avec le livre *Les Vases communicants*, paru en 1932, qu'André Breton reprend les théories de Freud exposées dans *La Science des rêves*. Ce qu'il ressort de l'ouvrage des *Vases communicants*, c'est d'une part un historique de la recherche sur le rêve depuis le dix-neuvième siècle s'achevant avec Freud et de l'autre, une tentative heureuse de montrer en quoi rêve et réalité fonctionnent comme des vases communicants. Il retient la découverte de sa technique de l'interprétation des rêves comme étant de loin la plus originale ; il la met en pratique avec l'un de ses propres rêves. Il s'oppose à Freud quand celui-ci dit que le rêve est entièrement tourné vers le passé – s'entend comme révélateur du passé – et considère que le rêve engage aussi un avenir immédiat : il croit en l'existence du rêve prophétique, ce qui le rapproche de la pensée populaire au sujet du rêve.²⁶³ Breton considère ensuite que la vie de l'homme se dédouble entre le rêve et l'action et que le poète à venir saura surmonter le divorce entre le rêve et l'action. L'objectif d'André Breton, par l'utilisation de la théorie du rêve, est de montrer qu'il existe un moyen de revigorer l'imaginaire en libérant l'esprit des contraintes de la raison par le rêve et l'écriture automatique.

²⁶³ Voir André Breton. *Les Vases communicants*. Paris : Gallimard, 1955. 23.

En définitive, mis à part les récits de rêve, l'utilisation du rêve fut dans l'histoire du mouvement surréaliste principalement l'objet de la peinture, simplement du fait que le rêve avant d'être texte est image. C'est pourquoi dans le fait littéraire, il n'apparaît au départ que comme un exercice de style, une tentative d'approche de l'inconscient, une technique pour renouveler l'imaginaire. En réalité, André Breton cherchait à obtenir, grâce à l'écriture automatique d'abord, et ensuite, grâce au rêve « un monologue de débit aussi rapide que possible sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*. »²⁶⁴ Pari en partie réussi.

3. 1. 3. Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*

L'ouvrage *Discours, Figure* de Lyotard nous intéresse en particulier pour la section qu'il consacre au rêve : « Le travail du rêve ne pense pas ».²⁶⁵ Tout l'intérêt du travail de Lyotard réside dans son rapprochement de la théorie du rêve de Freud aux théories du discours et de la figure : il revoit sous cet angle chacune des catégories du travail du rêve désignée par Freud lui-même.

Avant de passer en revue chacune des étapes qui forment le travail du rêve, Jean-François Lyotard insiste sur le fait que « le rêve n'est pas la parole du désir, mais son œuvre » et cette « œuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. [...] Le désir violente l'ordre de la parole. »²⁶⁶ De la sorte, la figure se trouve par deux fois liée au le désir : « d'une part, en bordure du discours, elle est l'épaisseur dans laquelle se dérobe ce dont je parle [et]

²⁶⁴ Voir André Breton. *Manifestes du surréalisme*, 34.

²⁶⁵ Voir Jean-François Lyotard. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 1974. 239-270.

²⁶⁶ Lyotard, *Discours, Figure*, 239.

d'autre part, dans le discours, elle est sa forme. »²⁶⁷ Il confirme également que le discours du rêve est intelligible au vu que le rêve est une forme particulière de notre pensée (cf. Breton), élaborée par le travail du rêve. Ce dernier transforme le contenu latent en contenu manifeste ; il existe une différence de nature entre les deux. C'est pourquoi il reprécise la définition primaire du rêve de Freud²⁶⁸ en disant que : « le rêve est l'accomplissement travesti d'un désir refoulé, réprimé. » Il revoit ensuite les différentes étapes du travail du rêve en les transposant dans un travail sur le discours en commençant par la condensation. La *condensation* consiste à fondre ensemble « ou les signifiants ou les signifiés ou les deux en des objets non-linguistiques »²⁶⁹. En d'autres termes, il s'agit de faire des objets linguistiques des choses²⁷⁰ et de réduire – voire d'ignorer – l'espace du discours. Jean-François Lyotard parle donc d'un changement de nature ou d'état dans le passage du contenu latent au contenu manifeste. Ce dernier ne pourra jamais être perçu comme un texte. Le désir, par contre, qui fait partie du contenu latent est dès son origine – en dehors même du rêve, dans notre inconscient – un texte bouleversé parce qu'il est obligé de se travestir. L'hypothèse de Lyotard est de dire que ce n'est pas le travail du rêve qui travestit le désir, mais que celui-ci est travestit dès son origine. Il en déduit que l'accomplissement du désir se fait dans l'*acte* de rêver, dans l'activité imaginaire et non pas dans le *contenu* du rêve. Pour revenir à la condensation, elle est liée au principe de la surdétermination, déjà évoquée chez Freud, ainsi qu'à la symbolisation : le fond du rêve est donc déjà difficilement déchiffrable et de l'ordre du figural.

²⁶⁷ Lyotard, *Discours, Figure*, 240.

²⁶⁸ *Ibid.*, 241.

²⁶⁹ *Ibid.*, 244.

²⁷⁰ Le mot est limpide de sens et la chose-mot est obscure, dense, compacte : son sens est à chercher dans son épaisseur.

Le *déplacement* est l'élément le plus important du rêve, parce qu'il prépare le travail de la condensation, c'est-à-dire que tel ou tel déplacement influence le résultat de la condensation de manière différente.²⁷¹ La « *considération pour la figurabilité* » est à prendre avec précaution. Nous avons signalé que le désir était d'emblée un texte bouleversé ; il prend possession du texte, mais pas à la manière de la condensation ou du déplacement qui, eux, « détruisent » l'espace linguistique, transgressent les règles du discours. Le désir, quant à lui, « prend le mot au pied de la lettre ; le pied de la lettre, c'est la figure ». ²⁷² Lyotard met en parallèle cette vision et l'œuvre surréaliste qui, il est vrai, cherche à faire du langage – du mot – un matériau à part entière, détaché de son usage communicationnel pour en faire une œuvre d'art. Les surréalistes se réfèrent souvent à ce sujet à Lautréamont quand il dit : « Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (*Les Chants de Maldoror*, chant VI, §3), citation qui symbolise l'approche inconsciente du langage sorti de son rôle de communication (faire sens) et centré plutôt sur son signifiant. La réalité extérieure à la langue à laquelle renvoie le mot (signifiant) est donc cette figure : son signifié.²⁷³ En sachant que le propre du rêve est de se dérouler comme un film sur l'écran de notre inconscient, l'objectif de cette figurabilité est de rendre figuré ou imagé ou illustré le texte bouleversé du désir. Ainsi, nous pouvons dire que le rêve fondé sur la figuration (signifié) ne peut pas être un discours : il ne

²⁷¹ Pour Freud, c'est la condensation qui est l'étape la plus importante du travail du rêve. Ici, nous nous permettons de relever une incohérence du texte. Certes, nous nous devons de signaler que nous travaillons Freud dans sa version condensée parue un an après *La Science des rêves* et intitulée *Sur le rêve*, une sorte de résumé de l'œuvre précédente accessible à tout un chacun. Dans le résumé, Freud dit textuellement que « la condensation constitue le caractère le plus important du travail du rêve et ce qui lui est le plus propre. » (p. 84) Lyotard citant Freud au départ de *La Science des rêves* dit : « Le déplacement. Freud dit que c'est « la partie essentielle du travail du rêve », « l'un des principaux moyens d'obtenir l'Entstellung (la condensation) ». Ne pouvant le vérifier, nous nous bornerons à simplement le signaler, mais pensons néanmoins, que certes, le déplacement est primordial pour la condensation, mais que c'est la condensation qui reste l'élément important du travail du rêve.

²⁷² Lyotard, *Discours, Figure*, 248.



²⁷³ Par exemple : arbre = signifiant et = son signifié.

peut pas parler. C'est pour cette raison que Lyotard dit : « il faut faire rêver le discours », parce que, dans le discours, nous pouvons trouver de la figure. Et si nous poussons la réflexion encore plus en avant, nous pourrions conclure que comme le langage de l'inconscient n'a pas de « modèle de discours articulé », le rêve se voit donc considéré comme « le comble du discours désarticulé, déconstruit, dont aucun langage, même normal, n'est jamais exempt. »²⁷⁴ De la sorte, il est possible de dire que le rêve, à défaut d'être discours, peut être « langage ». La figurabilité dans le travail du rêve a pour fonction de remplacer le signifiant par son signifié ou encore le mot-matière par sa représentation.

Afin d'expliquer *l'élaboration secondaire*, Lyotard analyse le fonctionnement de ce que Saussure avait appelé des hypogrammes. Un hypogramme fonctionne comme une anagramme si ce n'est qu'il disperse les syllabes d'un mot dans d'autres formant ainsi une phrase, parfois absurde. Dans l'anagramme, toutes les lettres d'un mot sont réutilisées pour en former un autre ; il n'y a pas de surplus : ce qui reviendrait à dire que le contenu manifeste du rêve, par sa taille, égalerait en taille le contenu latent. L'on parlerait alors d'équivalence entre les deux – contenu manifeste et contenu latent –, or ce n'est pas le cas. Car pour parvenir au contenu latent du rêve, il a fallu passer par l'interprétation de l'énoncé manifeste (représenté par le produit de l'élaboration secondaire, à savoir un texte ou un récit). Cette analyse s'efforce de détailler le plus possible le souvenir du rêve pour être sûr d'en obtenir le contenu latent. Cette analyse étant généralement multipliée en longueur par un indice x nous laisse avec un surplus d'informations une fois le contenu latent découvert, au même titre que l'hypogramme, une fois résolu, abandonne inertes des syllabes désarticulées. C'est pourquoi nous pouvons dire que le récit du rêve ne trompe plus l'oreille (le texte est lu ou entendu), mais bien l'œil : l'œil renvoyant à l'image symbolisée par la figure du rêve. La question du 'voir' demande une ouverture d'esprit

²⁷⁴ Lyotard, *Discours, Figure*, 253.

pour être capable de dépasser la première image, de la transcender pour trouver le caché : le contenu latent du rêve.

En conclusion, « le travail du rêve n'est pas un langage ; il est l'effet sur le langage qu'exerce le figural. Cette force transgresse la loi ; elle empêche d'entendre, elle fait voir : telle est l'ambivalence de la censure. »²⁷⁵

3. 1. 4. Valentine Penrose et *Dons des féminines*

Pour rappel, Valentine Penrose ne participe pas pleinement au mouvement surréaliste d'André Breton, ne faisant jamais réellement partie du groupe au sens où un Desnos, un Aragon ou un Éluard vivent le surréalisme de l'intérieur au jour le jour, au rythme des découvertes et des déceptions du groupe chapeauté par Breton. L'œuvre que nous analysons date de 1951, ce qui nous éloigne de près de trente ans des premières expériences des surréalistes sur le rêve. Cette distance dans le temps, au lieu d'être néfaste, n'est que bénéfique : ayant eu connaissance et ayant été témoin des recherches que le groupe fait au niveau du langage par l'utilisation de l'écriture automatique, du rêve, du cadavre exquis, etc., Valentine est à même de les utiliser de façon efficace. C'est pourquoi le rêve dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose ne paraît pas sous forme du récit de rêve, mais bien sous la forme du rêve, ce qui nous renvoie directement à la période des sommeils « hypnotiques » du groupe surréaliste où les textes qui en sont sortis sont de l'ordre du rêve et non de son récit, parce qu'ils sont transcrits ou parlés au moment même où ils se déroulent à la différence des récits de rêve qui s'élaborent après le rêve lui-même au départ des réminiscences de celui-ci.

Les rares critiques à l'égard de *Dons des féminines* préfacé par Paul Éluard ont toujours été élogieuses considérant l'ouvrage comme un des chefs d'œuvre de Valentine Penrose. Œuvre

²⁷⁵ Lyotard, *Discours, Figure*, 270.

à multiples facettes, elle mêle des textes français et anglais à des collages. Sur chaque page de gauche, nous trouvons le texte en français sur le haut de la page et le texte en anglais sur le bas ; la page de droite contient le collage. Ensuite, il faut noter que les textes bilingues – même s'ils ressemblent à des traductions – diffèrent dans les mots et dans leur composition : chaque version apporte à l'autre des éclaircissements sémantiques. De plus, le texte n'est pas – comme le serait une *ekphrasis* – un descriptif de l'image : le texte n'est pas mis en présence de l'image pour lui donner son sens ou pour nous donner une clé de lecture – bien au contraire.

Notre hypothèse est la suivante : l'image explique, interprète le texte et non l'inverse. Si nous reportons maintenant notre hypothèse au niveau du rêve et de son fonctionnement, nous souhaiterions démontrer que les textes anglais et français sont la forme originelle du rêve – son contenu manifeste – et que l'image, le collage en est son interprétation qui nous dévoile le contenu latent du rêve. Nous remarquons que les textes qui accompagnent les collages sont généralement concis : le plus court comporte deux vers et le plus long une quinzaine ; la moyenne oscille entre cinq et huit vers. De son côté, le collage est chargé de détails.

Prenons pour exemple les trois extraits suivants de *Dons des féminines* dans lesquels nous tentons de montrer que les poèmes s'éclairent grâce au collage plutôt que le contraire. Nous reproduisons pour nos trois extraits les textes anglais et français et le collage (voir image 3.1.).

Je rêve. La jeunesse est hors de la pluie elle vient.
Mais marcheuse des talus qui se prolongent
Cent fois mise à voler aimer passer au ras de l'eau me diras-tu.
Mets le rêve à sa place réveille-moi toi-même.

Sous le toit les hirondelles brillent
La petite heure du matin n'est pas ici vient de leur ville.

et

I dream. Youth is sheltered from the storm she comes.
But you wanderer of the long dykes

A hundred times put to flight I love to skim the water you will answer
Return the dream to its place awake me yourself

Under the roof the swallows shine
The little hour before dawn is not here it comes from the town.

Collage de Valentine Penrose

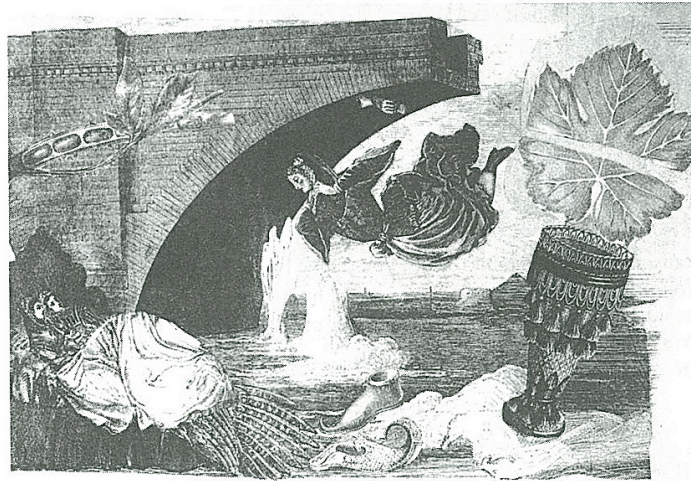


Image 3.1.

Le vers « Sous le toit les hirondelles brillent » ne semble renvoyer à aucune réalité au sein du collage ; pas un seul oiseau n'apparaît dans l'image. Par contre, si nous cherchons au niveau de la symbolique, nous trouvons que l'hirondelle est généralement associée à l'eau dans différentes cultures et qu'elle est également le nom d'une plante²⁷⁶ : la chélidoine ou *chelidonium majus* qui tire son nom du grec ancien et qui signifie précisément « hirondelle ». À la lumière de cette trouvaille, si nous analysons à nouveau le collage (image 3.1.), nous remarquons l'abondance de l'eau qui s'étale sur toute la partie inférieure de celui-ci et que dans le coin supérieur droit se trouve une feuille qui ressemble au croquis d'une feuille de la plante. Le verbe *brillent* appelle l'idée du soleil et de sa couleur jaune, ce qui confirme notre hypothèse et renvoie à la couleur jaune de la fleur de « l'hirondelle ».

²⁷⁶ Valentine Penrose était réputée pour sa connaissance pointue de la botanique, tout comme des remèdes médicaux à base de plantes. L'hypothèse nous apparaît donc plausible.

« La ville » au dernier vers apparaît par métonymie en évoquant l'image du pont, lui-même indiquant l'urbanisation. « La jeunesse est hors de la pluie elle vient » acquiert un certain sens si nous regardons du côté du vers anglais « Youth is sheltered from the Storm she comes » : « La jeunesse » est représentée par les deux filles allongées qui semblent être à l'abri du pont, des regards ou de la pluie. Cette dernière n'est pas non plus représentée, mais bien des masses d'eau (élément féminin, par excellence), ainsi que des sortes de fontaines au milieu de l'image. Du côté de la symbolique, le thème de la pluie renferme l'idée des influences célestes reçues sur la terre et tourne généralement autour de la fertilité du sol, tout comme de la fertilité des femmes, de l'esprit ou de la lumière ; cette idée est également présente dans la symbolique de l'hirondelle qui est annonciatrice du printemps comme nous le rappelle le proverbe. Il nous serait même possible de voir dans ce vers un rapport avec la jouissance féminine. Il est donc possible d'analyser et d'interpréter le texte avec les éléments donnés par le collage. A la différence du psychanalyste, nous avons en présence et le rêve manifeste²⁷⁷ et son interprétation : il nous suffit, à l'instar du médecin²⁷⁸, de chercher les concordances qui existent entre les mots, leur représentation ou leur symbolique et le collage.

Voici un autre exemple, comme précédemment, nous retranscrivons les deux textes et reproduisons le collage (voir image 3.2.) ; l'analyse s'ensuit.

La maternité disait aux soldats :
Ces deux-là qui se moquent de moi
Ces deux par deux remplacez-les soldats.

Ainsi au creux vert des palmes
Les soldats battent leur plein
Et la mariée qui n'en sait rien
Suit son train de pain de mariée quotidien.

²⁷⁷ Il ne peut pas s'agir de l'élaboration secondaire qui est ancrée dans l'ordre de l'intelligible, du cohérent.

²⁷⁸ Le médecin travaille ses hypothèses sans autre support que celui de l'élaboration secondaire.

et

Motherhood said to the soldiers :
Those two down there who are laughing at me
Those two by two replace the soldiers.

So in the green hollow of the palms
The soldiers parade in full dress
And the bride who understands nothing
Continues her use of the bride's daily bread.

Collage de Valentine Penrose



Image 3.2.

Le texte est d'une extrême simplicité et ne semble pas poser de problème majeur de compréhension ; seule peut-être la version française du cinquième vers n'est pas claire, mais ce vers « Les soldats battent leur plein » est précisé grâce à son homologue anglais « The soldiers parade in full dress » ; ces derniers sont représentés tels quels dans le collage (image 3.2.) : deux soldats sont habillés de robes. Cependant, cette situation est absurde, le texte bien que cohérent demande une analyse plus profonde.

L'on s'accordera pour dire que le terme *Maternité* renvoie avant toute chose à un état, mais Valentine Penrose l'utilise pour référer directement à la mère, peut-être la *Divine Mère*.

Dans le collage, nous pouvons imaginer que la mère est ce personnage central – la femme à barbe – qui est présentée au lecteur comme quelqu’un d’important, une personne d’autorité : elle est enfermée – ou protégée – dans une cage de verre qui ressemble un peu à un reliquaire et les soldats en robe de bal l’entourent sur la gauche. L’idée du reliquaire évoque la chose sacrée, un lien avec une religion ou un culte quelconque. Notons que le dernier vers « Suit son train de pain de mariée quotidien » entrelace des locutions telles que ‘train de mariée’, ‘train quotidien’ ou encore ‘pain quotidien’ évoque par ce dernier segment la prière du *Notre Père* « Donne-nous aujourd’hui notre pain quotidien » ; est-ce à dire que le texte a quelque chose à voir avec la chose religieuse ? Le quatrième vers « Ainsi au creux vert des palmes » peut également faire référence à la religion ; les palmes des rameaux sont l’annonce de la résurrection du Christ dans la tradition catholique. Le mot ‘palme’ réfère également au triomphe, à la victoire ; dans la tradition catholique, c’est l’entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem qui est alors rappelée. Si l’on se penche sur le collage, l’on remarque que les palmes se trouvent de part et d’autre de la cage de verre, comme pour créer une allée. Si l’on continue le rapprochement avec la Bible, les soldats y sont une menace pour le Christ, car c’est eux qui le font prisonnier ; ici la situation est inversée, les soldats suivent les ordres de la *maternité* et la menace est précisée au deuxième vers : « Ces deux-là qui se moquent de moi ». Dans le collage, ce sont les deux jeunes filles dans le coin inférieur droit qui semblent incarner la référence du vers et donc la menace ; l’une des jeunes filles semble sur le point du départ alors que l’autre est dans une sorte de pose d’adoration. Si les deux jeunes filles forment un couple, elles sont en effet une ‘menace’ pour la ‘maternité’ vue comme une religion : deux femmes ne perpétuent pas une lignée que du contraire. La dimension religieuse du texte n’est pas explicite sans l’apport du collage, c’est pourquoi le poème est

apparenté au contenu manifeste du rêve ; le collage est associé à son contenu latent, car il a ouvert la porte de l'inconscient pour dévoiler un sens qui n'était pas évident dans le texte.

Avant de conclure, le troisième exemple que nous souhaitons analyser va mettre en exergue le travail de censure présent dans le contenu manifeste du rêve. Comme nous l'avions précédemment dit, la censure existe à différents niveaux : elle est présente déjà dans l'état de veille et prend la forme du refoulement ; quand elle est directement associée au rêve, c'est l'oubli conscient ou non de relater une partie du rêve qui fait office de censure. Lyotard disait de la censure qu'elle est ambivalente parce qu'elle empêche d'entendre, cependant elle fait voir. C'est exactement ce dont nous allons témoigner avec les poèmes et le collage ci-dessous (Image 3.3.).

Collage de Valentine Penrose

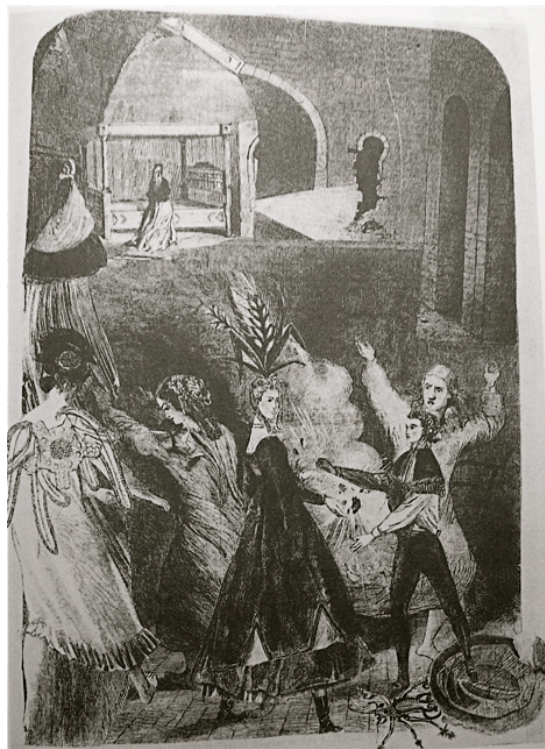


Image 3.3.

Zambra la Zambra ma femme droite toi.
Je ne veux pas me souvenir.
Tes pieds sont petits l'insecte s'enfuit
Cramoisi l'épi et moi je saute aussi.

Dieu te pardonne
L'insecte le blé et moi Dieu te pardonne.
Je ne veux pas me souvenir
Des poignards de tes baisers droits. Chante un peu plus.

et

Zambra the Zambra you my upright wife.
I don't want to remember.
Your feet are small the beetle runs away
Crimson the ear of corn and I too can jump.
May God foregive you
The beetle the corn and me God forgive you
I don't want to remember
The daggers of your straight kisses. Sing a little more.

La première chose que nous voudrions noter est ce mot espagnol *Zambra* qui ouvre les poèmes. Étant doté d'une majuscule et suivi dans le texte par *ma femme droite toi*. Nous pouvons aisément conclure qu'il est un prénom féminin, celui de la femme au centre du collage (image 3.3.), celle qui a l'épi sur la tête. *Zambra* vient de la langue espagnole ; ce nom renvoie à deux réalités liées entre elles. D'une part, il fait référence à une danse mauresque proche du flamenco ; d'autre part, c'est le nom d'un chant espagnol qui était chanté lors de différentes fêtes et en particulier à la célébration du mariage. Dans une acception plus populaire du terme – voire péjorative –, le mot *zambra* est utilisé pour parler de *vacarme* ou de *raffut*, et dans une acception plus large de *scandale*. Ceci est un bel exemple du travail de la condensation ; le prénom de la femme porte en lui des réalités – en particulier son acception péjorative – qui vont faire sens dans le texte. Notons toutefois que *Zambra* – pris dans son acception de chant – est évoqué dans le poème à la fin du dernier vers « Chante un peu plus » et lui donne enfin une raison d'être. En examinant le collage, seule cette sorte d'explosion, visible entre les corps des deux personnages de l'avant-plan, évoque un quelconque rapport avec une nuisance sonore ; nulle part nous ne trouvons de danseurs, de musiciens ou de chanteurs. Au contraire, le collage, dans son second

plan, tend plutôt vers une retraite dans le silence et évoque le vers « Je ne veux pas me souvenir » qui apparaît deux fois dans le texte.

Nous avons aussi souligné que les textes français et anglais s'éclairaient l'un l'autre plutôt qu'ils n'étaient des traductions pures l'un de l'autre. Si l'on veut bien prendre le mot *droit* français – présent au premier vers *ma femme droite toi* et dans le dernier vers *des poignards de tes baisers droits* – et le comparer à son homologue anglais, l'on découvre dans le texte anglais deux termes différents – *upright* et *straight* – là où le français n'en utilise qu'un. Ce sont les termes anglais qui vont venir enrichir le contenu du texte et ouvrir son sens. Certes, le terme *droit* en français recouvre plusieurs possibilités de sens – par exemple : la verticalité d'un objet, la droiture de la conduite d'une personne –, nous voyons que le sens qui semble être utilisé dans le texte est celui de l'honnêteté. Cette idée d'honnêteté est en effet présente dans le terme anglais *upright* – *my upright wife* – qui fait donc de la femme quelqu'un d'honnête qui ne s'écarte pas des règles morales induites par la société. Par contre, si l'idée de droiture est bel et bien présente dans le second terme *straight*, c'est son acception populaire (*informal*) qui nous intéresse ici et qui renvoie à une orientation sexuelle ; en anglais, dire de quelqu'un qu'il est *straight* – et ce depuis le début des années quarante – c'est dire de cette personne qu'elle est hétérosexuelle. Si l'on retourne maintenant à notre texte, nous trouvons « Je ne veux pas me souvenir / des poignards de tes baisers droits » et « I don't want to remember / The daggers of your straight kisses. » Les baisers qualifiés de *droits* ou *straight* en anglais sont à rapprocher non pas uniquement de leur « honnêteté » mais du fait qu'ils sont ceux d'un homme. Les vers « Je ne veux pas me souvenir / Des poignards de tes baisers » prennent alors un double sens. D'une part, ils réfèrent aux baisers *honnêtes*, mais douloureux de l'amante car il y a eu séparation et d'autre part, à ceux de l'homme que l'on ne peut souffrir. Et si l'on replace ceci dans le contexte plus

large du livre, notre explication est validée par le fait que *Dons de féminines* traite des amours lesbiens de Rubia et de Maria-Elona, les deux personnages du livre. L'anglais se fait également plus précis quand il utilise le mot *beetle* là où le français choisit le terme général d'*insecte* pour parler de cette chose grouillante aux pieds de la dame centrale qui ressemble en effet à un scarabée (beetle).

Si l'on compare maintenant le texte et le collage, nous remarquons que le texte est concis – huit vers – et son propos d'autant plus réduit qu'il joue sur plusieurs répétitions : les vers ou parties de vers « Je ne veux pas me souvenir », « Dieu te pardonne » apparaissent à deux reprises dans les poèmes et les mots du vers « l'insecte le blé et moi » sont présents ailleurs : « L'insecte s'enfuit » ; « Cramoisi l'épi et moi je saute aussi ». Ce jeu de répétition diminue considérablement la variété du propos contenu dans le texte. Le collage regorge de détails, de personnages et d'actions. Il est étrange que la seule chose qui soit relatée dans le poème – le contenu manifeste du rêve – soit ce dialogue entre l'homme et la femme du premier plan, qu'est-il advenu du reste du collage – le contenu latent du rêve ? C'est la résultante du travail de la censure qui dans l'exemple qui nous occupe est consciente parce que le poème dit explicitement à deux reprises « Je ne veux pas me souvenir ». La censure y est également inconsciente, car la relation du rêve se concentre uniquement sur le rapport entre le 'couple' de l'avant plan. Rien n'est évoqué de la solitude, du départ de la femme – une amante –, de la douleur, de la tendresse ou encore des nuits d'amour dont nous trouvons les traces dans les autres plans – dans la profondeur – du collage. C'est le collage qui permet de comprendre ce que l'on pardonne et ce dont on ne veut pas se souvenir : une aventure amoureuse. Et si l'on revient sur les mots de Lyotard au sujet de l'ambivalence de la censure, notre exemple confirme que la censure fait voir.

Dans nos extraits du texte *Dons des féminines*, nous sommes les témoins du retournement d'état, de nature du rêve ce dont nous avons fait l'hypothèse. Alors que l'on s'attend à ce que le contenu manifeste du rêve soit figural ou figuré, tel un film ou une succession d'images, l'on se rend compte dans le recueil de Penrose que c'est plutôt un texte poétique parfois difficile d'accès qui le figure. Dans cette logique, l'interprétation – en vérité le contenu latent du rêve – devient une composition imagée. Lyotard disait qu'il fallait faire rêver le discours, et si Valentine Penrose était parvenue à faire rêver le discours au sens littéral des mots ? Et si le discours était réellement devenu rêve ?

3. 1. 5. Conclusion

De Freud à Lyotard en passant par Breton, le rêve a réussi à atteindre ses lettres de noblesse. De simple technique thérapeutique, il est devenu avec Breton un moyen d'atteindre l'automatisme de la pensée appliquée à l'art (littéraire et pictural) pour devenir part entière des théories sur le langage avec Lyotard. Valentine Penrose, par la position particulière qu'elle occupe vis-à-vis du groupe surréaliste, a eu la capacité d'utiliser le rêve au sein même de la composition de récits, et en particulier de poèmes. Grâce à elle, l'utilisation du rêve est devenu, au-delà de cet accomplissement d'un désir refoulé, une véritable œuvre d'art, non seulement dans le domaine de la peinture en suivant les exemples des maîtres, mais également un véritable texte littéraire. Elle sera même parvenue à retourner la question du figural et faire que le contenu manifeste du rêve, normalement composé d'images, prenne la place du texte, du discours, des mots.

3. 2. Une analyse du *Nouveau Candide* : Quand l'écriture semi-automatique et le collage participent d'une théâtralité de l'*ekphrasis*

3. 2. 1. Introduction

Le Nouveau Candide est cette courte prose de Valentine Penrose qu'elle publia en 1937 chez G.L.M., maison d'édition surréaliste très appréciée. Œuvre laissée pour compte, rien n'a jamais été écrit sur ces lignes ou si peu – Georgiana Colvile lui consacre un petit paragraphe dans l'un de ses articles –, c'est pourquoi nous avons décidé de l'amener sur le devant de la scène.

Dans ce chapitre, nous souhaitons démontrer d'une part en quoi la perception de l'environnement – perceptions sonores, visuelles, olfactives – crée des situations d'*ekphrasis* ou bien d'*energeia* (*hypotypose*) dans la prose du *Nouveau Candide*. Utilisation, singulière s'il en est, qui allie le jeu de l'écriture automatique et du collage littéraire, calqué sur la pratique picturale. D'autre part, nous montrerons que l'utilisation de ces deux techniques – l'écriture semi-automatique et le collage – imprime à l'*ekphrasis* ce que nous appelons sa théâtralité. Valentine Penrose compose *Le Nouveau Candide* sur une continuelle illusion de l'*ekphrasis* ; son point de départ n'est autre que la description rapide d'un tableau représentant Roland Penrose enfant. Le tableau en lui-même représente un enfant habillé de bleu, en culotte courte, assis dans un champ pentu, tenant dans la main droite une fleur qui ressemble à une rose, un papillon voltigeant autour.

Le Nouveau Candide semble être une des œuvres fondatrices du style de Valentine Penrose parce que, d'une part, il annonce *Dons des féminines* ou encore *La Comtesse sanglante* au niveau de la thématique et d'autre part, il apparaît comme une première amorce de son style, de son écriture. C'est pourquoi nous avons décidé de nous arrêter un instant sur cette étrange prose.

3. 2. 2. Quand l'ekphrasis rencontre le collage et l'automatisme

L'ekphrasis est perçue comme la représentation verbale d'une œuvre d'art. Nous trouvons dans le *Dictionnaire du littéraire*, sous l'entrée 'description' que l'on doit à Jean Lebel, la définition de l'*ekphrasis* selon Hermogène (II^e siècle) : « L'*ekphrasis* est un discours détaillé, vivant et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'évènements, de saisons, d'états, de lieux et de nombreux autres sujets ». ²⁷⁹ Lebel ajoute que ce n'est qu'à partir du cinquième siècle que l'*ekphrasis* s'appliquera surtout à l'œuvre d'art. Nous devons d'associer à l'*ekphrasis* la notion d'*energeia*. Comme l'a démontré Adélaïde Russo dans son ouvrage *Le Peintre comme modèle*, l'*ekphrasis* est une manière de produire l'*energeia* : « l'escamotage de l'*ekphrasis*, nous prive d'*energeia* » dit-elle ; nous ne pouvons donc traiter de l'un sans l'autre. ²⁸⁰

L'*enargeia*, démarche oratoire importante de l'ekphrasis, apporte un caractère vivant (vividness) à la description : la chose décrite prend vie – « has the appearance of vigorous life or freshness ». ²⁸¹ Le principe d'*energeia* (liveliness) y est généralement apparenté. Voici le commentaire de Murray Krieger au sujet de l'*enargeia* : « To create enargeia, that is to use words to yield so vivid a description that they [...] place the represented object before the reader's eyes ». ²⁸² Le but de l'*ekphrasis* est d'expliquer l'origine de la chose décrite, de montrer à quoi elle ressemble et comment elle est perçue ; c'est l'*energeia* qui donne à la chose décrite

²⁷⁹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, dir. *Dictionnaire du littéraire*, 2002. (136-137)

²⁸⁰ Adélaïde Russo. *Le peintre comme modèle : du surréalisme à l'extrême contemporain*. 2007. Nous nous référons au second chapitre qui s'intitule « L'ekphrasis dans *Les Collages* de Louis Aragon : *Ekplexis*, *Energeia*, *Escamotage*. (45-59)

²⁸¹ Janice Hewlett Koelb. *The Poetics of Description, Imagined places in European Literature*, 2006. 33.

²⁸² Voir l'article de Murray Krieger : 'The problem of Ekphrasis : Image and Words, Space and Time – and the literary Work ». *Pictures into Words*, 1998. 8.

son côté vivant. Krieger va même plus loin, il évoque le sujet de l'illusion de *l'ekphrasis* qui est créée grâce au 'pouvoir des mots'. Il s'agit de rendre verbale une œuvre d'art tout en lui accordant, au-delà d'une simple description morne et plate, voire ennuyeuse, une existence ancrée dans la fiction, ce que Krieger appelle la fiction de l'ekphrasis.²⁸³

Le pouvoir des mots, c'est aussi d'avoir un « virtually unlimited emotional appeal »,²⁸⁴ ce qui nous rappelle Koelb, se référant à Dionysius et à la notion de *phantasia* pouvant être perçue dans certains cas comme un synonyme de l'ekphrasis. Elle est décrite comme suit : « *phantasia* is applied in general to an idea which enters the mind from any source and engenders speech, but the word has now come to be used predominantly of passages where, inspired by strong emotion, you seem to see what you describe and bring it vividly the eyes of your audience. »²⁸⁵ Ce que nous retenons de la notion de *phantasia*, ce sont les émotions qui sont d'une part à la base de l'acte de création, mais qui, également, se dégagent et transparaissent à la lecture des textes. Par conséquent, l'émotion peut être un moteur pour la création de *l'ekphrasis*. *L'ekphrasis*, en tant qu'exercice de rhétorique, crée grâce à l'émotion son propre dépassement dans l'illusion d'elle-même ; l'illusion nous apporte la fiction et la fiction l'émotionnel.

Les techniques employées par Valentine Penrose pour obtenir un tel effet d'illusion de *l'ekphrasis*, un tel ancrage dans la fiction sont le collage littéraire et l'écriture semi-automatique. Valentine Penrose s'applique à inscrire dans son texte sa perception – auditive, olfactive, visuelle – d'un monde l'environnant au temps présent de l'écriture et ce, grâce à la juxtaposition, la transposition, l'insertion et la traduction en mots de ces mêmes perceptions sur une page blanche.

²⁸³ Voir Krieger, *op. cit.*, 10.

²⁸⁴ *Ibid.*, 15.

²⁸⁵ Koelb, *op. cit.*, 28.

a. Le collage

Défini par le *Dictionnaire général du surréalisme*, le collage dans le domaine littéraire serait : « une composition littéraire formée d'éléments provenant d'un texte (écrit, oral) préexistant. » Le collage a trois fonctions : la première est une fonction critique parce qu'il démystifie l'attachement voué à l'œuvre d'art, introduit l'arbitraire, le discontinu, le hasard ou encore l'humour ; la seconde est dialectique parce que le collage intègre le réel dans le texte qui devient ainsi partie intégrante de l'œuvre en se réinventant pour créer un nouvel effet de réel et finalement, sa troisième fonction est créatrice : il imite, crée et révèle de nouveaux rapports du sujet à l'objet.²⁸⁶

Parce que le collage en peinture nous intéresse ici aussi, voyons ce que nous en dit Aragon : « la notion collage [...] est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. »²⁸⁷ La définition du collage que nous donne Aragon apporte une dimension supplémentaire à l'usage qu'en fera Valentine Penrose dans son œuvre.

Au sujet de l'exposition de Max Ernst à Paris en 1920, Aragon souligne : « il faut tenir compte du fait que les éléments empruntés (en particulier à la photographie) servaient de façon diverses, suivant qu'ils étaient pris pour représenter ce qu'ils avaient déjà représenté, ou bien pour, par une sorte de métaphore absolument nouvelle, représenter quelque chose d'absolument différent. »²⁸⁸ ou encore « il [Max Ernst] détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une

²⁸⁶ Voir Adam Biro et René Passeron. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Fribourg, Suisse : Office du Livre, 1982. 97.

²⁸⁷ Louis Aragon. *Les Collages*. Paris : éd. Hermann, 1965. 118-119.

²⁸⁸ Aragon, *Les Collages*, op. cit., 66.

réalité nouvelle. »²⁸⁹ Ne prenons qu'un seul exemple rapide, celui du titre : *Le Nouveau Candide*. Qualifié de « nouveau », Candide, sorti ainsi de son cadre référentiel naturel – l'œuvre de Voltaire – devient autre, acquiert une nouvelle « existence ». C'est d'ailleurs la seule référence intertextuelle qui lie le texte de Penrose à celui de Voltaire.

De cette idée de la représentation nouvelle ou mieux de la réalité nouvelle, jaillit la question de l'utilisation de la perception de l'environnement ambiant transposé dans l'œuvre littéraire. Il s'agira autant d'incorporer au texte des bribes de conversations entendues ça et là, ou encore d'introduire des personnages existant déjà dans d'autres œuvres littéraires, ou appartenant à l'Histoire ou même à la mythologie. En les « collant » dans son *Nouveau Candide*, Valentine Penrose offre à ces différents personnages un nouveau souffle de vie, une « réalité nouvelle » et élargit de la sorte le référent même du texte.

b. L'écriture automatique

Dans son *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton définit le surréalisme en tant qu'un « automatisme pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. »²⁹⁰ Notion continuellement sujette à la controverse, souvent perçue comme un échec, Breton y reviendra en 1934 dans son *Message Automatique*. Nous avons retenu une analyse faite par Nathalie Limat-Letellier²⁹¹ au sujet des « écritures automatiques d'Aragon », intéressante ne fut-ce que par cette idée qu'il n'existe pas *une* écriture automatique, mais bien *des* écritures automatiques.

²⁸⁹ *Ibid.*, 30.

²⁹⁰ André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2009. 36.

²⁹¹ Nathalie Limat-Letellier. « Les *Écritures Automatiques* d'Aragon ». *Une Pelle au Vent dans le Sable du Rêve, Les Écritures Automatiques*. Études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger. Lyon : Presses Universitaires, 1998. 33-63.

Natalie Limat-Letellier détaille les questions du dispositif associatif du langage et de ceux référentiels liés à l'environnement immédiat, aux éléments biographiques, au contexte affectif, ou à l'intertextualité : tous sont applicables à l'œuvre de Valentine Penrose. Il n'est donc pas question d'automatisme pur, mais bien d'écriture semi-automatique. L'écriture dite « semi-automatique » inscrit dans le texte ce qui est perçu du monde par les cinq sens du toucher, de l'ouïe, de la vue, du goût et de l'odorat, mais également en utilisant des référentiels autobiographiques, culturels ou intertextuels. C'est elle – l'écriture semi-automatique – qui dans *Le Nouveau Candide* change le cours de la prose en créant une trame burlesque où se succèdent différents tableaux (pris dans son sens théâtral), rapprochant ainsi l'Angleterre de l'Espagne en passant par la France et en faisant allusion aux Indes : les quatre lieux de prédilection de Valentine Penrose. Et c'est elle aussi qui associe des mots, parfois de façon déconcertante, et s'invente en réseaux sémantiques toujours plus saisissants.

3. 2. 3. De la notion de théâtralité

Nous avons souligné dans notre définition de l'*ekphrasis* l'importance de l'*enargeia*, de la vivacité de sa description : il faut réussir à transporter devant le spectateur-lecteur la vie pour ainsi pouvoir créer des réactions émotionnelles chez lui. C'est là une des qualités demandée et accordée au théâtre. Par théâtralité, nous entendons que l'illusion de l'*ekphrasis* prenne des airs de pièce de théâtre : un portrait prend vie par l'*enargeia* que l'on inscrit dans sa description, par la parole accordée au personnage, aux émotions qu'on lui suppose. L'*enargeia* n'étant pas suffisante, il faut lui ajouter la notion de mouvement ; ce dernier est suggéré par le déplacement et l'action des personnages, mais également par le changement continu de l'*environnement* et celui de la succession des tableaux. Le mouvement, c'est aussi l'action qui évolue au travers des

dialogues des personnages agissant les uns sur les autres habités qu'ils sont de l'émotion qu'ils incarnent.

Pour qu'il y ait théâtre, il faut qu'il y ait un spectateur. Dans le cas qui nous intéresse ici, le spectateur se confond avec le lecteur. La pièce de théâtre n'existe pas sans son spectateur, pas plus que le livre sans son lecteur : il faut qu'un lien s'opère entre eux. La pièce de théâtre agit sur son spectateur au même titre que le tableau agit sur l'amoureux des arts, le livre sur son lecteur. Cette relation – pour sauvegarder l'authenticité de l'œuvre – se construit dans la négation de la présence de l'autre : on ne monte pas une pièce de théâtre pour les applaudissements. On la monte pour que, grâce à sa parfaite imitation du réel, elle agisse sur le spectateur, le transporte, le fasse vibrer et réfléchir, et le dérange. Il en va de même pour la relation du lecteur et de l'objet livre. De plus, pour qu'il y ait théâtre, il faut obligatoirement une action avec des personnages, un moyen d'expression (le discours), un lieu et un espace-temps.

Dans le cadre de la théâtralité de *l'ekphrasis*, le défi à relever est le suivant : on ne demande plus à un portrait de n'être que portrait, mais qu'il dépasse son essence profonde de peinture, qu'il tienne son rôle et le joue comme un acteur sur les planches. À ce propos, Michael Fried, dans son ouvrage *Absorption and Theatricality*, cite les mots de Roger De Pile vieux de plus de deux siècles et demi quand il s'exprime au sujet de la peinture : « On doit considérer un tableau comme une scène, où chaque figure joue son rôle. »²⁹² L'idée n'est donc pas neuve. Plus récemment, Aragon comparait les collages de Max Ernst à une scène de théâtre ; en parlant du sujet du personnage-image, il souligne : « Le peintre emprunte ici un personnage à une illustration ancienne, exactement comme l'auteur dramatique se sert d'un acteur en chair et en os qu'il n'a pas pu engendrer. » et un peu plus haut dans le même extrait, toujours au sujet des

²⁹² Michael Fried. *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley : University of California Press. 1980. 77. La citation est tirée de *Elemens de peinture pratique*. Amsterdam et Leipzig : 1766.

collages : « Ce n'est probablement pas le hasard qui me donne ici le langage du théâtre : les acteurs jouent un rôle sur une scène, où sont plantés les portants de plusieurs possibilités. »²⁹³ De ces multiples possibilités, Valentine Penrose nous propose l'*hic et nunc* du théâtre qui se crée par le biais de l'écriture semi-automatique que nous avons évoquée plus haut.

Dans son ouvrage, Michael Fried se propose d'étudier entre autres choses la théâtralité de la peinture au dix-huitième siècle. Pour ce faire, il va parcourir et analyser les considérations de Diderot sur la peinture et le théâtre ; son objectif est de montrer en quoi une peinture peut être aussi théâtrale que son homologue sur la scène.

Diderot, cité par Michael Fried, distingue deux sortes de tableaux : il y a les tableaux qui imitent la nature brute et morte formant ainsi la *peinture de genre* et il y a ceux qui imitent la nature sensible et vivante composant alors la *peinture historique*. C'est la section *peinture historique* qui nous intéresse ici pour ce qu'elle est qualifiée de « sensible et vivante » qui sont pour rappel les caractéristiques de l'*ekphrasis*.

La justesse du jeu de la figure du tableau se fait dans le silence ; rien ne vient troubler l'instant. Il en est parfois autrement dans l'œuvre romanesque où le discours se mêle à la narration, à la description, où les personnages prennent la parole et participent à la fiction par le discours et non plus seulement par la seule action. De plus, la théâtralité suppose une succession de scènes ou de tableaux. Au sens théâtral, un tableau est, selon la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, soit « un moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle entre les personnages et le décor donnant ainsi l'illusion d'une fresque », soit « un groupe d'acteurs immobiles et figés dans une pose expressive. » ou finalement la « subdivision d'un acte qui correspond à un changement de décor. » Nous retenons la première définition parce qu'elle

²⁹³ Aragon, *Les Collages*, op. cit., 67.

combine l'action et le statique correspondant à notre idée de l'ekphrasis. Il existe dans l'œuvre de Valentine de ces instants de grâce, où l'action comme arrêtée laisse en suspens une scène en cours. Dans l'exemple suivant visible aux pages 13 et 14 du *Nouveau Candide*, nous en découvrons un :

Il y eut quelques bourrades encourageantes du coude entre les deux portiers. Enfin l'un attrapa un des seins de Diane sous sa main, d'un seul coup comme un papillon sous un chapeau. Il faisait sombre et humide. Dans son découragement, elle sentit qu'aucune lutte contre cet homme ne pourrait la délivrer, alors descendit sur le mur au-dessus du lit une pancarte en lettres découpées dans le journal. Diane sut soudain que
A CE MOMENT LA JEUNE FILLE SUBIT L'OUTRAGE DU MALE.

L'apparition de la pancarte interrompt brusquement l'action, mais le tableau reste bien présent à l'esprit le temps que l'histoire reprenne son cours. Quant à la troisième définition – la subdivision de l'acte –, elle nous permet d'associer les cinq parties du texte *Le Nouveau Candide* aux cinq tableaux d'un acte : chaque nouvelle section apporte un changement de décor radical, avec son lot de personnages et d'action. Le décor et les objets qui le composent ont leur part de responsabilité dans le tableau ; Diderot, dans ses considérations sur les natures mortes, dit au sujet de l'objet : « Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est-à-dire avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux. »²⁹⁴ Il ne croit pas si bien dire quand il émet l'idée de « supposer de la vie » aux objets, car sous la plume de Valentine Penrose, les objets prennent littéralement vie.

En bref, la force d'une peinture, celle qui rend le mieux compte de sa théâtralité, c'est au moment où le spectateur, en la regardant se dit qu'elle n'aurait pas pu s'arranger autrement, qu'elle est telle qu'elle devrait être, que chaque détail trouve sa raison d'être, que chaque personnage existe par sa relation à l'autre. La théâtralité est donc principalement attachée aux œuvres pleine d'action : elle imprime le mouvement et l'émotion, en d'autres termes : la vie.

²⁹⁴ Voir Fried, *op. cit.*, 81.

Nous concluons sur cette note : « a painting had first to attract and then to arrest and finally to enthrall the beholder, that is, a painting had to call to someone, bring him to an halt in front of itself, and hold him there as if spellbound and unable to move. »²⁹⁵ Ce sont les effets que l'on attend de la théâtralité sur le spectateur ou, dans le cas qui nous intéresse de l'*ekphrasis*, sur le lecteur.

3. 2. 4. Une analyse du *Nouveau Candide*

Le Nouveau Candide de Valentine Penrose est composé de vingt-six pages. L'œuvre est séparée en cinq sections de longueur variable allant d'une page à une dizaine de pages : la longueur de chaque section est tout à fait aléatoire. Le livre s'ouvre sur une *ekphrasis*, référant à un tableau existant représentant Roland Penrose enfant exécuté par son artiste de père James Doyle Penrose : « Sous le porche de Trinity College, le garçon qui avait froid se raconta une histoire d'aube. Ce garçon était un portrait, grandeur naturelle, d'un enfant de bonne famille né vers 1900. On l'avait peint, habillé de ce velours très connu et tenant une fleur vers laquelle se dirigeait incessamment un papillon. »²⁹⁶ La description est rapide et ne couvre pas plus de quelques lignes. L'enfant apparaît d'abord comme un être réel, avant que l'on comprenne qu'il est le personnage d'une peinture. C'est un effet de *l'enargeia* que d'accorder des traits « vivants » à une chose décrite : ici, l'enfant « a froid » et « se raconte une histoire d'aube ». Les sensations et la parole sont deux caractéristiques considérées comme humaines. S'ensuit alors dans le texte ce que nous appelons une illusion de l'*ekphrasis*. La chose statique, c'est-à-dire le tableau, s'ouvre à une narration : le portrait devient film. C'est par l'ouverture des guillemets que

²⁹⁵ *Ibid.*, 92.

²⁹⁶ Valentine Penrose. *Le Nouveau Candide*. Paris : G.L.M., 1936. 1.

Penrose montre le changement dans le texte. Ci-dessous voici les premières paroles de l'enfant-tableau :

La chienne commence à se lever au fond de la grange, les yeux des chattes traversent le foin et les barriques noires. Aussi, les têtes de poissons du vendredi dans la boîte à ordures sont phosphorescentes. Les lapins grattent leurs treillis au bout du jardin. Mon père ira à la chasse, il ouvre les portes en tenant une écuelle. Plus tard, je monterai doucement tirer la dragonne, qui, après la revue du 14 juillet, gît dans l'armoire près de laquelle ma mère dort. J'en ai déjà pris beaucoup de fils pour me tresser des bagues, et cela l'a fait maigrir.

[...]

L'eau des vases de fleurs non changée, après un jour sent déjà la truffe, et dans le placard, cela sent le bois de placard. C'est assez pour reconnaître l'été et la maison. [...] ²⁹⁷

Nous laissons de côté la description du tableau pour entrer dans une narration : l'enfant raconte.

L'illusion de *l'ekphrasis* est présente du fait que la description part du tableau pour dépasser les limites du cadre réel de la peinture ; le caractère « vivant » est omniprésent par les odeurs, par le mouvement, par les intentions données à l'enfant et à son père. Le passage à une narration et par conséquent à une prise de parole introduit la première étape de la théâtralité de *l'ekphrasis*.

L'enfant doté de parole, devenu vivant, devient personnage de fiction et commence à jouer un rôle. L'illusion de *l'ekphrasis* se confirme également parce que l'artiste en est pratiquement absent. Même si l'artiste peintre n'est jamais représenté à son chevalet en train de peindre, il est cependant évoqué à deux reprises : « Monsieur, mon père est peintre, et j'adore la peinture, mais pas la sienne évidemment. Aussi suis-je à moitié désolé de moi-même depuis très longtemps. » ou encore « Mon père était un peintre de l'aristocratie ». ²⁹⁸

Ensuite, apparaît un autre personnage : « Alors entra le jeune homme noir pâle » ; le texte ici a la fonction d'une didascalie. Le jeune homme discute avec l'enfant et lui propose : « Je veux vous prendre avec moi. Venez dans ma chambre, où si vous avez une aventure vous me la

²⁹⁷ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 1-2.

²⁹⁸ Pour les citations, voir Penrose, *Le Nouveau Candide*, 4-5.

raconterez. »²⁹⁹ Cette intervention note la fin la première partie du texte. De nouvelles ‘didascalies’ vont inscrire la seconde partie dans son nouveau décor et sont également l’annonce d’une nouvelle prise de parole de l’enfant : « Dans la chambre, après quelques choses, le garçon raconta »³⁰⁰. L’apparition d’un second personnage fonctionne comme l’entrée d’un nouvel acteur sur scène : la perspective narrative s’élargit et avec elle, l’action. Des relations et des échanges vont ainsi se créer et écrire le fil de la scène, le cours de l’histoire.

Toutefois, il persiste une certaine ambiguïté quant au « statut » de l’enfant-portrait. D’un côté, l’on rencontre l’idée de le déplacer « prendre avec moi » : l’enfant est passif et de l’autre côté, on lui intime l’ordre de « venir » qui suppose une réaction de la part de l’enfant. Passif, l’enfant n’est que peinture ; actif, l’enfant devient acteur à part entière de l’histoire. L’ambiguïté dure les deux tiers du texte. Voici quelques exemples qui rappellent au lecteur que l’enfant n’est qu’un « portrait » : « Certes, c’est bien moi, joli nez, jolie bouche et jolis sentiments. Mais là dessus, cette vitre de peinture qui me trouble et me dérange. » ; « [...] moi qui ai le souci de l’immobilité [...] » ; « j’étais dans le pré malencontreux sans espoir d’en sortir » ; « Et voilà, monsieur, jusqu’à présent, toute mon expérience. Le jeune homme brun, qui était le plus vivant regarda bien le garçon. »³⁰¹ Alors que l’enfant du portrait semblait condamné à l’immobilité et à la passivité, à la non-vie, finalement le lecteur devient le témoin d’un prodige : « Ici, encore un miracle ; il y eut un jeune homme de Cambridge, qui était brun, et le jeune homme du tableau qui resta blond, et sortit de sa peinture tout vivant. »³⁰² Le principe *d’enargeia* semble

²⁹⁹ Voir Penrose, *Le Nouveau Candide*, 2. À la suite de la phrase qui annonce le nouveau personnage se trouve directement le discours de ce dernier.

³⁰⁰ Pour les deux citations, Penrose, *Le Nouveau Candide*, 2.

³⁰¹ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 4-12.

³⁰² Penrose. *Le Nouveau Candide*, 18.

trionpher : seul l'actif, le vivant reste. L'enfant-portrait est devenu un personnage de chair et de papier, l'équivalent de l'acteur sur la scène de théâtre.

Pour rendre compte de l'*enargeia*, Valentine Penrose utilise régulièrement le même principe : partant du tableau de l'enfant, elle complète celui-ci par l'apparition de personnages à bord d'un train, ou encore par l'arrivée soudaine d'une marquise dans la limite même du tableau et présentée à chaque fois par le discours de l'enfant-portrait. Le discours est toujours amené dans le texte par l'utilisation des guillemets. Ce sont eux qui nous signalent que la narration reprend ou que les personnages dialoguent entre eux :

Je me trouvais dans un paysage anglais. Le train passa. A côté de moi, au milieu des prés, fut un tout petit chien de fer noir. Dans le train un mari et une femme, qui avaient eu leurs figures brûlées sans doute une dizaine d'années auparavant, se mirent à crier mutuellement à la portière : « Nous sommes brûlés, nous sommes brûlés ; regarde ta figure. C'est arrivé à l'explosion lorsqu'on battait le fer de la Tour Eiffel. Aussi fuyons le village du maréchal-ferrant, car en plus on y met les enfants au saloir[...]»³⁰³ Alors, ils m'avisèrent et cela sembla redoubler leur folie.

Cet extrait nous montre clairement comment fonctionne la théâtralité, comment à l'évocation d'un paysage en introduisant le mouvement et le discours, l'ensemble s'éveille et se transforme en scène de vie, en scène de théâtre. La scène décrite prend place dans un *paysage anglais* et plus précisément *au milieu des prés* ; le mouvement s'introduit avec *le train* qui passe. C'est ce dernier qui apporte dans le cadre de la scène de nouveaux acteurs, *un mari et une femme*.

L'enfant sera d'abord le témoin de leurs échanges verbaux marqués dans le texte par les guillemets, pour ensuite – une fois qu'ils se rendent compte de sa présence – être confondu avec le fils qu'ils ont perdu : il est alors inclus dans les propos de la femme : « arrêtez, arrêtez cela tourne. Notre enfant, notre enfant, d'avant que nous fussions brûlés » avant que l'on s'adresse

³⁰³ Penrose. *Le Nouveau Candide*, 2.

directement à lui : « Et quoi, mon fils ? ». ³⁰⁴ L'on voit dans ces extraits que l'enfant-portrait est doté d'une seconde vie. Il a d'abord sa propre vie : celle de l'enfant qui raconte l'histoire ; ensuite, par l'apparition des nouveaux personnages, l'histoire d'origine prend une nouvelle tournure : l'enfant, pris pour un autre, est habillé d'une vie, d'une histoire qui n'est pas la sienne. Comme l'enfant-narrateur n'est pas maître des mots des nouveaux venus, le cours de l'histoire change le temps de la présence de ces derniers. Leur départ annonce le retour à la normale.

Le pouvoir de perception de l'environnement par l'auteure crée des surprises au sein du texte. Dans ce premier extrait, c'est la qualité sonore d'un événement qui va apparaître dans la description pour renforcer l'« illusion de *l'ekphrasis* » : un train qui passe dans la campagne. Ce dernier renforcé éventuellement d'un élément visuel nous propose d'imaginer un couple *brûlé* ce qui nous surprend par les odeurs. C'est ici que nous prenons en compte l'usage d'une écriture semi-automatique qui joue sur des « circonstances de référentiels immédiats ³⁰⁵ ». C'est le lieu dans lequel Penrose évolue alors qu'elle est en plein travail de composition qui devient inconsciemment inspirant. Tout en étant concentrée sur son écriture, ses sens continuent de percevoir le monde qui l'entourent : des sons, des odeurs et des images que sa main en train d'écrire intègre de façon arbitraire dans le cours du texte. L'illusion du réel est ainsi renforcée.

D'autres exemples jalonnent le texte pour signifier ce qui est perçu par les cinq sens. Pour rendre compte de perceptions olfactives, l'on trouve : « ça sent le meuble verni et les draps » qui évoque la fraîcheur après le nettoyage de la chambre ou encore : « Ces jeune filles laides avec un accent, qui ont fait le gâteau dès le matin » qui soupçonne qu'un gâteau fut

³⁰⁴ Pour les deux extraits, voir Penrose, *Le Nouveau Candide*, 3.

³⁰⁵ Limat-Letellier. « Les *Écritures automatiques* d'Aragon », 37.

préparé au moment où Penrose écrivait. Quand il est question de perceptions auditives, le tintement de cloches perçu au loin s'inscrit dans la description en cours : « ses jambes tintaient faiblement à chaque pas », ou alors c'est le départ de visiteurs de l'endroit où elle se tient qui fait évoluer l'histoire : « D'un seul coup, Monsieur, dans le tranquille pré, un bruit, des départs, des haleines de tournois ». ³⁰⁶ Pour ce qui est des perceptions visuelles, nous les avons déjà évoquées avec la description du tableau de l'enfant, mais elles peuvent inclure tout ce que l'œil perçoit ; nous trouvons des références aux paysages alentours, aux jardins, et même à un livre d'images.

L'écriture automatique peut apparaître au niveau du réseau sémantique. Prenons, par exemple, celui du *métal* présent dans notre extrait de la page précédente. Les termes suivant : « train / petit chien de fer noir / battre le fer / tour Eiffel / maréchal-ferrant » s'enchaînent dans le texte grâce à un réseau d'analogies ; chaque terme semble appelé le suivant, par exemple : on *bat le fer* pour construire *la tour Eiffel*.

Nous découvrons aussi dans la catégorie du visuel quelque chose de totalement différent – voire surréaliste – dans l'exemple suivant que nous avons déjà mentionné précédemment : « [...] une pancarte découpée dans le journal. Diane sut soudain que A CE MOMENT, LA JEUNE FILLE SUBIT L'OUTRAGE DE MALE. » ³⁰⁷ Dans cet extrait, Valentine Penrose a joué sur la différence de typographie pour donner l'illusion qu'un extrait de journal avait été collé dans le roman. Cela nous rappelle ce qu'André Breton faisait dans son roman *Nadja* dans lequel toute description visuelle était remplacée par une image. ³⁰⁸ C'est sur cette même base

³⁰⁶ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 4-20.

³⁰⁷ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 14.

³⁰⁸ André Breton. *Nadja* Paris : Gallimard, 1964.

que nous pouvons analyser le passage précédent. Le changement de caractères typographiques renforce l'illusion de l'extrait pris dans un journal.

L'extrait suivant propose une autre manière de dépasser les limites du cadre « normal » de la peinture originelle. C'est en repoussant les bords de cette dernière, en imaginant les arrières plans, en l'élargissant que devient possible l'apparition de la marquise. Préexistante dans la peinture d'origine, mais invisible au regard de l'homme, c'est par le principe du déplacement que le personnage est enfin visible pour le spectateur : « Donc, j'étais dans le pré malencontreux sans espoir d'en sortir, et sans fortune bien entendu, lorsque du haut d'un talus dévala la marquise. »³⁰⁹ La marquise, par son apparition soudaine, semble glisser à l'intérieur de la peinture comme par un effet magique, venant peut-être d'une autre peinture accrochée au mur. Nous trouvons ce même genre d'effet dans un film de Buñuel *Le Chien Andalou*³¹⁰. Nous y découvrons un peu avant la douzième minute, l'assassinat d'un homme qui a lieu dans un appartement situé en ville ; son corps, par le mouvement de sa chute, se transporte instantanément dans une nouvelle réalité : le décor change, nous sommes maintenant en pleine campagne où le cadavre sera découvert par une tierce personne. Cet exemple montre que le décor du film n'a pas de limites spatiales : les mondes se superposent, comme la peinture existe au-delà des limites de son cadre. L'arrivée de la marquise sur scène est – d'un point de vue théâtral – uniquement possible grâce à cet espace invisible au regard du spectateur que sont les coulisses. La scène visible pour le spectateur représente le *champ* ; les coulisses ne sont que le prolongement de ce même *champ* qui, à cause de son étendue, n'était pas représentable sur scène. L'espace théâtral joue sur l'illusion du réel en le confinant dans un espace clôt – au

³⁰⁹ Penrose. *Le Nouveau Candide*. 4.

³¹⁰ Voir le film de Luis Buñuel *Le Chien Andalou* (1929). C'est vers la douzième minute qu'a lieu la chute du corps dans une autre réalité.

même titre qu'un tableau réduit l'espace aux limites de son cadre – et attend du spectateur qu'il ouvre sa perception de l'espace en imaginant que le décor accessible se prolonge au-delà du visible.

Précédemment, nous avons évoqué différents dispositifs référentiels qui peuvent agir sur le moment de la création et de l'écriture de l'œuvre. Par exemple, Valentine Penrose inclut dans son texte des éléments biographiques qui sont le plus souvent en rapport avec le caractère mouvant de sa vie faite de nombreux voyages. On trouve ainsi, dans *Le Nouveau Candide*, des passages tels que ceux-ci : « J'eus toutes les peines de la dissuader de partir pour les Indes ou pour la Virginia. » ou encore « une boussole d'aventurine pour ma sœur qui aime s'en aller. »³¹¹ Il y a aussi un grand nombre de références intertextuelles, par exemple le conte *Hansel et Gretel* des Frères Grimm : « on y met les enfants au saloir » ; un autre qui peut être rapproché du conte *Le petit Poucet* de Charles Perrault : « Je pensais vraiment à pleurer, enfant abandonné, creux des arbres faits exprès pour les laisser, et pas d'argent pour tout compliquer. »³¹²

On trouve aussi dans *Le Nouveau Candide* l'apparition de personnages – actifs au sein de l'histoire ou juste cités – qui appartiennent à la littérature, à la mythologie ou encore à l'Histoire : Diane qui peut être mise en rapport soit avec la mythologie soit avec l'histoire de France et Diane de Poitiers ; Armande qui fut la femme de Molière, mais également personnage des pièces de ce dernier ; Tristan et Yseult (renversé en Yseult et Tristan ce qui met l'emphasis sur le personnage féminin) appartenant à la littérature médiévale et Cécile que l'on peut associer à Cécile de Volanges, personnage des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.

L'emprunt de personnages ou d'extraits de textes préexistants est à rapprocher du collage traditionnel tel que définit par Aragon. Chaque extrait ou personnage acquiert une vie nouvelle

³¹¹ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 8-10.

³¹² Penrose, *Le Nouveau Candide*, 7.

par sa transposition dans l'œuvre de Valentine Penrose apportant ainsi la référence à une autre réalité établie avant la composition du *Nouveau Candide*. Il est attendu des personnages empruntés ailleurs qu'ils intègrent le décor dans lequel l'écrivain les transpose et qu'ils prennent part à l'histoire en cours, tout comme l'on attend du comédien qu'il incarne un rôle, *son* rôle changeant de texte en texte. Diane, transposée dans *Le Nouveau Candide*, n'est plus la Diane du mythe ou de l'Histoire : elle devient autre. Le collage fonctionne sur différents plans : le plan des perceptions visuelles que nous avons déjà traité à plusieurs reprises et celui des perceptions auditives que l'exemple suivant souligne :

Et vous sauriez que le petit canotier se porte le soir, noir, avec un faux-col de soie noire et manchettes de Crystal ; se porte aux côtés d'une autre jeune femme blonde, les yeux battus, très noirs, boucles et robe de soie lilas-gris fatigué. Lorsque le chocolat venant d'être inventé, nous le prenions dans la salle ronde, hermétique. Du plafond, une boule montait et descendait. Je me souviens aussi des bandes aurores, nacarat, et d'autres ciels, mais étaient-ce nos ceintures de pensionnat ? ³¹³

Cet extrait semble avoir été créé par des bribes de conversation glanées de manière aléatoire dans la rue, les magasins. Ce rapprochement de différents fragments de conversation donne un effet patchwork au monologue ci-dessus. Il évoque également les poèmes-conversations de Guillaume Apollinaire tel que « Lundi Rue Christine »³¹⁴, qui s'inspiraient du quotidien, de bribes de conversation et des paysages défilants.

Nous avons également mis l'accent sur l'objet : par exemple un objet de décoration est en effet sans vie et dépourvu de mouvement. Si nous examinons l'objet suivant – rencontré dans un extrait précédent – *un tout petit chien de fer noir*, nous découvrons que Penrose réserve à l'objet décoratif le même sort qu'à l'œuvre d'art : elle lui insuffle le souffle de vie comme le suggérait Diderot.

³¹³ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 10-11.

³¹⁴ Pour le texte d'Apollinaire voir l'anthologie *Mille et cent ans de poésie française, op. cit., 1407-1408*.

Mais elle [la marquise] se rua sur le chien. « Je le perdrai ! Chien, chien de fer, veux-tu me servir ? A quoi le brave petit chien de fer répondit que son service était de ne servir à rien, et qu'il ne voulait pas détruire les équilibres connus en transgressant cette consigne. Il avoua en même temps son faible pour moi, qui ai le souci de l'immobilité, et, je ne sais comment il avait pu le savoir, une collection de chiens de toutes races, en porcelaine de Wedgewood.³¹⁵

Le petit chien qui n'était avant tout qu'un objet au début du texte devient soudainement un personnage de l'histoire. On lui donne vie en lui donnant la parole. Le tableau évoqué précédemment peut donc prétendre à sa perfection : chaque objet présent, chaque personnage trouve sa raison d'être. Rien n'est laissé au hasard, comme dans la pièce de théâtre, on n'encombre pas le plateau de choses inutiles au jeu de l'acteur. Toutefois, notons l'ambiguïté que Valentine Penrose installe : le petit chien, quoique finalement doté de parole, souligne lui-même qu'il ne sert à rien. Valentine nous renvoie à la nature profonde du chien de fer qui est d'être une petite statue qui n'a pas d'autre utilité que d'être exposée sur une étagère.

3. 2. 5. Conclusion

Que ce soit l'écriture semi-automatique ou le collage, chacune de ces techniques d'écriture cherche à faire entrer dans le texte une part de réel, une part de vie. L'énergie qui s'en dégage, le mouvement du texte (au sens propre comme au figuré), le jeu des différentes perceptions visuelles, olfactives, auditives, etc. n'ont fait que renforcer tout au long de l'ouvrage cette « illusion de *l'ekphrasis* ». Il nous est impossible de tout citer, ni même de tout montrer : il y a des passages où semble se dessiner un nouveau tableau fictif ou réel ; des allusions continues à l'acte de création que ce soit des références au dessin ou au collage pictural ou encore à la poésie qui amène l'illusion du discours, et les émotions qui s'y attachent.

Le propre de la poésie était d'être dite, d'être récitée et d'être perçue, entendue pour créer des émotions ; ce faisant elle devient une image verbale. Le texte du *Nouveau Candide*

³¹⁵ Penrose, *Le Nouveau Candide*, 6.

bien qu'il soit écrit en prose a cette recherche dans les mots, dans la préciosité de sa langue, qui lui donne ce côté poétique. Texte qui se raconte du début à la fin, il est ancré dans le système du discours. Il est fait pour être écouté, comme les contes pour enfants. Cette idée du conteur est présente dans le texte quand le second personnage – le jeune homme pâle – entre en jeu en disant à l'enfant : « Monsieur, votre histoire est touchante, et sans doute pas de ce pays, et vous êtes bien beau. Je veux vous prendre avec moi. Venez dans ma chambre, où si vous avez une aventure, vous me la raconterez. ». L'enfant va alors se transformer en conteur et le jeune homme reprendra sa place d'auditeur. Il y a « illusion de l'*ekphrasis* » parce que le discours de l'enfant apporte une des énergies nécessaires pour la rendre vivante et parce que le collage et l'écriture automatique inscrivent le texte dans une « illusion de réalité », une « chimère » de vie. La théâtralité de l'*ekphrasis* se produit grâce à l'*enargeia* présente dans sa description : les choses inertes – des tableaux, des objets de décoration – en s'animant et donc en se transformant génèrent devant les yeux du lecteur une scène de théâtre où évoluent des acteurs improbables ; c'est ainsi que naît l'illusion du réel. L'impression de la théâtralité de l'*ekphrasis* trouve son origine dans l'utilisation des techniques du collage et de l'écriture semi-automatique par Valentine Penrose : leur objectif étant d'inscrire le réel, de rendre vivant quelque chose qui, au départ, ne l'était pas.

3. 3. Un jeu de résonance : Rapprochement de la pensée orientale et de certains contemporains

Sensible à l'appel d'une vie plus spirituelle, Valentine Penrose ressent de nombreuses affinités avec l'Inde et ses philosophies ; elle étudia le sanskrit, sa langue sacrée. Valentine Penrose ne peut pas être étudiée sans que l'on ne la confronte avec une recherche sur les philosophies orientales. Après avoir étudié le monde qui l'avait fasciné, nous comprenons mieux l'intérêt de Valentine pour l'Inde et ses montagnes de l'Himalaya, ses grands sages et leurs

philosophies. Nous avons déjà parlé un peu de Sri Maharshi, de Sri Aurobindo et même de Sri Maharaj-ji. Nous allons maintenant explorer des textes qui s'appuient sur la pensée bouddhiste, hindoue, taoïste ou zen. Certains textes sont contemporains de Valentine Penrose comme ceux de la main de Sri Aurobindo ; d'autres sont des textes fondateurs comme *The Upanishads* pour l'hindouisme ou encore *Tao Te Ching* pour le taoïsme pour ne citer que ceux-ci et d'autres encore sont actuels tels ceux de Thich Nhat Hanh. Dans notre tentative pour comprendre ce monde qui nous était inconnu, il nous a fallu littéralement sortir de notre mode de fonctionnement occidental pour faire place au mystère de l'orient. Et comme dit si bien Thich Nhat Hanh, moine zen et bouddhiste né en 1926 :

When we are fully aware of an object and observing it deeply the boundary between the subject who observes and the object being observed gradually dissolves, and the subject and the object become one. This is the essence of meditation. Only when we penetrate an object and become one with it can we understand. It is not enough to stand outside and observe an object.³¹⁶

Il résume en quelques lignes, avec simplicité, une des bases de la pensée orientale : pour *comprendre* (l'être ou la chose) il faut ne faire qu'un avec. C'est par le moyen de la concentration – pour ne pas dire méditation – que nous sommes capable d'atteindre un niveau de *compréhension* du monde qui dépasse de loin les certitudes les plus profondes que nous pouvons avoir. Pour *comprendre* la poésie de Valentine Penrose, il était essentiel de passer par un tel cheminement : faire un avec son œuvre – ou du moins essayer – pour aller en chercher et tenter de comprendre la beauté originelle et originale. Son œuvre se vit de l'intérieur ; ce n'est pas en se mettant dans la peau du spectateur distant que l'on est capable de ressentir la profondeur de l'esprit qui a créé ces vers ou lignes de prose.

Dans les lignes qui suivent, nous souhaitons analyser non pas des poèmes ou des proses littéraires de Valentine Penrose, mais les propos de Valentine sur des sujets extrêmement variés

³¹⁶ Voir Melvin McLeod, *Your True Home: The Everyday Wisdom of Thich Nhat Hanh*, 227.

qui vont de l'amour au surréalisme en passant par l'Histoire. Les passages que nous vous proposons ont tous – sauf mention contraire – été recueillis dans la correspondance de Valentine avec Roland Penrose et principalement – voire exclusivement – celle qui concerne la seconde moitié des années trente alors qu'elle vit en Inde pour la plus grande partie.³¹⁷

Car bien que considérée par le plus grand nombre – quand elle n'est pas oubliée – comme surréaliste, Valentine Penrose avait une vision des choses qui différait de celle du groupe. Son point de vue était – le plus souvent – le résultat d'une introspection certaine, et d'une analyse pointue du monde dans lequel elle vivait. C'est par l'étude de et l'immersion dans le monde de la philosophie orientale que Valentine atteint le détachement nécessaire, ainsi que la volonté pour poursuivre ce en quoi elle croyait au plus profond de son être. Le chemin fut long et difficile, et solitaire. Elle fut parfois accusée à tort de mysticisme, quand au fond il s'agissait de suivre la route qui menait à la réalisation de soi. Certes, nous avons conscience que Valentine Penrose n'a pas vécu toute sa vie en suivant à la lettre les principes dictés par Bouddha ou par les différents avatars ou gurus qu'elle rencontra ou étudia tout au long de sa vie, mais il faut pourtant bien accepter que ce monde spirituel dans lequel elle évolua à un moment critique de son existence influença sa vision du monde et sa façon d'aborder la vie. Nous n'oublions pas non plus que Valentine Penrose eut une éducation catholique et qu'à la fin de sa vie, comme certains pourront le constater, elle s'est tournée vers cette tradition. Nous avons retrouvé ce qui ressemble à une correspondance avec Sœur Emmanuel Mary du Prieuré de Notre Dame (our Lady's Priory) situé dans le Sussex –, pourtant nous devons souligner que peu importe le nom donné à Dieu, peu importe la voie qui mène vers les hauteurs d'une vie spirituelle, chaque tradition se vaut, à ses défauts et ses qualités. Nous pensons que quand Valentine, à la fin de sa vie, mentionne à

³¹⁷ La correspondance de ces années est conservée aux Archives Roland Penrose dans les dossiers suivants : GMA A35/1/1/RPA712, GMA A35/1/1/RPA713 et GMA A35/1/1/RPA714.

plusieurs reprises d'entrer au couvent, ce n'est pas une question de retourner vers la tradition catholique, mais plutôt une question de la recherche de la paix intérieure, de la sobriété et de l'élévation de l'âme. Car s'il est bien une chose à laquelle elle fut fidèle, c'est bien la recherche de ces trois aspects de la vie.

Nous allons essayer de montrer les jeux de résonnance qui existent entre la pensée orientale et sa vision de l'amour, de l'inconscient, de l'artiste, du principe de création, etc. Nous avons également identifié certains de ses contemporains auxquels nous ferons référence à plusieurs reprises. Nous les avons choisis parce qu'ils partagent les idées de Valentine Penrose sur – par exemple – la notion de la Beauté, ou encore le concept de l'Un. Nous allons tenter de relever les différentes notions relatives aux philosophies orientales telles que la compassion, l'Unité Parfaite, le son *Aum* qui sont présents dans les passages sélectionnés et ensuite de les expliquer au travers des textes relatifs au bouddhisme, à l'hindouisme que nous avons consultés. Ceci montrera – nous l'espérons – que chaque concept évoqué par Valentine n'est pas gratuit, mais va puiser sa source dans une tradition ancestrale.

3. 3. 1. Sur l'amour

Souvenons-nous qu'André Breton avait fait de l'amour son crédo sous la forme du désir de la femme. Il nous parle d'amour unique, oui, mais sa vision de l'amour unique n'empêche pas le désir pour d'autres, qui le plus souvent se traduit par une activité sexuelle hors du couple. L'amour est comme une passion dévorante, et quand cette passion n'est plus, c'est la mort du couple. Dans le *Manifeste du surréalisme*, il dit même : « Et puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? »³¹⁸

³¹⁸ Voir André Breton. *Manifestes du surréalisme*, 28.

Valentine Penrose, de son côté, avait une vision idéale, voire absolue de l'amour. Elle écrit à Roland dans une lettre datant du 12 janvier 1936 : « J'ai besoin d'un être qui aime, qui soit plein de compassion. Rien ne se fait ici-bas sans l'Amour des êtres et des choses. Lui seul les ramène à l'Unité Parfaite. »³¹⁹ Deux choses sont à retenir : d'abord le terme *compassion* et ensuite, l'expression *Unité Parfaite*. La compassion est un des sentiments qui est au centre de la tradition bouddhiste. Thich Nhat Hanh nous rappelle dans un livre intitulé *True Love* que l'amour est formé de quatre éléments : la bonté (loving-kindness), la compassion, la joie et la liberté³²⁰. Pour être réellement capable d'aimer, il faut avoir *l'habilité* de pratiquer ces quatre éléments et non pas seulement en avoir le *désir*. L'amour se manifeste, ainsi que la tradition bouddhiste le dit, par le fait d'être présent au travers de la pratique de la joie, de la compassion, etc. Des grands sages tels que Sri Aurobindo, Sri Maharshi, Sri Maharaj-ji ou encore Sri Ramakrishna s'accordent pour dire que l'amour, dans le cas qui nous occupe ici sans compassion n'est pas de l'amour. Mais l'amour dont Valentine parle ne se limite pas aux êtres humains, il englobe tout : « Rien ne se fait ici-bas sans l'Amour des êtres et des choses » ; *l'Amour* est le moteur de toute vie dans notre monde perceptible. Sogyal Rinpoche définit *la compassion* dans son livre *The Tibetan Book of Living and Dying*, livre qui puise son enseignement dans le très fameux *The Tibetan Book of the Dead* et qui transmet ce dernier avec une lucidité et une clarté du propos. Il dit au sujet de la compassion :

What is compassion ? It is not simply a sense of sympathy or caring for the person suffering, not simply a warmth of heart toward the person before you, or a sharp clarity of recognition of their needs and pain, it is also a sustained and practical determination to do

³¹⁹ GMA A35/1/1/IRPA 713 : Roland Penrose Archives.

³²⁰ Voir Thich Nhat Hanh, *True Love*, 1-4.

whatever is possible and necessary to alleviate their suffering. Compassion is not true compassion unless it is active.³²¹

Nous remarquons qu'il rejoint les propos de Thich Nhat Hanh, quand il dit que la compassion n'est pas vraiment de la compassion à moins qu'elle ne soit active : c'est ce que sous-entend Thich Nhat Hanh quand il différencie le désir et l'habileté.

Ceci nous donne une idée de l'intensité qui existe derrière le mot que Valentine utilise quand elle écrit à son époux – ils n'ont pas encore divorcé – en 1936 : la compassion est un des chemins qui conduit à l'Amour.

Nous avons également trouvé un extrait du chapitre 67 du *Tao Te Ching* de Lao Tzu³²², père du Taoïsme, qui évoque la compassion, ce qui prouve à quel point cette notion est primordiale dans la tradition orientale :

I have just three things to teach:
simplicity, patience, compassion.
These three are your greatest treasures.
Simple in actions and in thoughts,
you return to the source of being.
Patient with both friends and enemies,
you accord with the way things are.
Compassionate toward yourself,
you reconcile all beings in the world.

La fin de ce poème nous emmène directement vers la notion suivante *l'Unité Parfaite*.

Quand Valentine écrit : « Lui [l'amour] seul les [les êtres et les choses] ramène à l'Unité Parfaite », c'est pour parler d'une autre notion importante du bouddhisme ou de l'hindouisme : ne faire qu'un avec toute chose, résumé par ce simple mot en anglais *Oneness* (or *to be one*).

Cette notion implique que toute chose ou tout être contient le monde en lui-même et que

³²¹ Voir le chapitre 12 de Sogyal Rinpoche, *The Tibetan Book of Living and Dying* consacré à la compassion aux pages 191-212.

³²² Nous avons retenu la traduction du texte du chapitre 67 du *Tao Te Ching* contenue dans l'anthologie de Stephen Mitchell *The Enlightened Heart. An Anthology of Sacred Poetry* (17), plutôt que celle Yi-Ping Ong que l'on trouve dans sa version complète du texte fondateur.

l'aspiration de tout être est de retourner vers la conscience de cet état, de ne faire qu'un avec le monde qui nous entoure et donc avec le Divin. Nous sommes tous des êtres d'énergie qui se propagent, s'étendent, s'entremêlent avec le monde qui nous entoure ; en prendre conscience, c'est se rendre compte de l'Immensité et du Divin. L'Unité Parfaite, ce *Oneness*, c'est aussi le chemin de l'Illumination (enlightenment), d'être Un avec le Divin. Un des moyens pour arriver à cette illumination est de suivre le chemin de l'Amour.

Quand elle s'exprime au sujet de l'Amour, Valentine ne parle pas d'amour physique ; l'amour dont elle parle est d'un autre niveau : il s'approche de l'amour spirituel, quoique d'un niveau plus personnel. La mère de Valentine a d'ailleurs écrit un jour à Roland (juin 1934) : « Elle vous appartenait par un abandon total de son âme qu'elle identifiait à la vôtre. C'était une union très au-dessus – je crois – du mariage vulgairement compris et qui nécessite l'absolu de la confiance et de la franchise mutuelle. »³²³ Suzanne Doumic, la mère de Valentine, ne parle pas d'un amour traditionnel, mais bien d'un amour que l'on pourrait qualifier de mystique ; elle utilise des termes forts pour décrire l'amour qui existait entre Valentine et Roland, du moins en ce qui concernait sa fille.

L'Amour se traduit, transparaît au travers de l'âme et n'a rien à voir avec le cœur physique, voire le sexe. Le 13 novembre 1935, Valentine écrivait à Roland : « L'amour pour moi est une lumière entière, pas un à peu près, pas un essai – ce mot « amour physique » à (pour moi) un revers de remords. L'amour est trop beau pour être physique seulement. » Valentine insiste d'une part sur l'immensité de l'amour, du don total de soi, mais aussi sur le côté accessoire de l'amour physique. Ceci rejoint les propos de Sri Aurobindo, quoiqu'il soit beaucoup plus intransigent sur la question de l'amour physique qui est, dans son système *The Integral Yoga*,

³²³ Lettre de Suzanne Doumic à Roland Penrose (GMA A35/1/1/ RPA54 : Roland Penrose Archives).

purement et simplement interdit, Valentine quant à elle le réduit à quelque chose de secondaire.³²⁴ Pour nous permettre de comprendre la question du Divin et de l'Amour, nous nous tournons vers quelques mots de The Mother quand elle traduit en termes simplifiés les mots de Sri Aurobindo : « On the physical plane the Divine expresses himself through Beauty, on the mental plane through knowledge, on the vital plane (the center of positive and negative emotions) through power and on the psychic plane (the soul) through Love. »³²⁵ L'Amour est une manifestation du Divin à travers l'âme, il n'a donc rien à voir avec le corps physique. Et quand Sri Maharaj-ji dit dans les années soixante à Ram Dass : « Love everyone and serve everyone », c'est bien du même type d'Amour qu'il parle.³²⁶

Évidemment, l'Amour dont il est question ici, cet amour 'spirituel' que Valentine recherche n'est pas une chose facile à atteindre, et à surpasser – car il existe des niveaux supérieurs d'amour, dont l'Amour Universel par exemple – et comme elle dit très bien dans une lettre datant du 2 janvier 1936 : « C'est difficile de se mettre dans le royaume au-dessus. Le cœur appelle un cœur fidèle, un autre cœur ami. La loi d'amour est la plus grande, même sous la forme égoïste de l'amour à deux. Rien ne peut combler ce vide... ni temps, ni sagesse. »³²⁷ Quand il est exclusif au couple, l'amour devient égoïste, parce qu'il est limité dans sa grandeur, réduit à n'être plus qu'humain, même s'il est le plus pur et le plus beau sentiment à partager dans le couple. On sent ici, dans cette dernière citation, la détresse que Valentine éprouve par rapport à sa séparation avec Roland, car si elle avait atteint ce stade de l'amour Universel, le vide dont elle parle serait inexistant.

³²⁴ Voir Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 299-308.

³²⁵ Voir A.S. Dalal *Powers Within, Selections from the Works of Sri Aurobindo and The Mother*, 132.

³²⁶ Voir Ram Dass and Rameshwar Das, *Be Love Now : The Path of the Heart*. 45.

³²⁷ GMA A35/1/1/713 : Roland Penrose Archives.

3. 3. 2. Sur l'inconscient

Parler de l'inconscient nous emmène directement au début de l'ère surréaliste : *Le*

Manifeste du surréalisme et sa définition du surréalisme par André Breton, les séances de rêves, l'influence de Freud, etc. Rappelons la définition du surréalisme que Breton nous transmet en 1924 :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.³²⁸

C'est un leitmotiv d'importance pour un mouvement 'littéraire'.³²⁹ Car il faut bien le rappeler : au départ le mouvement de Breton était essentiellement littéraire ; pour preuve les signataires du manifeste sont tous – à l'exception de Boiffard et de Malkine – des écrivains. D'autre part, en décembre 1924, Max Morise, dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, pose la question de la peinture surréaliste pour arriver à la conclusion qu'elle « égare la dictée de la pensée » dans sa réalisation, car un tableau se construit petit à petit, d'un coin à l'autre. Il imagine à la fin de son article « Les Yeux enchantés » que le seul moyen possible pour que la peinture surréaliste existe soit qu'elle fasse fi de l'objet, qu'elle « s'organise selon une loi qui échappe à la préméditation, se [fasse] et se [défasse] dans le même temps qu'elle se manifeste. » Morise pense aussi au rêve et à sa réalisation picturale, le problème est que la peinture qui

³²⁸ Voir Breton André, *Manifestes du surréalisme*, 36.

³²⁹ Souvenons-nous que, dans une publication collective du groupe connue sous le nom de « Déclaration du 27 janvier 1925 », se trouvent les mots suivants : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature, mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde. [...] Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. » [Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme : Documents Surréalistes*. Paris : Éditions du Seuil, 1948. 42-43.] C'est pourquoi nous mettons le mot *littéraire* entre guillemets.

reproduit un rêve manque de spontanéité, car elle ne se crée pas au moment du rêve, mais après une réminiscence du rêve par la mémoire. Il y a donc une sorte de double intermédiaire qui est contraire à la pensée surréaliste qui espère la poussée directe de l'inconscient pur.³³⁰

Pierre Naville répond à ce texte de Morise dans le numéro trois de *La Révolution surréaliste* datant d'avril 1925 par ces mots cinglants : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard du geste, ni l'image retraçant les figures du rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent pas être ainsi qualifiées. »³³¹

Dans le numéro suivant de la revue qui paraît en juillet 1925, Breton lance son *Le Surréalisme et la peinture* qui sera publié sous forme d'articles jusqu'en 1927 pour ensuite être regroupé dans un livre du même nom en 1928 et ensuite augmenté lors d'éditions postérieures. Notons qu'il ne parle pas de 'peinture surréaliste', mais qu'il distingue les deux comme étant deux entités séparées 'Le Surréalisme et la Peinture'. Comme l'a très bien noté Renée Riese-Hubert, Breton cherche une écriture pour expliquer la peinture dont l'inspiration serait à rapprocher du mouvement surréaliste ; c'est en terme littéraire et poétique qu'il en parle. C'est seulement avec la découverte des collages de Max Ernst que l'art pictural surréaliste et son discours naissent.³³² En conclusion, l'art visuel surréaliste ne voit réellement le jour que bien après la publication du *Manifeste*, et donc la question de l'inconscient est d'abord à associer à un système littéraire et non pas visuel. Donc, si l'on veut bien revenir sur le thème de l'inconscient, nous ne souhaitons pas relancer ici les débats qui eurent lieu entre les considérations sur les théories de Freud et celles d'André Breton, ni même sur la pertinence ou la justesse de sa

³³⁰ Voir l'article de Max Morise « Les Yeux Enchantés » dans le premier numéro de *La Révolution Surréaliste*. 26-27.

³³¹ La section Beaux-Arts qui contient les mots de Pierre Naville se trouve à la page 2 de la revue.

³³² Voir l'article de Renée Riese-Hubert, « La critique d'Art Surréaliste ». *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises* 37 (1985), 213-227.

définition – étant la première que Breton nous transmet. Néanmoins, il faut noter que l’usage de l’inconscient qu’il propose est limité et que, comme le souligne Max Morise fin 1924, même si la définition prône la toute puissance du rêve : « la confrontation du surréalisme avec le rêve n’apporte pas de très satisfaisantes indications. »³³³ Certes, l’on a découvert l’existence de l’inconscient ; l’on se targue de libérer la pensée de son penchant raisonnable pour en fin de compte le confiner dans de nouvelles limites subjectives. Évidemment, juger de la pureté d’une telle pratique est purement relatif.

Valentine Penrose, comme nous l’avons déjà mentionné, publie un récit de rêve à l’époque où leur narration était forme communément admise. Il semble qu’ensuite elle se détache des pratiques ‘arbitraires’ du premier surréalisme pour aller chercher dans les philosophies orientales l’essence même de cet inconscient où il n’est point question de le dompter, ou même de le maîtriser, mais de mieux le connaître pour pouvoir en retirer le maximum de ses ‘effets’. C’est en novembre 1935 que Valentine découvre, étant en Inde, une autre dimension de l’inconscient :

Et dire qu’ici – à chaque page je trouve la solution des problèmes – je trouve tout, les problèmes eux-mêmes, y compris celui de l’Inconscient, de la vraie place qu’il occupe et de celle qu’on lui donne. Je ne peux pas te développer tout cela – je sais seulement à quel point en Europe nous nous bornons en croyant nous élargir.

ou encore

J’ai sur l’inconscient, sa place et son rôle, des idées nouvelles qui enfin me satisfont et me délivrent de ce poids, obscur et tout puissant, qu’on en fait. Il existe certainement, mais on apprend ici à le discriminer, à passer au travers lui sans y être asservi et à ne le rapporter dans la vie que purifié et illuminé au lieu de descendre en lui jusqu’aux dernières expériences bien tristes qu’il contient et conseille. Plus on le nourrit, plus il engraisse et ce n’est pas lui qui s’épuise, c’est nous.³³⁴

³³³ Voir l’article de Max Morise « Les Yeux Enchantés » dans le premier numéro de *La Révolution Surréaliste*. 26-27.

³³⁴ Lettres datant respectivement du 23 et 29 novembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA 712 : Roland Penrose Archives).

Ses mots sur l'inconscient sont à rapprocher de ceux d'Antonin Artaud quand il dit dans un texte datant de la seconde moitié des années vingt *À la Grande nuit ou le bluff surréaliste* :

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbole créé. [...] Que reste-t-il de l'aventure surréaliste ? Peu de chose si ce n'est un grand espoir déçu [...] De la bonne utilisation des rêves pouvait naître une nouvelle manière de conduire sa pensée, de se tenir au milieu des apparences.³³⁵

Mais il n'en fut rien. Il n'y eut pas de ces profondes transformations, seulement une sorte de 'bornage' qui réduisit l'intensité possible de l'expérience de l'inconscient.

En novembre 1935, Valentine est à l'Âshram de Sri Aurobindo, elle passe beaucoup de temps à la pratique de la méditation, mais aussi en de nombreuses lectures, dont plusieurs sont des ouvrages de la main de Sri Aurobindo. Quand nous lisons ses propos sur l'inconscient, on constate qu'il y a des échos de la pensée qu'a développée Sri Aurobindo en particulier quand il décrit son système de yoga qu'il appelle le yoga intégral, texte auquel nous avons déjà fait référence ci-dessus dans la section consacrée à l'amour.

Dans une section appelée *The Gradations of Consciousness*, Sri Aurobindo fait mention des différents mondes qui existent et qui ne font pas tous partie de ce qu'il appelle le 'physical plane' :

The physical is not the only world ; there are others that we become aware of through dream records, through the subtle senses, through influences and contacts, through imagination, intuition and vision. There are worlds of a larger subtler life than ours, vital worlds ; worlds in which Mind builds its own forms and figures, mental worlds ; psychic worlds which are the soul's home ; others above with which we have little contact. In each of us there is a mental plane of consciousness, a psychic, a vital, a subtle physical as well as the gross physical and material plane.³³⁶

³³⁵ Pour l'extrait d'Artaud, voir Delphine Plateau, *Antonin Artaud, illustré par Louis Joos*. Paris : La Renaissance du Livre, 2006. 33.

³³⁶ Voir Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 48.

Dans ce passage Sri Aurobindo explique qu'il n'existe pas uniquement le monde conscient dans lequel nous évoluons, mais qu'il existe d'autres mondes plus subtils dont l'un d'eux est celui de l'inconscient, cet inconscient dont parle André Breton et Freud, mais les autres mondes – les autres consciences – ne se limitent pas à celui-là. Il fait entre autre la différence entre le monde de l'esprit (*mind*), *the mental plane*, et celui de l'âme, *the psychic plane* ; l'un et l'autre ne sont pas à confondre, car leur objet est totalement différent. L'inconscient trouve sa place dans les différents mondes précités avec différents degrés de profondeur et d'accessibilité ou d'inaccessibilité. Sri Aurobindo fait même une référence à Freud et à la psychanalyse quand il parle de l'inconscient, mais il en parle d'une manière plutôt négative :

It is true that the subliminal in man is the largest part of his nature and has in it the secret of the unseen dynamisms which explain his surface activities. But the lower vital subconscious which is all that this psycho-analysis of Freud seems to know, – and even of that it knows only a few ill-lit corners, – is no more than a restricted and very inferior portion of the subliminal whole.

Dans ces mots, quand il fait référence au *subliminal in man*, il parle du 'inner being', de l'essence de l'être. Il confirme que la vision européenne de l'inconscient est totalement réduite, vue avec des œillères, que ce que l'on prend pour l'immensité de l'inconscient n'est en vérité que la part visible de l'iceberg. Il exprime aussi son inquiétude par rapport à cette pratique de la psychanalyse de Freud : « Moreover, the exaggeration of the importance of suppressed sexual complexes is a dangerous falsehood and it can have a nasty influence and tend to make the mind and vital more and not less fundamentally impure than before. »³³⁷ On rejoint aussi dans ces propos sa position sur la sexualité qui est une activité trop basse que pour être considérée par celui qui recherche le Divin. Néanmoins, même si là n'est pas notre propos – la sexualité –, on remarque que la pratique de Freud analysée au travers de la tradition orientale n'est pas pour

³³⁷ Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 265.

satisfaire la recherche de l'harmonie. Bien au contraire, se limiter – limiter l'inconscient – c'est plus dangereux que de ne point s'en occuper du tout. Il dira d'ailleurs un peu plus loin que celui qui veut se lancer à la découverte et à l'ouverture de la porte d'accès à l'inconscient se lance dans une poursuite qui est herculéenne, ni plus ni moins. Ce n'est pas seulement le jeu de la transcription / de l'analyse des rêves, ou l'écriture automatique qui pourra jamais rendre compte de l'immensité de cet inconnu. On comprend mieux ainsi les propos de Valentine Penrose quand elle dit « En Europe nous nous bornons en croyant nous élargir » ou encore « ce poids, obscur et tout puissant, qu'on en fait ». ³³⁸ L'inconscient comme le comprend maintenant Valentine est du côté de la lumière, de l'immensité divine et de sa recherche spirituelle.

Valentine quelques mois plus tard – le 23 janvier 1936 – écrit à Roland au sujet de différentes expériences qu'elle a avec l'inconscient. La première est une chute dans l'inconscient qui nourrit ses rêves : « Dans mes sommeils, je descends au fond de l'inconscient et je m'y trouve presque mal – après je ne peux plus remonter et j'assiste et je vis tous les états de conscience depuis le protozoaire à ce qu'on est. » Ici, il semble que l'état que Valentine Penrose décrit soit un stage plus avancé de la découverte de l'inconscient. Quelques jours plus tard, dans une lettre datant du 26 janvier, elle fait référence à d'autres expériences dans le monde de l'inconscient, la description qu'elle en fait est à rapprocher d'expériences qui peuvent prendre place lors de la pratique de la méditation et donc, cet inconscient est accessible dans un état de veille et non pas de sommeil.

J'ai fait dans l'inconscient bien des promenades, et dans des états de vieilles consciences de densités afférentes, les premières très obscures, mais en boule quand même, sillonnées de brumes couleur de phosphores mouvants – et puis elles s'élevaient presque désespérément, une autre plus claire naissait et se soulevait encore – à un moment, cela a

³³⁸ Extraits des deux lettres de Valentine Penrose (novembre 35) citées plus haut.

traversé une sorte de plafond avec une grande peine – et alors a fleuri une boule de lumière assez brillante et je m’y suis retrouvée.³³⁹

Cette description semble être celle d’une vision dont elle fait l’expérience lors d’une séance de méditation avec The Mother, séance qu’elle qualifie d’intense, et de parfois difficiles à supporter et même à quitter. Ces états amènent une descente de telles puissances sur l’être qu’elle l’associe à la descente d’une Lumière qui s’infiltré dans les êtres et dans le monde / les choses avec un poids qui est parfois de l’ordre de l’inextricable. L’idée de ces séances de méditation est un travail de purification de l’être qui, ainsi purifié par le Divin, peut retourner à la société et partager, transmettre son expérience pour que par son contact, il puisse élever les êtres et les choses vers le Divin. L’on remarque que l’inconscient dont elle parle est toujours lié à son expérience spirituelle, à sa recherche de la paix dans une solitude parfois insupportable, mais en définitive, ce chemin est bénéfique et ouvre les portes de mondes qui lui étaient peu connus jusqu’alors.

Valentine a développé dans le premier extrait l’inconscient dans le rêve ; Sri Aurobindo s’est aussi préoccupé de cette question dont il dit : « It is the subconscious that is active in the ordinary dreams. But in the dreams in which one goes out into other planes of consciousness, mental, vital, subtle physical, it is part of the inner being, inner mental or vital or physical that is usually active. » Valentine semble avoir dépassé le stade des rêves ordinaires et être entrée dans un niveau supérieur étourdissant au sens propre du terme, car elle dit « et je m’y trouve presque mal ». Cet autre inconscient est en vérité l’état d’une conscience supérieure en rapport avec le

³³⁹ Ces deux extraits de lettres à Roland Penrose datent respectivement du 23 et du 26 janvier 1936 (GMA A35/1/1/RPA 713 : Roland Penrose Archives).

‘subliminal’, l’être profond. Les expériences de ses sommeils lui font découvrir différents états de conscience, ce dont parle Sri Aurobindo dans son livre.³⁴⁰

Nous terminons cette section avec un dernier extrait qui se concentre davantage sur l’esprit dans le sens européen du terme, lié donc en majeure partie à l’intellectuel :

Ne te perds pas dans l’esprit pour réaliser la vraie racine éblouissante, pour plonger réellement dans la couleur, la forme, l’amour, il faut oublier jusque l’existence possible de cet « esprit » dans lequel tous vous vivez là-bas. Comment expliquer ce procédé unique car il n’y a pas plusieurs routes, et qui fait enfin franchir les portes autour desquelles vous tournez seulement.³⁴¹

Sri Aurobindo dit : « The thinking mind has to learn how to be entirely silent. It is only then that true knowledge can come. »³⁴² Valentine le rejoint dans ses propos quand il écrit : « The thinking mind has to learn how to be entirely silent » qu’elle traduit en : « Il faut oublier jusqu’à l’existence possible de cet esprit. » L’un et l’autre parlent de la même chose, c’est en réduisant l’existence propre de l’esprit, de cet intellect, de ce ‘thinking mind’ – en l’absorbant en quelque sorte –, que l’on peut atteindre une vérité plus grande. On retrouve sous jacente dans les mots de Valentine l’idée de l’Unité Parfaite, plonger dans la couleur pour mieux la comprendre et la révéler, la transmettre, c’est ne faire qu’un avec elle, oublier ses propres limites, les siennes et celles de l’artiste. Ce qui permet d’atteindre une telle unité avec le monde environnant pour ensuite tenter de le transmettre aux êtres et aux choses, c’est la méditation, *ce procédé unique* – car il n’y en a pas d’autres –, cet état de pleine conscience (mindfulness) qui n’est possible qu’en prenant le temps de faire taire l’ego et l’esprit dans l’instant présent. C’est tout cela que Valentine essaie de partager avec son époux. Les concepts ne sont pas simples à transmettre par

³⁴⁰ Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 196.

³⁴¹ Extrait provenant d’une lettre adressée à Roland le 10 mai 1936 (GMA A35/1/1/RPA 713 : Roland Penrose Archives).

³⁴² Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 242.

écrit – c’est d’ailleurs ce qu’elle répète à plusieurs reprises – ; ce qu’il faut pour comprendre, c’est faire l’expérience par soi-même. Seule l’expérience révèlera la profondeur de ses propos, c’est le conseil empli d’amour qu’elle donne à Roland.

3. 3. 3. Sur l’Europe et son temps

L’Histoire d’une époque forge les âmes ou les détruit. Tout est une question de choix, même si parfois ce choix semble dérisoire face à l’incommensurable de ce que le monde met devant nos pieds. Les réactions sont diverses : on analyse, on fuit, on se bat, on combat, on débat ou on subit. Valentine Penrose s’éloigne pour mieux comprendre, mieux revenir, mieux écrire et mieux s’engager. Les passages que nous avons choisis d’analyser montrent l’enlissement d’une société au bord du gouffre, au bord de la violence et de la destruction. Mais qu’on ne s’y méprenne pas, Valentine Penrose rentre en Europe au moment de la guerre et s’engage dans la lutte contre le nazisme comme nous avons essayé de vous le montrer dans des pages précédentes.

Avant de transmettre les extraits de Valentine Penrose, nous souhaitons partager deux autres points de vue, mais qui rejoignent dans le fond les mots que nous allons découvrir de Penrose. Le premier n’est autre que celui d’Albert Einstein et le second celui de Paul Brunton. Nous nous sommes d’abord intéressée à Einstein pour la vision mystique qu’il avait de l’existence et avons ensuite décidé d’élargir notre connaissance de sa vision du monde avec des collections d’articles qu’il publia tout au long de sa vie. C’est la justesse de sa vision du monde et des événements historiques qu’il traversa qui fait de Einstein une référence. Paul Brunton est apparu dans notre recherche avec la traduction de *A Search in Secret India* ; il écrivit de nombreux ouvrages sur sa quête spirituelle et plus particulièrement sur son expérience en Inde pendant les années trente. C’est pour son rapport avec l’Inde à l’époque où Valentine y vécut et son lien avec le monde spirituel qui nous a poussé à consulter ses autres ouvrages. L’extrait

suivant d'Albert Einstein appartient à « Society and Personality », un texte contenu dans *The World as I See It* et datant de 1931 :

The lack of outstanding figures is particularly striking in the domain of art. Painting and music have definitely degenerated and largely lost their popular appeal. In politics not only are leaders lacking, but the independence of spirit and the sense of justice of the citizen have to a great extent declined. [...] In my opinion, the present symptoms of decadence are explained by the fact that the development of industry and machinery has made the struggle for existence very much more severe, greatly to the detriment of the free development of the individual.³⁴³

Le second passage présente les mots de Paul Brunton issus de *The Arts in Culture* dans la section 'World Crisis' : « The Middle Ages of Europe produced many more saints than the modern epoch has been able to produce ». ³⁴⁴ L'un comme l'autre parle du déclin de la société moderne dans laquelle ils évoluent ; Einstein le note dans le monde de l'art, mais aussi en politique alors que Brunton évoque plutôt le monde religieux. Einstein insiste aussi sur l'enchaînement de l'individu par la société : il a perdu une part de sa liberté de penser, d'agir et d'évoluer.

Dans une lettre datant du 3 avril 1936, Penrose écrit : « Vraiment, l'Europe est un petit tas de vieilles cervelles – et de cœurs de noyaux ridés – Ce qui en sort est pénible et sans nourriture. »³⁴⁵ ; ses propos rejoignent ceux d'Einstein, quand il parle du manque de personnes hors du commun dans tous les domaines de la vie. Penrose développe cette idée en ajoutant que le problème du monde actuel – celui de la seconde moitié des années trente – repose sur le fait que sa génération et la nouvelle se perdent dans l'intellect. Le produit de l'intellect seul ne peut pas nourrir celui parti en quête de la Vérité. L'intellect, c'est le propre des démarches scientifiques qui cherchent une réponse à toutes les questions – grandes ou petites – que soulève

³⁴³ Pour le texte d'Einstein, voir la traduction d'Alan Harris *Albert Einstein : The World As I See It*. Cette version est un abrégé de l'édition originale de 1949. (10)

³⁴⁴ Paul Brunton. *The Notebooks of Paul Brunton. Human Experience : The Arts in Culture*. Volume nine. Burdett : Larson Publications, 1987. 199.

³⁴⁵ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives.

l'existence du monde et de ce qu'il contient. On devrait lui réserver une moindre place, pour permettre à l'homme de se développer librement dans des sphères plus hautes. Dans le passage que nous avons choisi d'Einstein, il n'est certes pas question d'intellect, mais il explique que le développement technologique de la société au lieu de libérer l'homme l'entrave davantage. En ce sens, les propos de Penrose et ceux d'Einstein se rejoignent. Dans l'extrait suivant datant du 10 avril 1936, Penrose développe plus précisément la question de l'intellectualité qu'elle associe à « l'agonie de l'Europe » :

De loin on voit plus clairement comme une agonie de l'Europe, allée trop loin sur les chemins de l'intellect et de l'inconscient et qui y resterait de plus en plus perdue si... si peut-être une grande destruction harmonieuse n'arrivait pas. [...]

Tous les êtres valables de notre temps étaient destinés à naître pour l'intellectualité et la souffrance qui en résulte – Pour tout détruire ce qui aurait pu bercer leur vie dans des doux bras – Pour manger tous les fruits parce qu'ils étaient défendus, ils ont laissé le vrai bon fruit souvent, par inconscience, ou perversité, ou théories partielles. Rien à dire ; notre temps et notre naissance voulaient des folies, ces déchirements, ces destructions malgré nous de ce que notre vrai nous-même aurait de mieux.

À cause de tout ce qui fut détruit dans nos cœurs, à cause du peu de chose qu'est ce pigeon fou de l'esprit dans le pigeonnier de la tête, les êtres de notre temps ont une grande responsabilité – S'ils ont tout sacrifié, que ce soit pour quelque chose – pour conserver non pas un art par lui tout seul stérile – pas les figures et les symboles de la vie telle qu'elle est, si implacable – Mais pour conserver les vrais symboles par l'art, la poésie, tout ce qu'on peut imaginer – c'est-à-dire les symboles qui ne se contentent pas de raconter la vie abîmée par nous – mais ceux qui racontent l'Involution divine et la nostalgie de l'homme de retourner à son principe – le point sur le croissant, la syllabe résonnante qui s'épanouit dans l'espace jusqu'à ce que la vie en sorte.³⁴⁶

L'Europe est en effet en pleine agonie ; nous sommes à quelques mois du début de la guerre civile en Espagne et la seconde guerre mondiale est aux portes du monde. Les conséquences de la première guerre mondiale ont été de lancer l'intelligentsia de tout pays confondu dans une réflexion sur l'existence, sur l'art et son rôle dans une société qui aura permis cette grande boucherie – comme si le seul résultat possible du développement industriel avait été la destruction de masse. Les réactions d'après guerre sont diverses, mais toutes tendent vers une

³⁴⁶ GMA A35/1/1/RPA 713 : Roland Penrose Archives.

certaine révolte. Valentine Penrose ne croyait pas si bien dire quand elle souligne que la seule chose qui puisse sauver l'Europe, c'est une 'grande destruction harmonieuse'. La destruction, la souffrance, les interdits, voilà les mots qui scandent la réflexion de Valentine Penrose au sujet de sa génération ; c'est l'aveuglement de l'intellectualité qui pousse au dépassement de soi et de la société pour la déranger, pour la choquer, pour la provoquer, mais cependant en étant pas toujours sur la bonne voie ('ils ont laissé le vrai bon fruit souvent').

Comme le sacrifice de cette génération a eu lieu, qu'il ait pris place pour une bonne raison : pour raconter « l'Involution divine et la nostalgie de l'homme à retourner à son principe – le point sur le croissant, la syllabe raisonnante qui s'épanouit dans l'espace jusqu'à ce que la vie en sorte. »³⁴⁷ L'art médiocre n'a pas de raison d'être, ni même d'être pris en considération ; se lamenter sur son sort, ressasser les horreurs d'une époque au travers de mots ou de peinture, cela ne lui est d'aucune utilité à moins de transcender le sujet vers un au-delà du symbolisme inné de la décadence. Quand Valentine évoque l'Involution divine, elle fait référence non pas à une régression de l'existence – si l'on imagine qu'involution est l'opposé d'évolution en son sens de changement graduel vers l'avant – mais à une évolution vers le dedans, une évolution qui ramène l'Homme vers sa source divine, son origine – on pourrait même dire vers l'Origine, qui est source de toute chose et tout être dans ce monde ('son principe'). Il n'est donc pas question de reculer, de régresser, mais d'une transformation graduelle qui emmènerait l'humanité sur le chemin de la quête de l'Unité Parfaite.³⁴⁸

³⁴⁷ Extrait du passage précédent de Penrose.

³⁴⁸ Sri Aurobindo traite du sujet de l'évolution et de l'involution dans un texte intitulé *Man in Evolution*. Les extraits centrés sur les étapes de l'évolution que nous avons consultés se trouvent dans un ouvrage compilé par Robert McDermott, *The Essential Aurobindo : Writing of Sri Aurobindo*. Great Barrington : Lindifarne Books, 2001. 70-82.

Valentine renforce encore la profondeur de son propos en faisant une référence à ce que l'on appelle le *son de l'Univers* : *Aum*, souvent écrit dans le monde occidental *Om*. La référence est quelque peu obscure pour l'esprit non-initié : 'le point sur le croissant' réfère à la transcription en sanskrit de *Aum*³⁴⁹ et 'la syllabe résonnante qui s'épanouit dans l'espace jusqu'à ce que la vie en sorte' à la signification profonde de *Aum* qui ne peut malheureusement pas s'exprimer, se définir, s'expliquer en quelques mots. Néanmoins, voici les mots de Liz Velasquez quand elle parle de cette syllabe sacrée pour nous aider dans notre tentative d'approcher une sorte de définition :

For me OM represents the ultimate expression of energy via vibration. It is our connection to the sacred voice of the universe, the truth of our being. It emanates from nothingness and yet encompasses everything. OM is the voice of God unified with all creation, springing also from the depths of our soul. It is the music of the universe.³⁵⁰

Son explication concentre la majorité des traits que l'on trouve dans les textes consacrés à cette syllabe sacrée. Nous nous permettons d'ajouter que *Aum* est une syllabe que l'on dit composée de quatre éléments : les trois lettres A-U-M, et le silence vibrationnel qui suit son expression vocale. Chaque élément correspond à un état de conscience différent. « A » est celui de l'éveil, du commencement ; « U » celui qui correspond au monde des rêves ; « M » celui du sommeil profond ou si l'on veut du royaume de conscience en attente d'être éveillé ; ces trois vibrations se combine en une quatrième qui représente l'Illumination ou l'Unité Parfaite (Oneness).³⁵¹ Nous transmettons évidemment une version simplifiée de la symbolique de la syllabe *Aum*, car les

³⁴⁹ 

³⁵⁰ Propos recueillis auprès de Liz Velazquez, directrice et guide spirituel de *The Heart Center*, situé dans les Great Smoky Mountains. Le centre est un lieu de retraite qui accueille autant des groupes que des personnes seules ; il propose aussi des camps pour enfants défavorisés. Liz Velazquez est également professeur de raja yoga, maître Reiki et maître de Toumo.

³⁵¹ Pour le texte original, voir Davidji, *Secrets of Meditation*, 137 – 139. L'origine de cette explication se trouve dans un des textes fondateurs de l'hindouisme *The Upanishads*, le texte précis s'intitule « The Mandukya Upanishad ». La version que nous avons consultée est celle d'Eknath Easwaran (199-205).

explications vont jusqu'à impliquer les mouvements du mot sanskrit dans sa version écrite. Dans le monde du yoga – qui est un des versants de l'apprentissage spirituel –, la syllabe *Aum* est chantée très souvent au début et à la fin des classes ; c'est une façon de dédier sa pratique au *Divin*. Cette syllabe est également utilisée pour la méditation.

Nous continuons notre quête avec l'extrait suivant qui est issu d'une lettre datant du 14 juin 1937. Valentine y traite des 'cycles de l'humanité' et explique que tant que le monde n'aura pas appris sa leçon, il se perdra encore et encore dans les mêmes labyrinthes sans issue en courant droit à sa perte. Le seul moyen d'en sortir, d'avancer – et pour l'humanité d'évoluer –, c'est de considérer les problèmes à leurs bases. Si la racine n'est pas traitée, elle repousse telle une mauvaise herbe et perpétue ce que l'on sait déjà, mais – comme Valentine dit si bien – que l'on a oublié. Les civilisations s'élèvent et disparaissent un peu toujours de la même façon : parce qu'à un moment donné, elles ont stagné, se sont reposées sur ce qu'elles croyaient choses acquises et un grand vent balaya tout pour laisser place à la suivante. Malheureusement, dans la plupart des cas, ce nouveau cycle de l'humanité a oublié le niveau auquel la civilisation précédente était arrivée, et même si l'on assiste à une évolution lente de la mentalité, à un développement technologique de plus en plus poussé, rien ne permet d'affirmer fermement que ces étapes n'ont pas déjà eu lieu dans l'Histoire de la race humaine. L'Histoire – la grande – se répètera toujours tant que l'Humanité n'ouvrira pas les yeux en retournant vers sa Source. Ne dit-on pas que c'est à la base du problème qu'il faut s'attaquer ? Il semble que l'humanité ne l'ait pas encore compris, et cela s'applique également et malheureusement à notre monde très contemporain du vingt-et-unième siècle.

En Europe, il n'y a rien à faire pour arrêter ce qui doit arriver. Pour arrêter les choses, il faut les prendre à leurs racines et leurs racines repoussent parce qu'elles sont bien plus haut que le social, le mental etc. Ce sont les cycles de l'humanité telle qu'elle s'est faite,

parce qu'elle a oublié (pour le moment). C'est comme une chèvre qui s'est entortillée et qui va s'étrangler plutôt que de revenir sur elle-même.³⁵²

Cette même idée de l'humanité qui évolue ou régresse est évoquée en d'autres termes par Einstein³⁵³, dont les mots sont contemporains de ceux de Valentine Penrose : « Small is the number of them that see with their own eyes and feel with their own hearts. But it is their strength that will decide whether the human race must relapse into that hopeless condition which a blind multitude appears to-day to regard as the ideal. »

Le dernier extrait que nous analysons met en exergue la politique européenne sous le voile d'un discours poétisé. Valentine Penrose y explique la raison principale de son départ d'Europe : c'est la violence environnante qui l'a fait fuir. L'extrait date du 24 février 1939 et annonce la guerre à venir.

Tu peux voir les faillites de toutes les idées en Europe. Ici, les Indous luttent sans violence, quoique avec fermeté. Ils ne laissent pas leur si authentique sagesse, mais ils deviennent moins passifs, plus conscients de leurs trésors. Ce qui m'a détournée de l'Europe, c'est sa violence. D'un parti ou de l'autre, c'est violence, impulsion vitale dans rien de bien au-dessus – ou bien l'individualité égoïste – ou bien la bouillie du commun – Non, ni l'un ni l'autre. On a enfermé des chats furieux et opposés dans un sac. Il n'y a pas de remède autre que d'ouvrir le sac ; sans cela il n'y aura juste que des cris et des morts de part et d'autre.

Si l'on examine le point politique contenu dans ces lignes, les gouvernements fascistes sont représentés par les termes « individualité égoïste » qui expriment avec une extrême simplicité la réalité qu'ils incarnent et le communisme lui est qualifié de « Bouillie du commun », expression tout à fait péjorative qui tend à réduire la grandeur accordée à ce système de pensée, qui, il est vrai, était une utopie bien imaginée, mais qui aurait dû rester à l'état d'utopie quand on voit les dérives qui en ont découlé en URSS et ailleurs. De contenir l'un et

³⁵² GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives.

³⁵³ Voir Albert Einstein, *The World as I See it*, op. cit., 66-67.

l'autre – le fascisme et le communisme, 'ces chats furieux et opposés' – dans un espace réduit (dans un sac) ne peut que conduire à une catastrophe militaire, parce que les systèmes qu'ils représentent sont opposés sur tous les points. Sa solution métaphorique est de laisser les chats s'échapper, de les libérer chacun de la présence de l'autre. Au vu de ce que nous savons de l'histoire, peu importe la solution qui aurait pu être imaginée pour éviter la seconde guerre mondiale, la folie des grandeurs d'Hitler et d'autres chefs d'états aveuglés par la puissance n'aurait pas pu éviter ce qui fut.

Quand elle évoque que l'Inde lutte sans violence quoiqu'avec fermeté, elle fait référence à la lente, mais nécessaire et déterminée quête de l'indépendance de l'empire des Indes et à la lutte pacifiste de Gandhi pour la liberté de son pays. Valentine oppose donc deux systèmes idéologiques : l'un se basant sur la violence et l'autre prônant la non-violence. Elle favorise évidemment le second.

3. 3. 4. Sur le monde de la création, de l'art et de la poésie

Nous avons regroupé des passages qui couvrent différents sujets, mais tous restent dans le même domaine : celui de l'art. Nous commençons par la très juste vision que Valentine a du couple d'artistes, où elle décrit en quelques mots le statut accordé à l'homme artiste et celui accordé à sa femme également artiste. Vu le caractère profondément indépendant de Valentine, ses propos reflètent exactement sa personnalité et sa façon de voir le couple créateur. Ses mots font écho à ceux de Renée Riese-Hubert qui avait tenté une analyse systématique de plusieurs couples d'artistes – sans toutefois nous avoir convaincue par ses différentes conclusions. Renée Riese-Hubert rejoint d'une certaine manière ce que dit Valentine en étant cependant moins catégorique.³⁵⁴ L'extrait date du 16 février 1936.³⁵⁵

³⁵⁴ Voir le livre de Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism & Partnership. Op. Cit.*, 1-38.

Car nous avons le même but, les mêmes tendances quoique tu sois très « confortable » dans tes idées, que tu aimes le sentier déjà tracé. Toi en peinture et moi en poésie, nous aurions pu dévoiler à d'autres des secrets qui me brûlent le cœur de plus en plus.

Cela si tu n'avais pas été homme à vouloir faire de moi la proie ordinaire du masculin vaniteux d'une force idiote et surtout si tu n'avais pas continué à m'humilier terriblement et m'écraser comme toutes les pauvres femmes qui sanglotent et se résignent en général. Je regarde toujours « le couple » avec une ironie et une suspicion à présent définitive.

Et jamais je n'accepterai la loi qui veut que l'un soit faible, qu'il refoule son inspiration et ses dons pour laisser croire à l'autre qu'il est le plus fort, seulement pour plaire à sa vanité de mâle !

Et plus loin dans la même lettre, elle dit au sujet du couple Rahon-Paalen : « Alice continue de ruser pour laisser croire à Paalen qu'il est le plus fort, le dieu mâle ! » C'est un extrait très intéressant, car il montre la haute estime que Valentine a de son travail de poète, qui, même si elle ne le dit pas textuellement, se considère comme plus avant-gardiste que Roland : « Nous avons les mêmes tendances quoique tu sois très 'confortable' dans tes idées, que tu aimes le sentier déjà tracé. » Elle n'a pas tort dans sa remarque à propos de Roland. Quand il lance le mouvement surréaliste en Angleterre, il n'en lance pas une nouvelle forme, mais il le crée dans la continuité de ce qui se fait en France sous le regard attentif d'André Breton avec lequel il a de très nombreux contacts. Elle se qualifie sans le dire d'innovatrice, alors que Roland est un 'suiveur'. Tout aurait pu être possible : ils auraient pu ensemble montrer la voie d'un art différent, et ce qui avorta ce projet de vie, c'est l'humiliation que Roland lui inflige, humiliation liée à ses aventures extra-conjugales. Le caractère indépendant de Valentine lui fait refuser le statut de femme soumise, qui est le lot de la plupart des femmes à l'époque, y compris dans le milieu artistique, où les conflits naissent dans les couples d'artistes à cause de jalousies, ou de la supériorité que la société accorde au 'mâle'. Les scénarios varient d'un couple à l'autre, mais généralement, même si la femme est totalement consciente de la qualité de son travail d'artiste,

³⁵⁵ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives

elle se mettra en sourdine, non pas qu'elle abandonne sa 'carrière' ou son art, mais elle évite de se mettre en avant. Généralement, le partenariat entre homme et femme artistes est de l'ordre du maître et du disciple ; dans d'autres cas, l'homme est celui qui aide au lancement de l'œuvre de la femme, ou au développement de celle-ci. Le couple se dissout le plus souvent au vu des tensions créées au sein du couple par leurs activités artistiques respectives. Du moins, c'est ce que sous-entend Renée Riese-Hubert. Valentine dans son extrait montre deux réactions possibles face à la vanité de l'homme, soit l'insoumission – son exemple –, soit la feinte – celui d'Alice Rahon avec Wolfgang Paalen.

À plusieurs reprises, Valentine Penrose évoque le sujet de la Beauté et sa recherche. Elle dit par exemple : « Ici, je crois que je commence à guérir, à voir à la vie un autre horizon qui comprend aussi en lui l'horizon de la recherche de la beauté, qui est indispensable. »³⁵⁶ *Indispensable* est définitivement le mot à retenir. Indispensable parce que sans sa beauté, le monde n'a pas de raison d'être ; pas plus que l'artiste qui la chante. Quand elle écrit ces lignes, cela fait moins de trois semaines que Valentine est arrivée, seule, en Inde ; elle lit, elle recherche, elle contemple, elle médite et travaille à sa compréhension du monde et au retour à son principe premier : le principe Divin. Dans ce contexte, quand Valentine parle de la beauté, cette dernière est obligatoirement liée à la nature divine, à un caractère sacré. George Santayana, dans son livre *The Sense of Beauty*, décrit très simplement l'effet de la contemplation du Beau : « In the contemplation of beauty we are raised above ourselves, the passions are silenced and we are happy in the recognition of a good that we do not seek to possess. » ou encore d'un point de vue un peu plus mystique, il dit : « Beauty is truth, that is the expression of the ideal, the symbol of divine perfection, the sensible manifestation of the good. » ou encore « Beauty is a pledge of the

³⁵⁶ Lettre adressée à Roland Penrose datant du 29 novembre 1935 (GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives).

possible conformity between the soul and nature, and consequently a ground faith in the supremacy of the good. »³⁵⁷ Nous retrouvons une fois de plus cette même vision de la Beauté partagée par ceux et celles qui se lancent ou qui suivent ou qui pressentent le chemin de la spiritualité pour arriver jusqu'à elle. 'La beauté n'est pas une illusion' dit un jour Valentine à Roland et c'est le travail de l'artiste de la rechercher avec toute son âme. Paul Brunton s'exprime en ces termes sur la question de la Beauté : « I have written elsewhere that to-day the inspired artist is taking up the burdens of the priest, through becoming the instrument of that aspect of the Higher Power which reveals itself to man as beauty. »³⁵⁸, ce qui rejoint également la théorie philosophique de Sri Aurobindo : « Beauty is the way in which the physical expresses the Divine – but the principle and law of Beauty is something inward and spiritual and expresses itself through the form ».³⁵⁹

Cette réflexion nous emmène vers les extraits suivants qui tous traitent de cette recherche du Divin pour l'inclure dans le processus créateur. C'est le retour à la Source, celle infinie qui appartient au royaume de l'Immensité : c'est elle qui inspire. Une fois de plus, nous nous tournons vers Paul Brunton quand il dit : « It is the proper business of an artist to find the highest beauty in Nature and then to reveal it, through his medium, to others. But this he cannot do until he has first found it within himself. »³⁶⁰ C'est en soi que se trouve la source Divine, et tant que la quête n'a pas été entamée, l'art qui sort des mains de l'artiste n'emporte pas son spectateur vers

³⁵⁷ George Santayana. *The Sense of Beauty*. Mineola : Dover Publications, Inc., 1955. 24/11/164. Le livre fut publié pour la première fois en 1896.

³⁵⁸ Voir Paul Brunton. *The Secret Path : A Technique of Spiritual Self-Discovery for the Modern World*. New York : E. P. Dutton, 1935. 105. La version du livre que nous avons consultée ne comporte pas de date, mais fut vraisemblablement réimprimée dans les années soixante.

³⁵⁹ Voir Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 355.

³⁶⁰ Voir Paul Brunton. *The Notebooks of Paul Brunton. Human Experience : The Arts in Culture. op. cit.*, 20.

des sphères supérieures. C'est une quête qui demande d'avoir du courage, et la foi ; le chemin pour y arriver n'est pas simple, mais il en vaut la peine :

C'est une très grande lumière qui prend votre place et qui parle. Et c'est si long, si difficile de se ramener de dehors en dedans et ainsi de forcer le dehors à habiter en vous. L'art n'est à côté qu'un très petit moyen qui y ressemble – Ce n'est qu'en donnant tout soi-même, corps et âme, à cette recherche, ne redoutant ni fatigue, ni faim, ni rien – ne redoutant même plus de souffrir tellement dans son cœur tout se concentre tout devient bois pour ce feu qui arrive et viendra.³⁶¹

Valentine Penrose explique ci-dessus que l'implication de soi dans un tel processus doit être total. L'artiste commun – voire simplement l'homme commun – cherche l'inspiration en dehors de lui, en croyant que c'est quelque chose d'extérieur à lui-même qui lui donnera l'émotion recherchée. Or, la beauté – comme le bonheur – ont leurs origines à l'intérieur de soi ; au plus profond se trouve cette partie de soi qui est liée au Divin, qui est le Divin. Ce retournement de la recherche de Beau – de l'extérieur vers l'intérieur – tous en parlent avec la même dévotion, sans réussir à l'expliquer de façon cartésienne, parce que cela est impossible.

Pour Valentine Penrose, comme pour beaucoup d'autres évoluant sur le même chemin, l'art n'est pas une fin en soi pour atteindre le Divin ; il n'est qu'un moyen infinitésimal pour éventuellement en donner une faible représentation, ce que confirme une fois de plus Paul Brunton quand il évoque la mission de l'artiste :

When they fulfill their highest mission, painting and sculpture try to make visible, music tries to make audible, prose literature tries to make thinkable, poetic literature tries to make imaginable the invisible, inaudible, unthinkable, and unimaginable mystery of pure Spirit. Although it is true that they can never give shape to what is by its very nature the Shapeless, it is also true that they can hint, suggest, symbolize, and point to It.³⁶²

Tout au long des extraits cités ci-dessus, Valentine exprime la même idée d'union avec le Divin, de la quête du Divin en soi, de la Source de toute chose. Nous pourrions trouver d'autres

³⁶¹ Lettre adressée à Roland Penrose datant du 3 mai 1936 (GMA A35/1/1/RPA713).

³⁶² Brunton, *The Notebooks of Paul Brunton*, op. cit., 21.

citations et extraits de Paul Brunton, de Sri Aurobindo et d'autres gurus ou sages, – nous pourrions même nous plonger dans la poésie sacrée –, nous y trouverions toujours inlassablement les mêmes tentatives d'explication. Par exemple, voici deux autres extraits de Valentine : le premier date du 5 janvier 1936 ; le suivant du 9 février de la même année : « On n'a jamais la paix en soi tant qu'on a pas abordé ce que l'on sait être le plus haut. Même en possédant l'art, on veut aller vers ce qui le rend possible. » et « Que te dire ? [...] que j'écris au-dedans de moi les poèmes en accord avec les mouvement éternels ? Que rien d'artificiel n'a de prise et que je ne désire pas l'écume si belle en apparence et qui se fond le moment d'après ? »³⁶³ Dans ce dernier passage, elle évoque une chose qui semble avoir été dans sa nature profonde – mais également commun aux artistes qui se sont engagés sur la même voie qu'elle – : la célébrité ou la reconnaissance de son travail ne lui importe pas ; seul ce qui compte est de toucher à l'Inaccessible Source et d'essayer avec toute son âme de la transmettre à l'Humanité. C'est la 'mission' qui compte, pas son produit. Mais le processus pour s'en rendre compte n'est pas évident: « Il était bien difficile³⁶⁴ de ne pas entrer dans le courant étourdissant, chatoyant de tous les attrait. Il est trop puissant sur toi pour que moi j'aie pu t'aider : il est trop puissant sur presque tous les êtres de ce monde, par l'égoïsme, le désir et le plaisir. Il faut beaucoup souffrir avant de le comprendre et de passer un peu au-dessus. »

Le 11 octobre 1935, alors que Valentine est dans les préparatifs de son départ pour l'Inde, elle envoie ces mots-ci à Roland :

Comme la nature est trop faible (paraît-il) il y a quelque chose qui me dit de chercher plus haut qu'elle dans ce qui la motive, dans ce qui est pur. [...] Dans la peinture, la poésie, la musique, la beauté des arbres, c'est cette pureté, cette justesse de son ou de proportion qui nous éblouit et nous fait pressentir le Point primordial de cette source dont l'eau

³⁶³ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives.

³⁶⁴ Extrait d'une lettre adressée à Roland datant du 21 janvier 1938 (GMA A35/1/1/RPA714 : Roland Penrose Archives).

détournée arrive jusqu'à nous parfois. [...] Pourquoi errer encore dans l'eau trouble du mélange, chacun nous avons ce droit divin de remonter un pur courant. [...] Mais pour suivre ce fil clair, les rives semblent désertes, cependant que tout se passe dans un œuf d'or plein d'échos antécédents. C'est enfin la pierre que rien ne peut rayer et que la peine profonde qui a poussé vers cette recherche ne tache plus. [...] Toi, sois dans les fleurs, les belles, les fanées, celles qui s'ouvrent, ou sont malgré toi condamnées. Et moi dans la racine qui ne fleurit pas, mais fait fleurir – c'est elle qui tient le secret de ses rameaux et de ses étoiles. Et il y a un autre genre d'action dans la racine que dans le parcours autour de ses fleurs diverses, et de toute façon elle nous fait revenir à elle – car elle est AVANT le reste.

Valentine savait, même avant son départ, le pourquoi elle repartait en Inde, ce qu'elle allait y chercher et étudier auprès de différents sages, et dans les âshrams qu'elle fréquentait.

Malheureusement, cette quête implique 'les rives désertes', en d'autres termes la solitude. Dans la seconde partie du passage, quand elle dit à Roland de rester dans 'les fleurs' et qu'elle plongera dans 'les racines', c'est une autre manière de mettre en mots l'idée – récurrente maintenant – de la quête, du retour à la Source Divine, à cette Pureté pressentie dans certaines œuvres d'art. Dans l'explication de Valentine, la fleur devient synonyme de l'apparence, de ce qui est en surface, mais qui oublie sa profondeur et son origine ; elle exprime la différence qui existe entre leurs deux chemins artistiques.

Deux ans plus tard, le 25 novembre 1938, elle nous dévoile le secret de ce qu'elle a trouvé en dedans :

Le vrai antécédent des couleurs et des formes, on ne le sait que lorsqu'on le devient, et même le bruit des couleurs, et tant de choses que le miroir de la vie ne reflète que pâles et bougeant rapidement du mouvement venu d'ailleurs, dedans. On ne dirait pas qu'elles sont pâles, pourtant. Peut-on voir sans savoir le secret ? Le secret de savoir qu'il n'y en avait pas ; mais là gît toute la différence cependant.

Nous retrouvons une des bases des philosophies orientales dans ces quelques phrases, cette base que nous avons évoquée au début de notre chapitre : l'Unité Parfaite. C'est en suivant ce 'fil clair' d'une manière assidue, dans la solitude parfois insupportable, et ce pendant des mois de 'travail' sans relâche que Valentine Penrose est arrivée à cette expérience de 'devenir la forme

ou la couleur', de se laisser imprégner par le monde pour ne faire plus qu'un. Pour comprendre l'essence de la couleur ou de la forme, ou de toute autre chose, il n'y avait qu'un seul chemin possible : descendre au fond de soi à la recherche de la Source et plonger en elle pour se fondre et ne faire plus qu'un. Nous pouvons affirmer que Valentine avait acquis cette sorte de compréhension et de connaissance du monde. Nous retrouvons exactement les mêmes idées, ou pensées sur le sujet quand on se plonge dans Rainer Maria Rilke, et ses *Lettres à un jeune poète*, où il conseille ceci :

Laissez chaque impression et chaque germe de sensibilité s'accomplir en vous, dans l'obscurité, dans l'indicible, dans l'inconscient, là où l'intelligence proprement dite n'atteint pas, et laissez-les attendre avec humilité et une patience profondes, l'heure d'accoucher d'une nouvelle clarté : cela seul s'appelle vivre l'expérience de l'art ... qu'il s'agisse de comprendre ou de créer.

ou encore : « le créateur doit être lui-même un monde, il doit trouver toute chose en lui et dans la nature à laquelle il s'est lié. »³⁶⁵

Dans les deux passages qui suivent, on pressent dans les explications de Valentine le gouffre qui se construit, s'épanouit, s'approfondit entre le monde dans lequel elle évolue – le spirituel – et celui de Roland qui est plus intellectuel. Les deux extraits datent respectivement du 5 décembre 1935 et du 4 mars 1936 :

Tout ce que tu me dis dans ta lettre est la voix de la raison. Et la raison avec les poètes est ce qui a éternellement tort. Ne repousse pas la flamme parce que le charbon froid est plus facile à manier. [...] C'est mieux d'être serviteur conscient du feu que roi de la cendre. [...]

Je n'ai pas l'intention de m'installer dans la vie. Il me suffit de m'installer dans le grand domaine cosmique pour mes poèmes et divin pour le reste qui le motive.

Les êtres humains ? Je les aime, mais pas pour ce qu'ils ont de pittoresque.

La vie ? Je l'admire, mais pas celle que nous voyons, j'en admire la substance, non pas toutes ses réalisations de cruauté surtout et de satisfaction sensuelle et orgueilleuse.

L'Art ? Je le rapproche de toutes mes forces de ce dont il vient et qu'il manifeste.

³⁶⁵ Voir Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, 44 et 38.

et « Je voudrais que toi aussi tu arrives à éprouver, à sentir, non pas à comprendre – C'est autre chose qui se passe au-dessus de la tête, un sens nouveau vraiment. »³⁶⁶

Nous souhaitons terminer cette section en évoquant ces quelques mots de Merleau-Ponty quand il évoque le domaine de la peinture dans *L'Œil et l'esprit* : « Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Être [...] ».³⁶⁷ Ils font écho à ceux de Penrose cités quelques pages plus haut : « Le vrai antécédent des couleurs et des formes, on ne le sait que lorsqu'on le devient, et même le bruit des couleurs, et tant de choses que le miroir de la vie ne reflète que pâles et bougeant rapidement du mouvement venu d'ailleurs, dedans. » Merleau-Ponty parle de *rameaux de l'Être* ; en d'autres termes, il considère que la couleur, la forme, etc. sont le prolongement de l'être : elles ne font qu'Un avec lui. Penrose dit qu'il faut aller chercher en soi la vraie couleur et l'essence de la forme ; il faut les incarner. Chacun exprime la même idée avec des mots différents.

3. 3. 5. Sur le surréalisme

Quand Valentine Penrose nous parle de surréalisme, c'est le plus souvent sur le ton de la mise en garde. Elle ne dénigre pas qu'il y ait du bon dans leurs expériences et leurs recherches. Mais, au vu des douleurs infligées à des personnes qui étaient des leurs ou s'y trouvaient dans le cercle des amis, elle suggère à Roland de la prudence. Elle évoque Rimbaud, un des poètes loué en tant que génie du surréalisme, qu'elle cite à plusieurs reprises tout au long de sa correspondance. David Gascoyne se souvient dans son journal d'une discussion qu'il avait eu au

³⁶⁶ Cette dernière note fait écho à une autre lettre datant du 2 juillet 1934 dans laquelle elle dit à Roland : « L'être humain ne t'intéresse qu'en théorie, comme tout. » (GMA A35/1/1/RPA712 pour les années 1928-1935 ; GMA A35/1/1/RPA713 pour les années 1936-1937 : Roland Penrose Archives)

³⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964. 88.

sujet de Rimbaud en 1936 peu avant le départ pour l'Espagne et qui, très innocemment, nous dessine un autre portrait de Valentine Penrose :

[...] après le petit déjeuner, j'eus une longue conversation avec Valentine qui m'est infiniment sympathique malgré son côté un peu fuyant. Elle verse, semble-t-il, dans un subjectivisme de type oriental et mentionne fréquemment l'Inde. Nous parlâmes de Rimbaud, et elle ne tarda pas à montrer son enthousiasme. Je m'explique à présent qu'elle ne puisse vivre longtemps avec Roland. 'Combien je comprends Rimbaud, dit-elle, et sa haine de la perfection. Voilà ce qui cloche ici.' et elle désigna la pièce d'un geste vague, 'tous ces tableaux. J'aimerais prendre un morceau de craie et tous les couvrir de gribouillages.' Comme le sens de la correction de Roland doit parfois l'agacer ! ³⁶⁸

Valentine Penrose était surréaliste jusque dans ses moindres pensées. Certes, ce n'est pas pareil que cet acte de sortir l'arme au poing et de tirer aveuglément dans la foule, mais son cri contre la perfection montre à quel point elle trouvait cette dernière dépourvue de toute spontanéité et donc de toute surréalité, mais surtout ces tableaux qu'elle désigne manque cruellement de Beauté Divine. Que David Gascoyne dise comprendre pourquoi elle ne puisse pas vivre longtemps avec Roland nous renvoie aux commentaires de Valentine elle-même au sujet de leur différence dans l'approche du monde de l'art ou de l'écriture : l'un est dans l'intellectualité froide et académique, quand l'autre est dans le monde vivant des sensations, des sentiments et de la recherche intérieure de la Pureté originelle. Là où il analyse, déchiffre, décortique, se perd dans le détail d'une correction, elle est : chez l'un, la tête prime ; chez l'autre, le corps et la connexion avec le Divin.

Les notions qui sont débattues dans les trois extraits suivants, nous les avons rencontrées dans les parties précédentes de ce chapitre. Penrose confronte ses visions de la source Divine, de l'utilisation de l'inconscient, de son refus de faire du Sexe ce dieu tout puissant ou encore de l'étroitesse de la façon d'aborder la vie du groupe surréaliste là où ils disent repousser les barrières et les limites. Et s'il est une dernière chose à noter au sujet du surréalisme telle qu'elle

³⁶⁸ David Gascoyne. *Journal de Paris et d'ailleurs 1936-1942*. Paris : Flammarion, 1984. 44.

le voit, c'est la 'violence' et la destruction des êtres qu'il a aimé qui est peut-être ce qu'elle abhorre le plus dans ce mouvement. Rappelons le titre qu'elle avait donné à son article *Licences et Cruautés du Surréalisme* ; ce n'est pas une entête anodine si on le lit de manière littérale.

C'est à Aragon et à son livre *Une Vague de rêves* que nous pensons quand elle évoque le terme de sur-réalité, même si leurs visions diffèrent. Certains pourraient croire qu'elle fait le procès du surréalisme, mais à bien y regarder, c'est un œil acéré qui nous donne son point de vue sur l'inconscient, sur le visionnaire qu'était Rimbaud, ou encore une griffe lucide qui rejoint ici – peut-être sans le savoir – le surréalisme belge qui se tient à l'écart des flash de la reconnaissance, qui ne cherche pas à *Être* par les œuvres qu'ils ne publient pas – ils existent pour eux-mêmes, pas pour les autres –. Sri Aurobindo dit au sujet de l'artiste ceci :

Every artist almost (there can be rare exceptions) has got something of the public man in him in his vital-physical parts, which makes him crave for the stimulus of an audience, social applause, satisfied vanity, appreciation, fame. That must go absolutely if you want to be a yogi, – your art must be a service not for your own ego, not for anyone or anything else but solely of the Divine.³⁶⁹

Ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est ce refus de faire de l'art pour satisfaire son ego, et qu'il associe le rejet de l'égo dans le cas du yoga ne change rien à l'importance de ses mots. Car c'est faire de l'art pour l'amour de faire de l'art, pour l'amour de la création dont il est question et non pas faire de l'art pour l'amour de la reconnaissance ou de la célébrité ; il réduit la question du travail de l'artiste à son essence même, et cela vaut pour toutes les situations pas seulement pour celle du yogi ou de l'homme en quête spirituelle. Il y a dans sa vision de l'artiste quelque chose qui le rapproche de la vision que l'on a de l'artiste maudit du romantisme. Mais également, le principe qu'il évoque était celui de Nougé, surréaliste belge dont la publication de l'œuvre est quasi entièrement posthume. Nougé nous explique : « J'aimerais assez, que ceux d'entre nous, dont le nom commence à marquer un peu, *l'effacent* » dans une lettre à André Breton du 2 mars

³⁶⁹ Voir Sri Aurobindo, *The Integral Yoga*, 361.

1929³⁷⁰ ou encore celle de Scutenaire qui, s'il publia, c'est sous l'impulsion de sa femme Irène Hamoir qui avait une autre vision de la littérature que lui. Nous pensons qu'il existe une différence entre publier ou exposer pour partager l'essence de la Beauté et publier ou exposer pour se prouver que l'on est quelqu'un. Car Valentine Penrose, pour toute surréaliste qu'elle a pu être dans ses créations, n'a eu d'autre désir que de rechercher la pureté sur-réelle sans fracas, sans débats, sans politique, le plus souvent dans la solitude et c'est ce qui rend son œuvre vraie, entière car fidèle à elle-même. Et si l'on veut comprendre son œuvre, notre conseil est celui de Paul Nougé : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme »³⁷¹

Nous allons maintenant examiner chacun des trois passages que nous avons choisis dans la correspondance de Roland et Valentine Penrose. Le premier extrait date du 5 décembre 1935 : « Tu vas voir les surréalistes ? Très bien, mais tu sais ce que tu as à penser – j'espère que tu les « traverseras » en prenant le bon et laissant le mauvais qui est justement d'ordre vital très inférieur érigé en divinité toute puissante. C'est si facile de faire une idole de ce à quoi il est bon d'obéir physiquement. »³⁷² Penrose évoque la notion du désir et des pulsions sexuels avec la dernière phrase « C'est si facile de faire une idole de ce à quoi il est bon d'obéir physiquement ». Elle réagit le plus souvent violemment contre ce qui a attiré au sexe, parce que ce sont les infidélités de Roland qui ont détruit son couple. Sa vision sur la chose sexuelle est donc influencée d'une part par son expérience de femme au sein du groupe, mais aussi par ce que Sri Aurobindo en dit dans ses écrits, que le sexe fait partie de la chose vitale et physique et donc profondément humaine et basse. Si l'un veut partir à la quête du Divin, c'est une des choses qu'il doit laisser derrière lui pour se purifier. Valentine Penrose n'est certes pas aussi radicale dans sa

³⁷⁰ Voir Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*. Paris : Gallimard, 1972. 293.

³⁷¹ Voir Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, 430.

³⁷² GMA A35/1/1/RPA712 : Roland Penrose Archives.

façon de vivre sa vie, néanmoins cette théorie qui associe le sexe à la basse pulsion vitale rejoint sa vision des choses de l'amour dans laquelle l'amour physique a un revers de remords.

Le second extrait est issu d'une lettre datant du 2 février 1936, bien qu'il soit assez long, il ne couvre pourtant pas toute la lettre de Valentine à son époux Roland. Nous numérotons les paragraphes pour une plus grande lisibilité de notre commentaire.

1) Je comprends que tu es en train de faire beaucoup d'expériences. Je voudrais te rappeler ce que nous pensions autrefois ensemble des surréalistes ; depuis très longtemps que nous les suivons de loin ou de près : leurs idées au point de vue de l'art et littéraire sont très intéressantes – pas toutes belles, il s'en faut, mais quand on met en mouvement quelque chose on ne peut pas ne pas mélanger – leurs opinions sur la vie et leurs réalisations de la vie sont parfois en dessous de tout. Ils ont une fois pour toute érigé les instincts, et en particulier, l'instinct sexuel, comme un de leurs plus grands Dieux – cela au lieu de le reconnaître pour le rendre plus beau simplement. Ils divinisent ce qui dans l'Inconscient ne sont que des forces brutales et parfois assez néfastes. René Crevel s'est tout de même suicidé à cause d'eux.

2) Marie-Berthe³⁷³ a eu sa vie affective gâchée à cause de leurs théories empruntées par Max – à cause de leur fameux « amour physique » – Cela n'est pas beau. Il faut lorsqu'on les fréquente une très très grande force – je puis te dire l'ayant éprouvé – Il faut beaucoup de discernement, plus qu'ailleurs parce que justement il y a de beaux côtés.

3) Mais au fond, c'est toujours la même faiblesse : l'orgueil démesuré de l'être humain reniant son origine et sa fin. Ils peuvent tourner, se poser sur des fleurs de poésie superbes – c'est très bien – Mais on sent la plainte sourde, ce qui est oublié – à présent tu as dû faire l'expérience des êtres à force d'en voir – l'expérience des sentiments, à force de les essayer et de les rejeter – j'espère que tu y verras clair et agiras sagement.

4) Toute cette ambiance importe tellement peu, lorsqu'on a en soi-même quelque chose de sûr, qui fleurit sans même penser à montrer ses fleurs. Si on trouve des poèmes ou des tableaux bien, tant mieux. Sinon, qu'est-ce que cela peut faire ?

Au fond, c'est la vieille faiblesse de se situer dans la vie parmi des travaux, des amis ou connaissances, parmi un vrai défilé de gens et de choses. Ce qu'on pense ou ce qu'on produit est la seule chose réelle qui nous accompagnera toujours ainsi que l'amour et la consolation qu'on aura répandue sur ceux qui en avaient besoin.

[...]

5) Je ne suis pas enfermée, ni ne m'enfermerai dans un couvent ou ermitage, justement parce que je veux pouvoir arracher des êtres la souffrance que d'autres êtres leur versent

³⁷³ Première femme de Max Ernst

sans trop s'en soucier – L'art est un grand dérivatif pas une guérison – je le sais, l'éprouvant. Il faut plus que cela.

[...]

6) Assez des peines comme des massues et des petits contentements. Il faut que ce soit comme le dernier vers du dernier poème, la grande respiration de la vie heureuse au ciel.

Dans le premier paragraphe, outre le fait que nous retrouvons le même sujet qui froisse tant Valentine Penrose : l'instinct sexuel, elle y aborde l'Inconscient pour relancer le fait que le surréalisme est passé à côté de la beauté de ce dernier, tout comme il est passé à côté de la Beauté de la pulsion sexuelle qui, si elle est traitée non pas dans son côté bestial et instinctif, est tout à fait pourvue de beauté. Pour rappel, si l'on étudie l'Inconscient au travers de la loupe des théories philosophiques de Sri Aurobindo, ce que les surréalistes encensent de l'inconscient n'est que sa partie la plus abjecte, celle qui reflète les pulsions vitales et physiques de l'homme, l'autre le '*super inconscient*' – celui qui relie la nature humaine au Divin – les surréalistes ne l'ont point découvert.

L'allusion à René Crevel est des plus intéressantes, ce poète engagé dans la cause surréaliste autant que communiste a tout donné de son âme et de sa personne au pape André Breton, et c'est ce dernier qui, d'une certaine façon, signe son arrêt de mort quelques jours avant son décès quand il gifle Ehrenbourg, le chef de la délégation soviétique au Congrès international des Écrivains. C'est le surréalisme qui gifle le communisme – les deux amours de Crevel. Certes, la gifle était méritée au vu des paroles ordurières que Ehrenbourg avait écrites au sujet du surréalisme, mais la conséquence de cet acte infime sera que les représentants surréalistes ne pourront pas prendre part au congrès malgré l'acharnement de Crevel pour résorber la situation.

³⁷⁴ Quelques jours plus tard, il se suicide. Valentine considère que c'est le surréalisme et ses pulsions incontrôlées qui furent responsables de sa mort.

Dans le second paragraphe, c'est de Marie-Berthe Aurenche dont il est question et de son destin également perturbé par le mouvement surréaliste. Pour rappel, en 1927 elle avait épousé Max Ernst qui venait de la quitter. La raison du malheur de Marie-Berthe se trouve dans cet « amour physique » que Max Ernst a pratiqué intensément en dehors de chez lui. Une fois de plus, ce que prône le surréalisme n'est pas nécessairement une voie directe vers le bonheur. La façon dont Valentine a éprouvé les côtés négatifs du mouvement surréaliste n'est pas claire. Il peut s'agir de la déconfiture de sa relation avec Roland qui est en partie liée à des pratiques du groupe, mais il semble qu'elle fasse référence à autre chose, dont nous n'avons pas connaissance. Quoiqu'il en soit, elle ne cesse de mettre en garde Roland contre le mouvement.

Le troisième paragraphe expose la question du Divin : « l'être humain reniant son origine et sa fin » ; c'est l'orgueil démesuré, cet ego qui éloigne de la source et se perd dans les apparences de la production, de la recherche de la reconnaissance, etc. Mais comme elle l'explique très bien dans la partie suivante, il importe peu d'être attaché à un mouvement artistique qui porte tel ou tel nom – que ce soit le surréalisme, le futurisme, le cubisme, l'abstractionnisme, peu importe le –isme – ce n'est pas cela qui crée l'artiste : l'artiste existe sans le mouvement. Le groupe agit juste comme catalyseur pour l'ego : il le nourrit ou le détruit, le satisfait ou le déçoit ; c'est de cela dont il est question ici. C'est un nouvel écho aux mots de Sri Aurobindo sur l'artiste et son rôle, et sur la question de la source de toute inspiration qui est en soi et non au sein d'un groupe artistique ou autre, même s'il peut insuffler des tendances.

³⁷⁴ Elya Ehrembourg avait insulté le groupe surréaliste et en particulier Breton dans un ouvrage qu'il venait de publier *Vus par un écrivain d'URSS*. André Breton se souvient d'un certain passage dans un entretien radiophonique avec André Parinaud en 1952 : « Les surréalistes veulent bien et du Hegel, et du Marx, et de la Révolution ; mais ce qu'ils refusent, c'est de travailler. Ils ont leurs occupations : ils étudient, par exemple, la pédérastie et les rêves, ils s'appliquent à manger qui un héritage, qui la dot de sa femme, etc. »

C'est dans le dernier paragraphe que nous trouvons cet enthousiasme pour la chose positive. Il faut vivre comme si aujourd'hui était le dernier jour de sa vie. Il faut écrire comme si c'était le dernier vers que l'on créera. Il faut peindre comme si c'était sa dernière œuvre ; et pour arriver à un tel don entier de soi, il faut vivre dans l'instant présent et avoir pour but la source d'inspiration divine ni plus ni moins. C'est dans le dépassement de soi que l'artiste doit être continuellement et non pas se contenter de ou être trop vite satisfait d'un vers qui sonne bien, ou d'une touche de couleur qui rend bien.

Le dernier extrait qui nous occupe fut écrit le 24 juin 1936.

1) Il me semble drôle, un peu que dans ta fièvre de la compagnie surréaliste, tu oublies que le plus vrai surréaliste est peut-être celui ou celle qui a, dans la solitude et sans aide, le courage constant de se tenir au-dessus de la réalité. Ce que tu fais est valable dans le sens d'une exploration nouvelle des choses – ce le serait encore plus si vous le ramenez à sa synthèse – au lieu d'en créer une qui est artificielle, momentanée et purement cérébrale et humaine.

[...]

2) Il est aussi un peu enfantin de me jeter aux oreilles « le chemin de l'ermite » et le « mysticisme » – Plus je lis Rimbaud, le génie du surréalisme, plus je le vois « ermite » et « ascète », au grand sens du mot. « L'action n'est pas la vie – c'est une façon de gâcher quelque chose, un énervement » Voilà ce qu'il a dit et c'est vrai. Il ne s'agit pas là de se retirer dans l'inaction – mais la vraie sur-réalité est au-dessus de l'action fébrile et de l'inaction de torpeur. C'est un secret à découvrir et je connais ce secret par de longues recherches plus sur-réelles que les peintures de Dali.

3) Il est aussi bien attristant de voir des génies écrire des sortes de « catéchismes » de la Poésie, comme le dernier par Eluard et Breton – Ceux qui sont poètes n'en ont pas besoin – ceux qui ne le sont pas jamais ne l'apprendront ! –³⁷⁵

4) La Force est en-dedans, n'a pas besoin de comités révolutionnaires, du communisme hurlant d'une foule anti-poétique par essence. La force, la poésie sont dans un puits au-dedans de soi, d'où tout vient où tout retourne. Toutes ces conversations et ces batailles de Tambours n'ont pas de valeurs pour ceux qui trouvent en eux-mêmes ce qu'il y a et qui donnent sans se soucier de l'étiquette.

³⁷⁵ Le texte auquel elle fait référence ici s'appelle *Notes sur la poésie* qui vient de paraître à l'époque chez G.L.M. Il avait déjà été publié en 1929 dans le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste*.

5) Regarde aussi comme les êtres tournent mal les choses – ils prennent pour beau ce qui les frappe comme curiosité. Ne te rends-tu pas compte parmi les surréalistes du peu d'intérêt de presque tous, juste bien souvent des hurleurs à la suite des autres ? N'as-tu donc pas envie au milieu de tout cela, de pureté et de force condensée ? Que veulent dire par exemple ces hideux dessins de Bellmer ? une aventure en effet de fillette³⁷⁶.

Dans le premier paragraphe, c'est à elle-même qu'elle fait référence quand elle dit à Roland : « tu oublies que le plus vrai surréaliste est peut-être celui ou celle qui a, dans la solitude et sans aide, le courage constant de se tenir au-dessus de la réalité ». C'est ce que Penrose fait quand elle s'immerge dans les philosophies orientales : personne ne peut méditer à sa place, personne ne peut essayer de refléter sa propre expérience du retour à la source. Elle fut – et à notre avis pas uniquement par Roland – considérée comme une mystique ou une ermite (cf. paragraphe 2). Ce sont là des concepts qui servent à faire entrer les gens dans des catégories quand on ne comprend pas le chemin qu'ils prennent. Elle répondra à l'attaque de Roland en citant Rimbaud – poète érigé au rang des Dieux par le surréalisme – : « L'action n'est pas la vie – c'est une façon de gâcher quelque chose, un énervement. » Les philosophies orientales prônent la pratique de la méditation – ne rien faire, c'est encore faire quelque chose – qui est à l'opposé de ce que la société occidentale prône : il faut toujours être dans le mouvement, dans la production, dans la course, dans l'appât du gain.

Le dernier paragraphe où elle évoque la méprise du monde qui considère comme beau ce qui le surprend, ou encore que les surréalistes au fond n'en valent pas la peine, nous rappelle ces mots d'Antonin Artaud :

Les surréalistes ne furent jamais contents de la nature [...] ils ont voulu la reconstruire à leur façon, comme les poètes ont voulu scandaliser la grammaire, cette marâtre, et n'obtenir que de leur verbe propre la justification de leur existence. – Je ne sais pas en effet ce qu'en général les poètes chantent et pourquoi, mais les poètes surréalistes ne chantent pas, ils braient, brament, bêlent, se mouchent, éternuent, toussent, urinent dans

³⁷⁶ Référence aux dessins de Bellmer parus dans *Cahiers GLM* 1 paru en mai 1936.

leurs vers, ils y pètent et y marchent, avec une de leurs salivations ils marchent, quand ils ne ronflent pas leurs rêves, ces râles d'une sempiternelle agonie. (1946)³⁷⁷

Artaud rejoint la pensée de Valentine, sur de nombreux points ; tous deux ont vécu le mouvement du dedans et en dehors. Ils ont un regard qui parfois peut choquer mais il n'est pas le cri de gens frustrés qui déversent leur verve juste pour le plaisir de le faire. Les mots de Valentine datent de 1936 et à l'entendre, ce n'est pas la première fois qu'elle évoque les travers du mouvement surréaliste avec Roland et les mots d'Artaud sont écrits en 1946, soit vingt ans après sa rupture avec le mouvement surréaliste. Est-il étonnant de constater qu'Antonin Artaud ait également subi l'influence des philosophies orientales ? C'est tout de même une étrange coïncidence, mais qui expliquerait les échos constants qui existent entre leurs réflexions sur le mouvement surréaliste qui en vérité ne connaissait pas le *vrai* surréalisme, ou sur la question de l'inspiration et de sa source, et sur le processus de la création. L'année où Roland lance le mouvement surréaliste en Angleterre avec David Gascoyne, Artaud annonce que le mouvement surréaliste est mort et qu'il s'est perdu dans ses nombreuses théories sans jamais se mettre d'accord sur une et se targuer de constance. Il oscille, le surréalisme, il danse, il jure, il violente, il aime, il débat, il révolutionne ou pas, il libère ou enferme et il détruit en exultant.

Le surréalisme est mort du sectarisme imbécile de ses adeptes. Ce qu'il en reste est une sorte d'amas hybride sur lequel les surréalistes eux-mêmes sont incapables de mettre un nom. Perpétuellement à la lisière des apparences, inaptes à prendre pied dans la vie, le surréalisme en est encore à rechercher son issue, à piétiner sur ses propres traces. Impuissant à choisir, à se déterminer soit en totalité pour le mensonge, soit en totalité pour la vérité (vrai mensonge du spirituel illusoire, fausse vérité du réel immédiat, mais destructible), le surréalisme pourchasse cet insondable, cet indéfinissable interstice de la réalité où appuyer son levier jadis puissant, aujourd'hui tombé en des mains de châtrés.³⁷⁸

S'il est une chose que nous souhaitons retenir de tous ces extraits de la correspondance avec son époux, c'est la constance de son discours. Sans se fatiguer, Valentine Penrose répète les

³⁷⁷ Pour l'extrait d'Artaud, voir Delphine Plateau, *Antonin Artaud, illustré par Louis Joos*, 34.

³⁷⁸ *Ibid.*, 39.

mêmes choses au sujet de la source Divine, de la recherche de la Beauté qui se trouve à l'intérieur de soi, que ce puits est infini et accessible à tous. Au lieu de s'effriter, l'on sent que sa pensée se nourrit au fur et à mesure de l'étude des grands textes du bouddhisme, de l'hindouisme et du tantrisme, et du contact des derniers grands sages vivants, et de la pratique de la méditation et du yoga. Sa pensée s'approfondit, se fait plus précise même si elle répète qu'il est impossible d'expliquer l'expérience par les mots. Elle souhaite à Roland de faire l'expérience lui-même s'il veut comprendre l'origine de toute chose et de tout être, l'importance de l'Amour et de la Compassion, la grandeur de l'Inconscient et l'Immensité du monde qui habite chacun de nous. Valentine l'invita à plusieurs reprises à parcourir ce chemin avec elle ; jamais il ne fit le pas.

Valentine vivra tout au long de sa vie dans le désir de retourner en Inde, elle pensa même s'y installer. On peut lire la nostalgie de ces années passées là-bas tout au long de la correspondance, mais également dans son œuvre. Elle n'aura certes pas composé de poèmes mystiques, mais sa poésie et sa prose ont le mérite d'approcher le vrai surréalisme, pas celui de Breton, celui que l'on aurait envie d'appeler sur-surréalisme pour que cela se comprenne dans notre société qui a été baignée et lacérée par les théories de grand André Breton. Valentine Penrose a littéralement dépassé le surréalisme que ce soit dans ses théories ou dans sa pratique.

Chapitre 4. Les conclusions

S'il est bien une rengaine qui s'est faite plus insistante et perspicace à chaque page que nous avons composée, ce fut celle-ci : « trouver, explorer, analyser : dévoiler ou rejeter ? ».

Trouver le matériel de base pour l'étude de Valentine Penrose n'a point été une histoire simple : elle n'avait jamais été étudiée en profondeur. Avec les années qui passaient, les zones d'ombres gagnaient du terrain – tel le lierre sur un édifice abandonné – sur les quelques précieuses informations existantes à son sujet. *L'exploration* du matériel fut une des démarches des plus captivantes : soulever des questions, fouiller les livres, associer les événements et les personnes entre eux, décortiquer un mot, trouver le fil et le suivre jusqu'à sa réponse. Le danger de cette étape fut dans l'excitation des chemins qui s'ouvraient devant nous de perdre de vue le pourquoi l'on avait tenté de retrouver les informations sur – par exemple – Germaine Kanova, photographe. De nombreuses questions sont encore sans réponse ; la liste des personnes à contacter et à rencontrer ne fit que s'allonger au long de ces cinq années de recherche. *L'analyse* des événements, de l'Histoire – la grande et la petite –, des textes et des œuvres, des mythes gréco-romains pour ne citer qu'eux, et de leurs rapports entre eux découvrit devant nos yeux ce que nous avions soupçonné : la richesse d'une œuvre. Richesse non pas du nombre, mais en termes de qualité, Valentine Penrose a repoussé les limites des genres et des techniques en leur insufflant l'énergie et la profondeur que l'on trouve chez les plus grands auteurs de notre temps.

Dévoiler ou rejeter : le choix final de décider de présenter ou non au lecteur telle ou telle information fut certainement celle qui nous troubla plus d'une fois. Le péril – attendant au fait que nous sommes la première à avoir étudié Valentine Penrose aussi systématiquement et avec le degré de profondeur que nous avons essayé de tenir tout le long – fut de vouloir tout exhiber

dans la galerie des pages de notre thèse. Bien sûr certaine pièce inédite n'avait pas la même valeur qu'une autre, mais à nos yeux, elles avaient toutes ce reflet magique du trésor ; les mettre de côté éveilla en nous un sentiment de trahison envers l'auteure étudiée. Nous avons pleine conscience qu'il était impossible de tout dire, de tout montrer ; notre consolation est peut-être de nous dire que rien n'est perdu et que les années vont continuer de fleurir en nous offrant les possibilités d'aller plus en avant dans la connaissance de cette œuvre et de son auteur.

La partie de l'œuvre de Valentine Penrose qui fut la plus présente sur la scène de l'art – et non pas nécessairement littéraire – et la plus explorée depuis la fin des années septante est certainement celle qui a attiré à ses collages. Nous avons découvert plus d'une exposition autant aux États-Unis – Los Angeles, New York –, qu'en France ou en Grande-Bretagne qui présentait certaines de ses œuvres pour la plupart les originaux des collages présents dans *Dons des féminines* (1951), mais aussi des inédits. Ces inédits sont à diviser en trois catégories : il y a les collages de la même facture et inspiration que ceux de *Dons des féminines*, ceux composés durant la guerre et les autres qui sont souvent une réinterprétation de mythes gréco-romain. De tout ceci, nous n'en avons pas parlé. Nous avons préféré nous concentrer sur l'œuvre écrite de Penrose plutôt que sur son œuvre graphique étant donné la maigre place qui lui avait été accordée. Nous n'oublions pas les études sur *Dons des féminines* – le plus souvent sur ses collages, comme nous l'avons expliqué – et *La Comtesse sanglante* (1962), mais ces études n'ont jamais présenté qu'un versant de l'œuvre et le plus souvent sous le même angle d'approche. Nous avons essayé de sortir des sentiers battus et de proposer des rapprochements parfois surprenants il est vrai ; nous avons cependant la faiblesse de penser que c'est en abordant les œuvres de manière parfois non-conventionnelle que nous pouvons en tirer le plus grand parti,

cela a pu se vérifier dans le cas de Valentine Penrose : nous pensons en particulier aux textes de *La Mythologie de l'île et de février* (1957).

En ce qui concerne le milieu de l'édition, Valentine Penrose a sa vie durant essayé de côtoyer et de travailler avec les meilleurs et avec les plus grands éditeurs de son temps. Par *plus grands*, nous n'entendons pas nécessairement ceux qui avaient pignon sur rue et ont été ou sont toujours des maisons d'édition de renom ; nous référons à ces originaux de l'édition, ces éditeurs qui ouvraient leurs portes aux avant-gardes et faisaient du livre leur raison de vivre en prônant l'innovation, et la qualité plutôt que la quantité. Parmi eux, il y a évidemment Guy Lévis Mano, qui édita les surréalistes tout au long de sa vie ; Jean Petithory sur lequel on a fait en 2013 une exposition qui montra l'importance de son travail dans le monde des avant-gardes ; Marcel Zerbib, ami de Man Ray et fervent admirateur de Hans Bellmer, avec sa maison d'édition *Les Pas Perdus* qui publia *Dons des féminines* ou encore Marcel Sautier – connu pour ses éditions de luxe recherchées par les collectionneurs – avec lequel Valentine Penrose eut des contacts au sujet d'un ouvrage non-identifié dans les années cinquante.

Quand il s'agit de publier dans des revues, le choix de ces dernières suit le même raisonnement, c'est la qualité de la revue qui importe avant sa visibilité. À de nombreuses reprises dans sa correspondance, elle demande à Roland des conseils pour publier ses poèmes ; nous pouvons affirmer que Paul Éluard fut celui qui l'aiguilla très souvent dans sa recherche de la revue adéquate ; il apparaît comme un point de référence pour elle quand il s'agit du monde des périodiques.

Nous l'avons dit Valentine Penrose ne recherchait pas le faste de la reconnaissance : elle y était insensible, mais elle aimait délecter les oreilles de ses amis avec ses compositions. Toutefois, malgré son refus d'être sur le devant de la scène, quand il s'agit de son roman *La*

Comtesse sanglante et de l'impact qu'il eut comme source d'inspiration dans le milieu du cinéma, elle exprime son irritation de ne pas – voire jamais – être citée comme référence sur la Báthory. Mécontentement justifié : elle était devenue la spécialiste de cette *Dame de peur* après des années de recherches. Ses recherches ont été validées à plusieurs reprises par des historiens autant en France qu'en Allemagne. Valentine Penrose avait toutes les qualités d'une chercheuse requises par les académies et autres institutions ; il est navrant de voir que son dernier projet sur les Templiers n'a jamais abouti.

Pour revenir sur le sujet des revues, elle commence à publier dans les *Cahiers du Sud* de Jean Ballard de 1926 à 1928, est présente dans les *Cahiers d'Art* de Christian Zervos, *Les Quatre Vents* d'Henri Parisot, la revue *Métamorphoses* dirigée par Oleg Ibrahimoff, *La Quinzaine Littéraire* de Maurice Nadeau ou encore dans *Les Chroniques de l'Art Vivant*, revue dirigée par Aimé Maeght. La période la plus étonnante pour ses publications en revue est évidemment la période de guerre où son nom apparaît dans *Dyn* de Wolfgang Paalen, *VVV* de David Hare avec André Breton, *Fontaine* dirigée par Max-Pol Fouchet, *Now* revue fondée par George Woodcock ou encore *L'Éternelle revue* créée par Paul Éluard et ensuite dirigée par Louis Parrot. Ces revues font partie de la scène internationale, elles furent publiées en Angleterre, aux États-Unis, au Mexique, en France ou encore en Algérie. Cette explosion de publication en temps de guerre démontre son engagement en temps qu'acteur de la scène littéraire. Elle a donné sa voix pour dénoncer les conflits inhumains qui avaient cours, oubliant la sienne – plus personnelle – pendant ces années de destruction massive. Elle fit le choix de se battre avec les armes qu'elle connaissait : les mots et images. Plus tard, elle engagea même sa personne physique puisqu'elle fut soldat de troisième classe dans l'armée libre de France. Il nous semble que le passage

suivant³⁷⁹, dont nous avons traité dans un chapitre précédent (3.3.3.) résume bien les raisons profondes qui sont à la base de son engagement littéraire dans le conflit de 40-45 :

À cause de tout ce qui fut détruit dans nos cœurs, à cause du peu de chose qu'est ce pigeon fou de l'esprit dans le pigeonnier de la tête, les êtres de notre temps ont une grande responsabilité – S'ils ont tout sacrifié, que ce soit pour quelque chose – pour conserver non pas un art par lui tout seul stérile – pas les figures et les symboles de la vie telle qu'elle est, si implacable – Mais pour conserver les vrais symboles par l'art, la poésie, tout ce qu'on peut imaginer – c'est-à-dire les symboles qui ne se contentent pas de raconter la vie abîmée par nous – mais ceux qui racontent l'Involution divine et la nostalgie de l'homme de retourner à son principe – le point sur le croissant, la syllabe résonnante qui s'épanouit dans l'espace jusqu'à ce que la vie en sorte.

Engagement pour *conserver les vrais symboles par l'art, la poésie, tout ce qu'on peut imaginer*, c'est très certainement ces mots qui qualifient le mieux sa démarche littéraire et en vérité, pas uniquement celle de la période de guerre. Comme nous avons étudié ce passage précédemment, nous ne nous faisons pas plus longue. Au sujet de notre recherche sur ses publications en revue, une de nos frustrations est certainement celle de n'avoir pas pu apporter plus de lumière sur son activité d'ordre journalistique avec la composition d'articles que nous pensons conséquent en nombre : nous ne désespérons pas d'un jour les sortir des caves poussiéreuses d'archives en tout genre.

La richesse de son œuvre. Nous le clamons haut et fort et l'on nous reprochera peut-être d'avoir porté Valentine Penrose aux nues et de l'avoir tenue en trop haute estime. Pour nous défendre, nous soulignerons que c'est le sentiment de plusieurs chercheurs sensibles à la chose littéraire et même d'écrivain contemporain. Souvenons-nous de Pierre Peuchmaurd qui déplorait en son temps l'absence d'études sur Valentine Penrose, ou encore de Penelope Rosemont qui la compare à un Desnos ou un Artaud, ou encore Renée Riese-Hubert quand elle qualifie *Dons des*

³⁷⁹ Pour rappel, cet extrait date du 10 avril 1936 et provient d'une lettre adressée à Roland Penrose. (GMA A35/1/1/RPA713).

féminines d'archétype de la poésie surréaliste, et la déception d'Antony Penrose quand le livre de Colvile vit le jour, car il contenait de nombreuses erreurs.

Nous avons essayé tout au long de ces pages de démontrer en quoi Valentine Penrose avait utilisé des techniques instaurées par le surréalisme en les dépassant. Nous nous sommes arrêtée un temps sur sa conception de l'inconscient qui fut influencée par son étude des philosophies orientales. Aux yeux de Valentine Penrose, ce n'est pas la psychanalyse – vision dans laquelle ce sont bornés les acteurs du temps – mais bien la voie spirituelle qui lui fait découvrir l'immensité des champs du possible de cet inconscient. Comme elle l'évoquait dans une lettre de Roland, lors de recherches en son sein : c'est nous qui nous épuisons et non lui (l'inconscient)³⁸⁰. Il suffit d'examiner ses compositions pour se rendre compte que ce n'est pas un esprit anodin qui les a composé, mais une âme inspirée buvant à sa Source illimitée. Quels furent les poèmes qu'elle créa dans les profondeurs de cet inconscient ? C'est en lisant ses recueils que l'on en fait l'expérience.

De la question de l'inconscient, nous sommes passée à celle du rêve et avons tenté de démontrer entre autres son implication dans le recueil de textes et collages *Dons des féminines*. Si l'on veut bien se souvenir, en 1924 Max Morise avait élevé sa voix contre la possibilité d'une peinture du rêve argumentant un double intermédiaire – le souvenir incomplet du songe et la peinture en elle-même obstacle à la reproduction instantanée et automatique de celui-ci. Il semble que, même si Valentine n'a pas utilisé l'automatisme pour créer ses collages, elle a tout le moins réussi – grâce à sa connaissance et utilisation des mondes de l'inconscient – à ce qu'ils deviennent la représentation du versant latent du rêve, à savoir son essence. C'est là il nous semble une grande victoire et un dépassement des usages du rêve, même les plus poussés, que le mouvement surréaliste aura jamais proposés.

³⁸⁰ Nous paraphrasons.

Quand il s'agit d'écriture automatique, nous avons plutôt parlé d'écriture semi-automatique qui, quand elle est influencée par les référentiels immédiats tels que ceux des cinq sens, présente une palette des plus variées favorisant une composition dite surréaliste. L'écriture automatique pure se voulait le moyen de faire 'parler' l'inconscient, alors que l'écriture semi-automatique ouvre la porte à l'inconscient, mais refuse d'en faire le seul maître à bord. En ce sens, la combinaison des deux a permis à Valentine Penrose d'approfondir le fond de ses compositions au lieu de mettre l'accent sur un aspect plus formel lié aux mots et à ses sonorités par exemple. Valentine Penrose a porté ces différentes techniques plus loin que ne le fit le surréalisme ; c'est pourquoi il semble parfois absurde de la qualifier de surréaliste : c'est une vision réductrice en vérité des qualités de l'auteur.

Richesse aussi quand elle s'applique à l'étude des genres. Valentine Penrose s'essaya à tous les genres sous le couvert de la poésie, car même ses œuvres en prose sont à nos yeux des œuvres poétiques au sens générique du terme. La poésie était son arme de combat, sa passion, et son écriture, sa raison de vivre. Nous l'avons dit – même si nous n'avons pas eu l'occasion de présenter des études systématiques de chacune de ses compositions – Valentine Penrose aura écrit des textes variés qui couvrent autant le roman historique, le roman épistolaire, le théâtre, la critique d'art, le conte en plus de la poésie que l'on sait. L'exemple qui est pour nous le plus surprenant est certainement cette tentative théâtrale avec le texte *Mythologie de l'île et de février*. Par notre analyse, nous avons essayé d'en démontrer la richesse et l'intelligence. Cette abondance des thèmes utilisés dans ce dernier texte nous emmène vers les sources qui inspirent l'auteure. Leur diversité a pu nous déstabiliser parfois quand nous étions perdue dans l'analyse des textes ; elle pourra aussi perdre le lecteur nous n'en doutons pas. Ces sujets auxquels elle puise sans relâche sont ceux de la mythologie gréco-romaine, de la flore, de l'astronomie et de

l'astrologie, des contes, des proverbes et autres dictons et locutions populaires ; nous y ajoutons aussi sa connaissance des langues anglaise et espagnole qui vient enrichir – tout en les perturbant – la sémantique et la syntaxe française dans sa composition du poème. Ce ne sont que les exemples les plus flagrants : la liste est longue. Cependant, peu importe les références qu'elle fait à l'un ou l'autre monde, chacune est motivée ; la gratuité du choix du mot chez Valentine Penrose est impensable. C'est cette précision qui fait de sa poésie un défi pour l'analyste, car rien – que ce soit le choix du mot, sa place dans le vers, ou du vers sur la page, même cette liberté toute relative prise par rapport à la métrique – n'est laissé au hasard. Comment a-t-on pu parler d'automatisme alors ? En nuancant cette technique de l'automatisme, en un semi-automatisme.

Avant de porter notre point final à ces pages, nous souhaitons revenir un instant sur la question des philosophies orientales qui attirèrent la curiosité de Valentine Penrose. Son intérêt pour la chose orientale ne date pas de la seconde moitié des années trente ; il semble qu'il y ait eu dans son entourage familial des gens qui s'y intéressaient et qui lui transmirent leur enthousiasme. Elle suivit des cours à la Sorbonne fin des années vingt, avant d'entamer son premier voyage en compagnie de Roland au début des années trente. À partir de ce moment, l'Inde devient comme une obsession. Sa première rupture avec Roland lui donne l'opportunité de partir ; c'est à partir de ce moment-là qu'elle va réellement s'immerger dans la philosophie orientale : d'une part, en continuant son étude des textes et d'autre part, par la pratique du yoga et de la méditation. L'influence des philosophies orientales n'est pas à noter dans son œuvre, mais dans son mode de pensée ; c'est leur étude qui ouvre le monde de l'inconscient et avec lui, celui de la création et de la question de l'artiste. Nous la savions déjà convaincue de la mission qui était incombée au poète, mais il semble que, sur le chemin spirituel, cette mission se fait plus précise, plus simple voire plus pure car ramenée à son essence même. Valentine Penrose n'a pas

écrit de poésie mystique, au sens de poésie sacrée ; si l'Inde est évoquée dans sa poésie, c'est en laissant la spiritualité de côté, ce sont des lieux qu'elle évoque généralement. Ce n'est que très exceptionnellement que sa poésie s'inspire de la méditation ou des déités hindoues. C'est du côté de sa réflexion sur la vie et ses manifestations que l'on ressent leur influence ; et c'est là qu'il faut la laisser. Car même si elle évoque des poèmes écrits pour et dédiés à *The Mother*, ils furent certainement les seuls d'un style mystique. Les deux mondes – spirituel et littéraire – semblent ne jamais se mélanger quand il est question d'inspiration ; là où ils se rencontrent, c'est dans l'utilisation de l'un pour approfondir les concepts de l'autre. En ce sens, sa démarche est originale.

À la façon de Valentine Penrose, nous souhaiterions prendre un marqueur – plutôt qu'une craie – et gribouiller son nom dans toutes les anthologies et manuels littéraires qui l'ont laissée de côté. Ce n'est pas la quantité des œuvres d'un auteur qui fait son importance, c'est leur qualité. Si nous avons un seul souhait pour l'avenir, c'est que l'on offre à Valentine Penrose une place de choix au sein de la grande Histoire de la littérature française ; les qualités de son œuvre et la sincérité de son engagement font d'elle un auteur d'exception.

Bibliographie

B. 1. Bibliographie générale

A) Revues

Cahiers d'Art. Collection complète 1926-1960 éditée par Christian Zervos.

Contemporary Poetry and Prose 1-10. Collection Complète. London : R. Roughton, 1936-1937.

Dada/Surrealism 18 (1990). Numéro spécial : « Surrealism and Women ». Revue dirigée par Mary Ann Caws et Rudolf E. Kuenzli.

Dyn. Mexico, 1942-1944. Revue dirigée par Wolfgang Paalen.

Empreintes 9 (1951). Numéro spécial : « Rachel Baes, Inédits, Études, Documents ». Revue dirigée par Herman van den Driesche.

La Révolution Surréaliste 1-12. Collection Complète. Paris : Jean-Michel Place, 1975.

Le Surréalisme au Service de la Révolution. Collection Complète. Paris : Jean-Michel Place, 1976.

Les Mots La Vie 7 (1992). Numéro spécial : « La Femme et le Surréalisme ». Revue dirigée par Colette Guedj.

Les Surréalistes Belges. Europe 912 (Avril 2005).

Littérature I & II. Collection Complète. Paris : Jean-Michel Place, 1978.

London Bulletin (1938-1940). Collection Complète. New York : Arno Press, 1969.

Minotaure (1933-1939). Paris : A. Skira.

Revue d'Esthétique 3-4 (1978). Numéro spécial : « Collages. »

VVV. New York : June 1942-February 1944. Revue éditée par David Hare.

B) Livres et articles

Acke, Daniel. « Le Surréalisme en Belgique. » *Œuvres et Critiques* XVIII 1-2 (1993). 229-238.

Aelberts, Alain, and Jean-Jacques Auquier, comp. *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*. Paris : C. Bourgeois, 1971.

- Alexandrian, Sarane. *Le Surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, 1974.
- . *Histoire de la littérature érotique*. Paris : Payot, 1995.
- Allmer, Patricia, ed. *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism*. London : Prestel Publishing, 2009.
- Andersen et P. G. La Chesnais, trad. *Contes choisis*. Paris : Gallimard, 1987.
- Andrade, Lourdes. *Alice Rahon, Magia de la Mirada*. Mexico D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Aragon, Louis. *Une Vague de rêves*. Paris : Seghers, 1924.
- . *Entretiens avec Francis Crémieux*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *Les Collages*. Paris : Hermann, 1965.
- . *Traité du style*. Paris : Gallimard, 1980.
- Aron, Paul. « Les Groupes Littéraires en Belgique et le Surréalisme entre 1918 et 1940. » *Textyles* 8 (Novembre 1991). 9-27.
- Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Paris : Gallimard, 1974.
- Aubrac, Raymond et Laurence Thibault. *Imprimeurs et Éditeurs de la Résistance*. Paris : AERI, La Documentation Française, 2010.
- Azénor, Hélène. *Vivre tout haut*. Paris : Les Octaviennes, 1989.
- Ballard, Jean, dir. *Les Cahiers du Sud*. Marseille, 1925-1966.
- Bandier, Norbert. *Sociologie du surréalisme*. Paris : La Dispute, 1999.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bataille, Georges. *La Part maudite* suivi de *La Notion de dépense*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1949.
- . *L'Érotisme*. Paris : Les Édition de Minuit, 1957.
- . *Les Larmes d'Eros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- . *Le Procès de Gilles de Rais ; les Documents*. Paris : J.J. Pauvert, 1965.
- Bechet, Christine. « L'Aventure des surréalistes wallons. » *La Vie Wallonne* LXI (1987). 159-171.

- Becker, Heribert, Edouard Jaguer et Petr Král. *Das Surrealistische Gedicht*. Frankfurt am Main : Zweitausendeins and Museum Bochum, 1986.
- Bellemin-Noël, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF, 2002.
- Bercot, Martine et André Guyaux, ed. et comp. *Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle*. Paris : Le Livre de Poche, 1998.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London : British Broadcasting Corp. & Penguin Books, 1977.
- Bertrand, J.P. ; M. Biron, B. Denis, R. Grutman et D. Vrydaghs. *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris : Fayard, 2003.
- Bertrand, Jean-Pierre. « 'Littérature' (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence. » *Méluise VIII* (1986). 155-176.
- Bertrand, Jean-Pierre et Paul Aron. *Les 100 Mots du surréalisme*. Paris : PUF, 2010.
- Bertrand, Jean-Pierre, Jacques Dubois et Pascal Durand. « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924). » *Pratiques* 38 (Juin 1983). 27-53.
- Bertrand, Jean-Pierre et Pascal Durand. « Jacques Baron, Philippe Soupault : Deux entretiens inédits sur les débuts du surréalisme. » *Histoires Littéraires* 37 (Janvier 2009). 23-41.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976.
- Biro, Adams et René Passeron, eds. *Dictionnaire général du surréalisme 1900-1980*. Paris : Cercle de l'Art, 1983.
- Borderie, Roger, dir. « La Femme surréaliste ». *Obliques 14-15* (1977).
- Brandon, Ruth. *Surreal Lives : The Surrealists 1917-1945*. New York : Grove Press, 1999.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme ; Poisson soluble*. Paris : Édition du Sagittaire, 1924.
- . « Le Message Automatique ». *Minotaure* (décembre 1933). 55-65.
- . *L'Amour fou*. Paris : Gallimard, 1937.
- . *Les Vases communicants*. Paris : Gallimard, 1955.
- . *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *Le Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.
- . *Poèmes*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Arcane 17*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1971.

- . *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985.
- . *Les Pas perdus*. Paris : Gallimard, 1990.
- . *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Le Livre de Poche, 2005.
- Breton, André et Paul Éluard. *L'Immaculée conception*. Paris : Seghers, 1961.
- Breton, André et Philippe Soupault. *Les Champs magnétiques*. Paris : Gallimard : 1968.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, 2004.
- Brunton, Paul. *The Secret Path : A Technique of Spiritual Self-Discovery for the Modern World*. New York : E. P. Dutton, 1935.
- . *Hermit in the Himalayas*. New York : Samuel Weiser, 1971.
- . *A Search in Secret India*. York Beach, ME : Samuel Weiser, inc., 1985.
- . *The Notebooks of Paul Brunton. Human Experience : The Arts in Culture*. Volume nine. Burdett : Larson Publications, 1987.
- Bussy, Christian. *Anthologie du surréalisme en Belgique*. Paris : Gallimard, 1972.
- Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique 1924-2000*. Paris : Actes Sud, 2007.
- Cantaloube-Ferrieu, Lucienne. « Le Surréalisme et la femme. » *Œuvres et Critiques* XVIII 1-2 (1993). 215-221.
- Caws, M.A., M.J. Green, M. Hirsch, et R. Scharfman, eds. *Écritures de femmes : Nouvelles cartographies*. New Haven, CT : Yale University Press, 1996.
- Caws, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli, et Gwen Raaberg. *Women and Surrealism*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1991.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. New York : Thames and Hodson, 1990.
- . *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Paris : Édition du Chêne, 1992.
- . « D'un Jour à l'Autre : A Tale of Love, War and Friendship. » *Papers of Surrealism* 9 (Summer 2011).
- Chadwick, Whitney et Dawn Ades. *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1998.

- Chadwick, Whitney et Tirza Tru Latimer. *The Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2003.
- Char, René. *En Trente-trois morceaux et autres poèmes*, Suivi de *Sous ma casquette amarante*. Paris : Gallimard, 1983.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman. 1922-1950*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983.
- . « Pour une esthétique des revues : pages surréalistes de *VVV*, pages de consommation surréaliste dans *View*. » *Pleine Marge* 20 (Décembre 1994). 135-161.
- , ed. et comp. *Il y aura une fois. Anthologie du surréalisme*. Paris : Gallimard, 2002.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline et Timothy Mathews, comp. *Violence, théorie, surréalisme*. Paris : Lachenal & Ritter, 1994.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline et Yves Vadé, comp. *Pensée mythique et surréalisme*. Paris : Lachenal et Ritter, 1997.
- Chopra, Deepak, ed. *The Love Poems of Rumi*. New York : Harmony Books, 1998.
- Chopra, Deepak et David Simon. *The Seven Spiritual Laws of Yoga : A Practical Guide to Healing Body, Mind, and Spirit*. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2004.
- Codrescu, Andrei. *La Comtesse sanglante*. Paris : Nouveau Monde Édition, 2007.
- Colville, Georgiana. « Through and hour-glass lightly. Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen ». *Reconceptions : Reading Modern French Poetry* (1996). 81-112.
- . *Scandaleusement d'elles / Trente-quatre femmes surréalistes*. Paris : Jean-Michel Place, 1999.
- . *Valentine Penrose, Écrits d'une femme surréaliste*. Paris : Losfeld, 2001.
- . « Penrose et ses doubles ». *Mélusine* XXIII (2003). 305-318.
- Colville, Georgiana et Kate Conley. *La Femme s'entête : la Part du féminin dans le surréalisme*. Paris : Lachenal, 1998.
- Comfort, Alex. *New Road 1943 : New Directions in European Art and Letters*. Billericay, Essex : Grey Walls, 1943.
- Conley, Katharine. « La Femme automatique du surréalisme ». *Pleine Marge* 17 (Juin 1993). 69-80.

- Craft, Kimberly L. *Infamous Lady : The True Story of Countess ErzÉbet Báthory*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2009.
- Dalal, A.S. comp. *Growing Within : the Psychology of Inner Development, Selections from the Works of Sri Aurobindo and The Mother*. Twin Lakes, WI: Lotus Press, 2002.
- . comp. *Powers Within, Selections from the Works of Sri Aurobindo and The Mother*. Twin Lakes, WI: Lotus Press, 2011.
- Dass, Ram. *Be Here Now*. San Cristobal, NM : Lama Foundation, 1971.
- Dass, Ram et Rameshwar Das. *Be Love Now : The Path of the Heart*. New York : HarperCollins, 2010.
- Davidji. *Secrets of Meditation : a Practical Guide to Inner Peace and Personal Transformation*. Carlsbad : Hay House, Inc., 2012.
- De Cortanze, Gérard. *Le Monde du surréalisme*. Bruxelles : Édition Complexe, 2005.
- De Jong, Leen et Sofie Van Loo, eds. *Gekooïd Verlangen : Jane Graverol, Rachel Baes en het Surrealisme*. Anvers : Ludion, 2002.
- Debaene, Vincent. « Les Surréalistes et le Musée d’Ethnographie. » *Labyrinthe* 12 (2002). [Article consulté en ligne. URL : <http://labyrinthe.revues.org/1209>]
- Delvaille, Bernard, ed. *Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Ste Eulalie à Jean Genet*. Paris : Robert Laffont, 1991.
- Dibi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.
- Dictionnaire des lettres françaises : Le XX^e Siècle*. Paris : Le Livre de Poche, 1998.
- Diez, Marion. *La Subversion des images : Surréalisme, photographie, film*. Paris : Centre Pompidou, 2010.
- Dumas, Marie-Claire, ed. and comp. *Desnos : Œuvres*. Paris : Gallimard, Coll. « Quarto » 1999.
- Durozoi, Gérard. *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris : Hazan, 2004.
- Easwaran, Eknath. *The Upanishads*. Tomales, CA : Nilgiri Press, 2007.
- École Biblique de Jérusalem (sous la direction de). *La Bible de Jérusalem*. Paris : Desclée de Brouwer, 2000.
- Éluard, Paul. *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*. Paris, Seghers, 1963.

- . *Œuvres complètes* t. I et II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968.
- Éluard, Paul et Pierre-André Benoit. *Voir : Poèmes, peintures, dessins*. Genève, Paris : Éditions des Trois Collines, 1948.
- Éluard, Paul et Benjamin Péret. *152 Proverbes mis au goût du jour*. Paris : La Révolution Surréaliste, 1925.
- Ernst, Max. *La Femme 100 têtes*. Paris : Carrefour, 1929.
- . *Une Semaine de bonté*. New York : Dover, 1976.
- Faget, Henri. « Valentine Penrose, poète surréaliste ». *Bulletin trimestriel de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers* (2000). 213-224.
- Fauchereau, Serge. *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et Autres Ismes*. Paris : Denoël, 1976.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund et Denis Messier, trad. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1988.
- Freud, Sigmund et Cornélius Heim, trad. *Sur le Rêve*. Paris : Gallimard, 1988.
- Freud, Sigmund et Samuel Jankélévitch, trad. *Totem et tabou*. Paris : Payot, 2001.
- Freud Sigmund, Yves Le Lay et Samuel Jankélévitch, trad. *Mémoires, souvenirs, oublis*, Paris : Payot, 2010.
- Frickx, Robert et Raymond Trousson. *Lettres françaises de Belgique : Dictionnaire des œuvres. t. II. La Poésie*. Paris-Gembloux : Duculot, 1988.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, CA : University of California Press, 1980.
- Füzesi, Piroška. « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes. » *Revue d'Études Françaises* 10 (2005). 157-167.
- Gascoyne, David. *Journal de Paris et d'ailleurs : 1936-1942*. Paris : Flammarion, 1983.
- Gateau, Jean-Charles. *Paul Éluard ou le frère voyant, 1895-1952*. Paris : Laffont, 1988.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris : Gallimard, 1971.
- Gheerbrant, Alain. *K Éditeur*. Cognac : Le Temps qu'il Fait, 1991.

- Gheerbrant, Alain et Jean Chevalier. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont and Éditions Jupiter, 1982.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1972.
- Grimm, Jakob et Wilhelm. *Contes*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Contes pour les enfants et les parents t. 1*. Paris : L'École des Loisirs, 1979.
- . *Nouveaux Contes*. Paris : Gallimard, 1996.
- Groset, Magali. « Une femme peut en cacher une autre. L'Activité avant-gardiste des femmes surréalistes ». *Les Oubliés des Avant-Gardes*. Meazzi, Barbara, dir. Chambéry : Université de Savoie, 2006. 159-169.
- Guillaume Apollinaire, 1880-1918: *A Celebration, 1968*. London : The Institute of Contemporary Arts, 1968.
- Guittou, Edouard, comp. *Voltaire, romans et contes en vers et en prose*. Paris : Le Livre de Poche, 1994.
- Hallers, Michel. *5 Surréalistes de Belgique – 5 Surrealisten in België : Rachel Baes, Marcel Mariën, Max Servais, Armand Simon, Robert Willems*. Bruxelles : Crédit Agricole, 1998.
- Hamoir, Irène. *Boulevard Jacqmain*. Bruxelles : Éditions des Artistes, 1953.
- . « Le Fort d'Orio ». *Henri d'Ursel, La Perle / Le Prix de l'Image*. Bruxelles : Cinémathèque Royale de Belgique, 1975.
- . *La Cuve infernale*. Bruxelles : Brassa, 1987.
- . *Croquis de rue*. Bruxelles : Plein Chant, 1992.
- Hanh, Thich Nhat. *True Love, A Practice for Awakening the Heart*. Boston, MA : Shambhala, 2004.
- . *You Are Here. Discovering the Magic of the Present Moment*. Boston, MA : Shambhala, 2009.
- Harris, Alan, trans. *Albert Einstein : The World As I See It*. New York : The Wisdom Library, 1979.
- Haslam, Malcolm. *The Real World of the Surrealists*. London : Weidenfel and Nicolson, 1978.
- Helminski, Kabir, ed. *The Rumi Collection*. Brattleboro, VT : Threshold Books, 1998.

Hoctan, Caroline. *Panorama des revues à la Libération : août 1944-octobre 1946*. Paris : Centre Pompidou Édition, 2006.

Hoffmann. *Contes*. Paris : Gallimard, 1964.

Humphreys, Karen. « Collages communicants. Visual Representation in the Collage-Album of Max Ernst and Valentine Penrose ». *Contemporary French and Francophone Studies X* (1996). 377-387.

---. « The Poetics of Transgression in Penrose's *La Comtesse sanglante* ». *The French Review* LXXVI (2002-2003). 740-751.

Irine. *L'Orichalcienne*. La Louvière : Daily-Bul, 1972.

---. *Corne de brune*. Bruxelles : Brassa, 1976.

Jaguer, Edouard. *Les Enfants d'Alice : la peinture surréaliste en Angleterre, 1930-1960*. Paris : galerie 1900-2000, 1982.

Janover, Louis. *La Révolution surréaliste*. Paris : Librairie Plon, 1989.

Jean, Marcel. *The Autobiography of Surrealism*. New York : The Viking Press, 1980.

Jenny, Laurent et Thomas Trezise. « From Breton to Dali : The Adventures of Automatism ». *October*, vol. 51 (Winter, 1989). 105-114.

Kallet, Marilyn, Trans. *Last Love Poems of Paul Eluard*. Boston, MA : Black Widow Press, 2006.

Kaufmann, Vincent. *Poétique des groupes littéraires*. Paris : PUF, 1997.

Khalfa, Jean, ed. *Hands Free / Les Mains Libres : From Dada to Lettrism and Body Art. Jean Petithory, Avant-Garde Publisher and Bookseller*. Cambridge, Black Apollo Press, 2013.

Koelb, Janice Hewlett. *The Poetics of Description : Imagined Places in European Literature*. New York : Palgrave Macmillan, 2006.

Krieger, Murray. « The Problem of Ekphrasis : Images and Words, Space and Time and the Literary Work ». *Pictures into Words* (1998). 3-20.

Lacarelle, Bertrand. *Arthur Cravan précipité*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2010.

Ladinski, Daniel, trans. et comp. *A Year With Hafiz: Daily Compilations*. New York : Penguin Books, 2011.

Lafitte, Maryse. « L'Image de la femme chez Breton : contradiction et virtualité. » *Revue Romane* XI-2. 286-305.

- Lambert, Gilles et Roland Harari. *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*. Paris : Le Grand Livre du Mois, 2000.
- Lancelin, Charles. *La Sorcellerie des campagnes*. Paris : Perthuis, 1968.
- Lao Tzu. *Tao Te Ching*. New York : Barnes & Noble Classics, 2005.
- Lecomte, Marcel. *Rachel Baes, 21 peintures*. Paris : Ernest Collet Éditeur, 1947.
- Les Lettres françaises et les Étoiles dans la clandestinité*. Paris : Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, 2008.
- Limat-Letellier, Nathalie. « Les Écritures automatiques d'Aragon ». *Une Pelle au vent dans le sable du rêve, Les écritures automatiques*. Murat, Michel et Marie-Paule Berranger, comp. Lyon : presse Universitaire de Lyon, 1992.
- Livington, Jane. *Lee Miller, Photographer*. New York : Thames and Hudson, 1989.
- Losfeld, Eric, José Pierre et André Breton. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. 2 vols. Paris : Le Terrain Vague, 1980.
- Lusty, Natalya. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. Aldershot, England ; Burlington : Ashgate, 2007.
- Liotard, Jean-François. *Discours et figures*. Paris : Klincksieck, 1974.
- . *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 2005.
- Makward, Christiane et Madeleine Cottenet-Hage, eds. *Dictionnaire des femmes de langue française*. Paris : Karthala, 1997.
- Marcus, Laura et Peter Nicholls. *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2004. 396-416.
- Mariën, Marcel. *L'Activité surréaliste en Belgique 1924-1950*. Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1979.
- Marwood, Kimberley. « Shadows of Feminity : Women, Surrealism and the Gothic. » *Re · bus 4* (Autumn / Winter 2009). 1-17.
- Matthews, J.H. *Toward the Poetics of Surrealism*. Syracuse, NY : Syracuse University Press, 1976.
- Mauss, Marcel. *Essaie sur le don*. Paris : PUF, 2007.

- Mavrikakis, Catherine. « Portrait de l'artiste en jeune femme surréaliste. » *Spirale : Art, Lettres, Sciences Humaines*, n° 183 (2002). 4-5.
- McDermott, Robert. *The Essential Aurobindo : Writing of Sri Aurobindo*. Great Barrington, MA : Lindifarne Books, 2001.
- McLeod, Melvin, ed. et comp. *Your True Home: The Everyday Wisdom of Thich Nhat Hanh*. Boston, MA : Shambhala, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- Mitchell, Stephen, ed. *The Enlightened Heart. An Anthology of Sacred Poetry*. New York : HarperPerennial, 1993.
- Montreynaud, Florence, Agnès Pierron et François Suzzoni, comp. *Dictionnaire des proverbes et dictons*. Paris : Le Robert, 2006.
- Moulin, Jeanine. *Huit siècles de poésie féminine*. Paris : Seghers, 1963.
- Mousli, Béatrice. *Philippe Soupault*. Paris : Flammarion, 2010.
- Mundy, Jennifer, Vincent Gilles et Dawn Ades. *Surrealism : Desire Unbound*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2001.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme : Documents surréalistes*. Paris : Éditions du Seuil, 1948.
- . *Histoire du surréalisme*. Paris : Édition du Seuil, 1964.
- Natarajan, A. R. *Timeless in Time : Sri Ramana Maharshi*. Bloomington, IN : World Wisdom, 2006.
- Ollier, Brigitte. *Rogi André : photo sensible*. Paris : Regard, 1999.
- Ollinger-Zinque, Gisèle, ed. *Irène, Scut', Magritte et co. Ce qui est attirant est beau. Het Bekoorlijke is Mooi*. Bruxelles : Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1996.
- Penrose, Antony. *Roland Penrose, the Friendly Surrealist : a Memoir*. London : Prestel, 2001.
- . *The Home of Surrealists : Lee Miller, Roland Penrose, and Their Circle at Farley Farm*. London : Frances Lincoln, 2001.
- Penrose, Roland. *Tapiès*. Paris : Éditions Galilée-Dutrou, 1977.
- . *Scrap Book 1900-1981*. New York : Rizzoli, 1981.
- Péret, Benjamin. *La Parole est à Péret*. Paris : Éditions Surréalistes, 1943.

- Pérez-Gómez, Alberto et Louise Pelletier. *Anamorphosis : an Annotated Bibliography, with Special reference to Architectural Representation*. Montréal : McGill University Libraries, 1995.
- Périsset, Maurice. *La Comtesse sanglante, Erzébeth Bathory 1560-1614*. Paris : Pygmalion / Gérard Watelet, 2001.
- Perrault, Charles. *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, 2006.
- Peuchmaurd, Pierre. « Valentine Penrose : Variations saisonnières, 8 ». *Le Cerceau* 8 (printemps 1996). 6-7.
- . *Colibris et princesses*. Bordeaux : L'Escampette, 2004.
- . *Parfaits dommages et autres achèvements*. Montréal : L'Oie de Cravan, 2007.
- Pieiller, Evelyne. « Les Poches d'Evelyne Pieiller. » *La Quinzaine Littéraire* 414 (1 avril 1984). 28-29.
- Pierre, José et Erika Billeter. *La Femme et le surréalisme*. Lausanne : Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987.
- Pierre, José et Robert Lebel. *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*. Paris : E.P.I. Filipacchi : Artcurial, 1986.
- Pieyre de Mandiargues, André. *Bona, l'amour et la peinture*. Genève : Skira, 1971.
- Pizarnik, Alejandra. *A Propos de la comtesse sanglante*. Nice : Éditions Unes, 1999.
- Plateau, Delphine, ed. *Antonin Artaud, illustré par Louis Joos*. Paris : La Renaissance du Livre, 2006.
- Prodger, Phillip. *Man Ray - Lee Miller : Partners in Surrealism*. New York : Merrell, 2011.
- Quaghebeur, Marc. *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor, 1998.
- Radzitzky, Carlos (de). *Ophélie*, suivi de *L'Arc-en-ciel de Rachel Baes*. Illustré par Rachel Baes. Bruxelles : La Maison du Poète, 1955.
- Rahon-Paalen, Alice. *Sablier Couché*. Paris : éd. Sagesse, 1938.
- . *Noir Animal*. Mexico, D.F. : Editions Dolorès La Rue, 1941.
- Read, Herbert, ed. *Surrealism*. New York : Praeger Publishers, 1971.
- Remy, Michel. *Surrealism in Britain*. Aldershot, Hants, England : Ashgate, 1999.

- Richard, Jean-Tristan. *Les Structures inconscientes du signe pictural. Peinture et psychanalyse, surréalisme et sémio-analyse*. Paris : l'Harmattan, 1999.
- Riese-Hubert, Renée. « La Critique d'art surréaliste, création et tradition. » *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises* 37 (1985). 213-227.
- . « Gender, Genre and Partnership : a Study of Valentine Penrose ». *The Other Perspective of Gender and Culture : Rewriting Women and the Symbolic*. Flower-MacCannell, comp. New York : Columbia Press, 1991. 117-142.
- . *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln, NE : University of Nebraska Press, 1994.
- Rilke, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Paris : Livre de Poche, 1989.
- Rimbaud, Arthur. *Illuminations*. Paris : GF- Flammarion, 1989.
- Rinpoche, Sogyal. *The Tibetan Book of Living and Dying*. New York : HarperCollins, 1994.
- Romano-Pace, Alba. *Jacqueline Lamba : Peintre rebelle, muse de l'amour fou*. Paris : Gallimard, 2010.
- Rosemont, Penelope. *Surrealist Women : An International Anthology*. Austin : University of Texas Press, 1998.
- Roush, Paula et Maria Lusitanoa. « Les Deux Amies / The Two Girlfriends (Gifts of the Feminine) ». Lisboa : Fundação EDP, 2013.
- Rubio, Emmanuel. *Les Philosophies d'André Breton*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2009.
- Russo, Adelaide. *Le Peintre comme modèle : du surréalisme à l'extrême contemporain*. Villeneuve d'Ascq (Fr) : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Sakya, Jnan Bahadur. *Short Description of Gods, Goddesses and Ritual Objects of Buddhism and Hinduism in Nepal*. Kathmandu : Handicraft Association of Nepal, 2002.
- Santayana, George. *The Sense of Beauty*. Mineola, NY : Dover Publications, Inc., 1955.
- Saussure, Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1995.
- Scutenaire, Louis, Irine et André Blavier. *Le Surréalisme en Belgique I : Peintures – Dessins – Collages – Objets*. Paris : Galerie Isy Brachot, 1986.
- Scutenaire, Louis. *Les Jours dangereux. Les nuits noires*. Bruxelles : Brassa, 1972.
- . *Les Vacances d'un enfant*. Bruxelles : Edition Jacques Antoine, 1980.

- . *Mes Inscriptions 1945-1963*. Paris : Allia, 1984.
- . *Mes Inscriptions 1943-1944*. Paris : Allia, 2007.
- Shandler-Levitt, Annette. *The Genres and the Genders of Surrealism*. New York : St. Martin's Press, 1999.
- Smejkal, Frantisek. *Le Dessin surréaliste*. Paris : Éditions du Cercle d'Art, 1979.
- Spies, Werner, ed. et Max Ernst. *Max Ernst, Life and Work : an Autobiographical Collage*. London : Thames & Hudson ; Cologne : In Association with DuMont, 2006.
- Sri Aurobindo. *The Integral Yoga*. Twin Lakes, WI: Lotus Press, 2000.
- . *The Mother*. Twin Lakes, WI : Lotus Press, 2010.
- Sri Aurobindo et The Mother. *Integral Healing*. Pondicherry, India : Sri Aurobindo Ashram Press, 2004.
- Stofflet-Santiago, Mary. « Women Artists Throughout History », *ArtWeek* 6 November 1976. 17.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990.
- . « En marge : les femmes et le surréalisme. » *Pleine Marge* 17 (Juin 1993). 55-68.
- Summers, Montague. *The Gothic Quest ; a History of the Gothic Novel*. London : Fortune Press, 1938.
- Surrealism from the Collection of the Museum of Modern Art, New York*. Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1978. (Catalogue d'exposition).
- Surréalisme et abstraction : Choix de la collection Peggy Guggenheim / Surrealisme en abstractie : Keuze uit de verzameling Peggy Guggenheim*. Bruxelles : Palais des Beaux-Arts ; Amsterdam : Stedelijk Museum, 1950.
- Toussaint, Françoise. *Le Surréalisme belge*. Bruxelles : Labor, 1986.
- Tzara, Tristan. *Lampisteries, précédées de Sept manifestes dada*. Paris : J.J. Pauvert, 1963.
- Ventura, Héliane et Philippe Mottet, dir. *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*. Québec : L'instant Même, 2009.
- Vergine, Lea. *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*. Paris : Des Femmes, 1982.
- Vieuille, Chantal. *Nusch, portrait d'une muse du surréalisme*. Paris : Artelittera, 2010.

- Vovelle, José. *Le Surréalisme en Belgique*. Bruxelles : André de Rache, 1972.
- . « Des Femmes et du surréalisme en Belgique ». *Europe* 912 (avril 2005). 169-178.
- Waldberg, Patrick. *Le Surréalisme, 1922-1942*. Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1972.
- Watts, Alan W. *The Way of Zen*. New York : Pantheon, 1957.
- Weisgerber, Jean, dir. *Les Avant-gardes littéraires en Belgique : au Confluent des Art et des Langues (1880-1950)*. Bruxelles : Labor, 1991.
- Wright, Bertha. *Bad Aunt Bertha : The Memoirs of Bertha Wright*. England : 2010.
- Yogananda, Paramahansa. *Autobiography of a Yogi*. Los Angeles, CA : Self-Realization Fellowship, 1998.
- Zimmerer, Kathy. « Women in Surrealism ». *ArtWeek*, March 26, 1977.

B. 2. Bibliographie annotée de Valentine Penrose et autres références

B. 2. 1. Les publications

- Penrose, Valentine. « Pater ». *Le Jasmin d'argent. Poésie* (1924). 3-5.
Ce poème est publié sous le nom de Andrée-Valentine Boué et a reçu la première médaille d'argent pour le concours « Le Jasmin d'argent ».
- . « Imagerie d'Épinal ». *Les Cahiers du Sud* 82 (Août-septembre 1926). 96-98.
Trois poèmes intitulés « 1. Jacques Cartier », « 2. Emigrants » et « 3. La Pérouse ».
- . « Rêve ». *Les Cahiers du Sud* 91 (Juin 1927). 430-431.
Texte en prose.
- . « Poèmes ». *Les Cahiers du sud* 102 (Juin 1928). 431-433.
Un total de six poèmes (« Duperie », « Réveil », « Symphorine occidentale : simplicité », « Pour l'Afrique », « Jardins des Oliviers : et « Pile ou face ») dont deux furent publiés plus tard et sans mention de titre dans le recueil *Herbe à la Lune*.
- . *Herbe à la lune*. Paris : G.L.M., 1935.
Recueil de poèmes préfacé par Paul Éluard.
- . « Le Nouveau Candide ». *Cahiers GLM* 1, première série (mai 1936). 14-19.
Un extrait du *Nouveau Candide* se trouve dans ce petit recueil au milieu de textes de Gisèle Prassinos, Henri Michaux et des illustrations de Hans Bellmer.
- . *Le Nouveau Candide*. Paris : G.L.M., juin 1936.
Prose avec un frontispice de Wolfgang Paalen.

- . « To a Woman to a Path ». *Contemporary Poetry and Prose* vol. 7 (Novembre 1936). 131-132.
Le texte fut traduit par Roland et Valentine Penrose.
- . *Sorts de la lueur*. Paris : G.L.M., février 1937.
Ce recueil de poésie accompagné d'un frontispice de Wolfgang Paalen est le dix-neuvième volume de la collection *Repères*.
- . *Poèmes*. Paris : G.L.M., début 1937.
Ce recueil de poésie publié dans la collection *Habitude de la Poésie* en est le premier cahier.
- . « Mai 1941 ». *VVV* vol. 1 (Juin 1942). 51.
La revue paraît à New York pendant la guerre ; le poème fut écrit à Londres.
- . « Downshire Hill ». *Dyn* vol. 3 (Fall 1942). 17-19.
La revue paraît à Mexico durant la seconde guerre mondiale, le poème quant à lui date du 13 juillet 1941.
- . « Paris 23 août ». *Fontaine, Revue Mensuelle de la Poésie et des Lettres Française* 36 (1944). 121.
La revue est publiée sous la direction de Max-Pol Fouchet.
- . « Pas encore... ». *L'Éternelle Revue* 4 (nouvelle série, janvier 1945). 71.
La revue fut créée par Paul Éluard dans la clandestinité pendant la seconde guerre mondiale et dirigée par Louis Parrot.
- . « Louange du travail ». *Fulchrum* (July 1944). 4-5.
Le poème dédié à *E.L.T. Mesens* date d'avril 1943 et est publié dans l'unique numéro de la revue dirigée par Feyyaz Fergar.
- . « Voyage à mourir ». *Now* vol. 3 (1944). 32/41-42.
Le poème date du 18 janvier 1944. Le volume contient également un collage de Valentine Penrose non daté et sans titre qui se trouve en page 32.
- . *Martha's Opera* Paris : Fontaine, 1945.
Petit roman épistolaire. La date de couverture mentionne 1945, mais nous trouvons la date 1946 à l'intérieur du livre. La couverture fut dessinée par Mario Prassinos. Le livre paraît dans la collection *L'âge d'or* dirigée par Henri Parisot.
- . « Qui n'a pas tant d'amour ». *Cahiers d'Art* (1945-46). 113.
Le poème date d'avril 1946 et est publié dans le numéro consacré à Paul Klee. Le poème est publié sur la même page qu'un dessin de Picasso.

- . « Poèmes ». *Les Quatre Vents* vol. 4 (Février 1946). 118-121.
Ce volume est intitulé « L'évidence surréaliste » et propose uniquement des inédits d'artistes surréalistes ; il est publié sous la direction de Henri Parisot.
- . « Military Strategy ». *Free Unions Libres* (July 1946).
Le collage ne porte pas de nom dans la revue, mais il est connu sous le nom que nous lui donnons dans la collection Penrose et date vraisemblablement de 1942. C'est un des collages préférés de Roland Penrose. Dans la revue, il se trouve en vis-à-vis de la page 24.
- . *Dons des féminines*. Paris : Aux Pas Perdus, 1951.
C'est un recueil de textes en anglais et en français accompagnés de collages. Le livre comporte une préface de Paul Éluard et une eau-forte de Picasso.
- . « La Comtesse sanglante (extraits) ». *Mercure de France* 1184 (avril 1962). 769-788.
- . *La Comtesse sanglante*. Paris : Mercure de France, 1962.
Ce livre est un essai historique et romancé sur la Comtesse Erzebet Bathory (1560-1614).
- . *Die Blutige Gräfin*. Bonn : Hieromini Verlag, 1965.
Ce livre est la version allemande de *La Comtesse Sanglante*. Il fut traduit par Werner Grünau.
- . « La source, La Saint-Jean, Déméter, Les templiers de Pierrefitte, Gilles de Rais, Peau d'âne, Les troupeaux et Le berger ». *Métamorphoses* vol. VI (2^{ème} trimestre 1968).
Sept de ces poèmes furent repris dans le recueil *Magies* paru en 1972. Seul « Gilles de Rais » en est absent. Il apparaît cependant sous le nom « Gilles de Rais II » dans *Poems and Narrations* publié en 1977.
- . « Mythologie de l'île et de Février ». *Métamorphoses* vol X-XI (Hiver 1969-70).
Ce sont dix-huit poèmes 'oubliés' de Valentine Penrose qui sont ici regroupés ; ils datent de 1957.
- . *The Bloody Countess*. London : Calder & Boyars, 1970.
La traduction anglaise de *La Comtesse Sanglante* fut faite par Alexander Trocchi.
- . « La Folle des Sargasses ». *La Quinzaine Littéraire* 153 (1 décembre 1972). 11.
Ce texte est un extrait du recueil *Les Magies*.
- . *Les Magies*. Paris : Les Mains Libres, 1972.
Ce recueil est publié par Jean Petithory avec une lithographie de Miró.
- . « Tàpies : les sources innommées ». *Chroniques de L'Art Vivant* 35 (Décembre 1972 - janvier 1973). 24-25.

---. *Poems and Narrations*. Manchester : Carcanet Press & Elephant Trust, 1977.

Les textes de cette anthologie bilingue de Valentine Penrose ont été traduits principalement par Roy Edwards. La couverture a été dessinée par Tàpies.

---. « L'atelier d'Antibes ». *Adam International Review* (1979). 8.

Le texte est paru préalablement en novembre 1946 dans un journal parisien. Le texte était inséré dans un article sur Picasso de René Renne.

---. « Licences et cruautés du surréalisme ». 162-164.

Cet article est paru dans un magazine français et concerne les arts décoratifs. Il dut être publié après 1952 dans une revue parisienne.

B. 2. 2. Les expositions

« Collage / Assemblage », The Image & the Myth : Art Gallery & Rare book, Beverly Hills, octobre 1976.

« Women in Surrealism », The Image & the Myth : Art Gallery & Rare book, Beverly Hills, mars 1977.

Compte-rendu de l'exposition par Kathy Zimmerer, dans *Artweek* vol. 8 n° 13 (26 mars 1977).

« La Femme et le Surréalisme », exposition au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 21 novembre 1987-28 février 1988.

« Collages », Musée d'Unterlingen, Colmar, 30 juin-16 septembre 1990.

« Surrealist Collages », Zabriskie Gallery, New York, 8 janvier – 23 février 2002.

« Angels of Anarchy. Women artists and surrealism. », Manchester Gallery, Manchester, 26 septembre 2009-10 janvier 2010. Dr Patricia Allmer, conservatrice.

B. 2. 3. La filmographie

« L'Âge d'or », Luis Buñuel, 1930.

Apparition brève de Valentine Penrose.

« La Garoupe », Man Ray, 1937.

Film d'une dizaine de minutes qui a été réalisé à Antibes durant l'été 1936.

B. 2. 4. Les archives

Les Archives Roland Penrose sont conservées dans la Dean Gallery au Scottish National Gallery of Modern Art à Edinburg, Scotland.

Les Archives Lee Miller sont conservées à la Farley Farm à Chiddingly, East Sussex, England.

Les Archives E.L.T. Mesens sont conservées au Getty Research Institute, Los Angeles, CA, USA.

Annexes

A. 1. *Herbe à la lune*, 1935

Correction des poèmes du recueil *Herbe à la lune* publié en 1935, aux éditions G.L.M., Paris.

Pour la numérotation des pages, le premier nombre renvoie à l'édition originale de 1935, celui entre parenthèse à l'édition de Georgiana Colvile. Le terme entre crochets est celui que nous corrigeons que cela soit un ajout de Valentine (mot absent dans l'édition originale) ou que cela soit une correction d'un mot existant.

1. Page 12 (33)

Homme
en rêve plusieurs fois par moi assassiné
entre tes femmes main droite main gauche
pourtant libres jusqu'aux point cardinaux comme de blanches

et la plus belle que tu cèles
l'autre cher levant dame des grands vents fleur que j'aime tant
elle aussi [beau] ciel dieu !

(Le texte fut publié pour la première fois dans les *Cahiers du Sud* en 1928, sous le titre *Jardins des Oliviers*. Le terme « beau » est utilisé dans la première édition du texte, mais pas dans celle de 1935.)

2. Page 16 (37)

Le datura le serpent
la vie [bandit] de mon sang
équateur de ce parc de seulement vingt ans.

A votre écorce l'ange
mes sept filles de l'ogre
je suis belle cathédrale
sur les tapis de moi-même.

A l'encre du feu de mes yeux
en cercle
sont écrits mes jeux
ceux-là même d'Adam

en cercle
touchera le serpent touchera le rocher
la fille de la terre
au ciel son capricorne.

(Le mot « bandit » fut ajouté de la main de Valentine Penrose.)

3. Pages 28-29 (49-50)

Dans l'édition de Georgiana Colvile, les textes suivants sont réunis en un seul long poème, alors qu'ils sont deux poèmes distincts dans l'édition de 1935. Le texte intitulé Goa II fut d'ailleurs repris dans *Poems et Narrations* sous la forme ci-dessous. Nous rétablissons ici les deux textes indépendamment l'un de l'autre.

Texte premier :

« Goa II »
Sur le fleuve de lait aux cieux doux traversés
s'élèvent des plis et des cassures de linges
des mains jointes des yeux bouillonnent sur les berges
les saintes en pleurs courent dans le vent léger.

Mais les façades sont allées aux Canaries
du scorpion du serpent monte la fine odeur
quand moisit la banane au pied du mur au nord
le linge de la sainte à Goa se pourrit.

Les céramiques ont goûté
ton ivoire tourmenté
dans les cloîtres épicés
ton héroïque beauté
seule d'os dans les plâtres émiettés.

Texte second :

Je parlerai du vent ô toit des feuilles sur le monde
je parlerai des nuits je parlerai des cèdres
des vestiges avant de naître
de ces enfants pressés aux strates des montagnes
nains tortueux et présents dont nous sommes les fils
atteints partout au cœur.

Vaincus à reculons repassant nos obstacles

nous voici revenus au cirque savoureux
où l'huile de l'ancêtre et du beau ténébreux
oint silencieusement la face des basaltes.

Je te vole à nouveau puits endormi des mères
cirque où les antérieurs s'écoulent et se nomment
où la géante aux seins noirs dans des laits nocturnes
gave de blonds nains afin qu'ils se souviennent.

Souvenu revenu me voici dans les bras
puisant aux vieux filons doux comme les panthères
tournant au fond du cirque où le possible ciel
n'a pas encore plaqué son pesant sortilège.

Les nouvelles vapeurs des souffres
les nouvelles vapeurs d'étoiles
les blondes
tout ce qui se tient
ce qui se tiendra
berce-le bien ô grande berce-le bien !

4. Page 33 (53)

Ayant écarté ma surface
tordant encore au bout de mes bras inconnus
des cheveux à venir de périmés visages
un lot phosphorescent de plages et de puits.

Ainsi je fleurirai debout selon ma fleur
géante aux yeux tournants étonnés sans coutumes
et [nue] de se sentir dans les suds amoureux
retranchée des chaleurs poisseuses et des plumes.

Aux fenêtres du ciel volent les mousselines
et les pistils poudreux ont éclaté forgés.

Creuse autour d'elle la forêt les branches se coupent
creuse autour d'elle le désert les flammes s'interrogent
creuse autour d'elle la terre les pierres se relèvent.

Couronne d'épine et d'ailes
cercle de charbon de cendre
tombez robes autour d'elle
collines neige et comètes
lances et cendres par terre.

Elle les pieds sur le cœur sûrement
nourrie parcourue montante.

(Le mot « nue » remplace « une ». Correction de la main de Valentine Penrose.)

5. Page 44 (61)

Je me fleuris en cercle comme une tiare comme une aube
ma main donne une étoile et une étoile l'autre
je parle aux étincelles.

A l'autel des forêts le sang éblouissant
au coin le lierre et puis le vent.

Monte [ronde] la rose
de la terre où je penche avec des feuillages
au [poing] d'un éclair vieux
monte et descend la hache.

L'absence fleurira
la hache montera
bientôt à l'horizon du fleuve voici l'eau neuve.

(Le terme « Ronde » remplace « rose » et « poing » est mis pour « point ». Correction de la main de Valentine Penrose.)

6. Page 45 (62)

Et je tombe à travers des lits
épuisée de chanter la défaite
et des draps jaunes et des plis
m'accueillent suaires d'auberge.

Le mendiant là-haut troue au feu son manteau
au ciel miraculeuse et noire frappe une eau
aux granits empilés dort un bâton debout
titubant de bergers de portes et de loups.

La tête sur la plus haute lucarne
veillant là les peines de nuit
serrées comme des plis denses comme des pluies

donne prends voilà
le signe à ta porte

moi j'étoile je
passe des sacs noirs.

Il y eut des heures de tourelles et de disques et de croissants
en quel cirque perdu légère [la] poussière se souriant
sautant à l'eau sautant à terre à quelle porte éblouissants
naissant de matinée entière et ces disques et ces croissants.
Poussière au ciel légère
porte au cœur de signes couverte
grande de charmes neufs ouverte ?

(Le terme « la » est placé dans le texte original avant « légère ». Nous avons suivi la correction de la main de Valentine Penrose et l'avons remis à sa place.)

7. Page 47 (64)

A la voix des vivants qui sommeille réveille
et qui veille coupé de lames et de feuilles
de rayons transpercé
et qui veille enchanté le cercle l'endort.

Sous les traquenards aux plus basses branches
dans le premier langage noir criez au bord

si trouvant les sources
si bouche murée
si tête [magique]
creux de toutes branches

crie la terre
crie son pain
crie sa pierre
heureuses pour l'eau chantent les baguettes blanches.

(Le terme « magique » a été corrigé en lieu et place de « tragique » par Valentine Penrose.)

8. Page 49 (66)

A mes carreaux nul n'a dansé
l'équateur a laissé la neige
sans venues l'appel des brasiers.

Au balcon sans fleurir les bouteilles de cendres
de givre d'or sont perdus les pouvoirs

dessein de terre terne guise
cette fois est toutes les fois
les épées sont remises
et si hantées les plantes au coin d'air ont douté.

Mais heureuse la dame peut toute au ciel bouger
et les nuits linges filants aux ronces courant
fleurs de cendre [à] ce côté sûr bien attisées
le lierre le vent le lierre le vent.

(Le terme « à » est mis en lieu et place de « de ». Correction de Valentine Penrose.)

9. Page 51 (68)

Tu remues tu brises
oiseau tu remues tu brises

[cernée] de frondaisons
au seul su de ses nuages
place vide [un] cœur de soleil
qui fait ployer toutes les cordes

du haut de mes yeux
d'où je ne vois rien tout à fait
du haut de mes yeux qui voient
comme j'ai rêvé.

(Le mot « cernée » remplace « bernée » et « un » est mis pour « au ». Correction de la main de Valentine Penrose.)

10. Page 63 (80)

Quelle est cette seule compagnie mon sang qui coule
c'est mon sang qui coule et au-dedans luit
c'est la nuit dans laquelle le sang coule.

Et les signes les mains [hors] de l'air reviennent
tirant chacun son homme
les bras au courant dormants
engainé de longtemps.

Croix se déplie
se tourne roue
fleur se déplie

et tous arrivent seul[s].

(Le terme « hors » est absent et rajouté dans le texte de la main de Valentine Penrose. Le mot « seuls » est orthographié d'une part sans « s » dans l'édition originale, mais avec un « s » dans *Poems and Narrations*, paru en 1977.)

11. Page 64 (81)

Toutes les sorcelleries
tombèrent comme les pierres dans le puits
tu aimas et ce fut mai.

La folle traînait les champs
d'herbes et de cheveux
qui [dorment] l'un dans l'autre en mai
la folle courait les yeux.
Réveillé de la terre
ton cœur dans ton fief
tes mains loin
ces buissons de clôture avec un nid chacune.

Coupés les lauriers c'est l'étang de sel
les lanières
c'est la fleur dépouillée de jéricho brûlé
deux tisons en croix c'est la flamme
la béante la suffisante
la mère bombée
géante des dos des poitrines
aux oreilles de feuilles.

Entre mes mains qui arrivaient douces voici l'offrande
mes mains ont brûlé
ma tête bonne un creux des genoux plus de tête
la bête si intense à la bête plus de bête.

Je te fais le serment d'à présent sans [mains]
le oui sans paupières
le serment d'eau sans bords

du moule du dernier cœur
la fleur sans franges
l'homme sans terres.
La boule n'a plus de coupe dors
les valets sont tombés les uns sur les autres dors
les couleurs sont rentrées sous les ailes dors

par la porte des cendres
les feux menaient au feu.

(« dorment » remplace « dormant » et « mains » remplace « manies ». Correction de la main de Valentine Penrose.)

12. Page 72 (88)

Au grenier en tête
la si belle tour
grises grises les souris
l'arbre pendait sans le fruit.

L'herbe à la lune la plante souveraine que dis-tu d'elle
que je suis d'ici
il m'en semble ce qui me ressemble
passé par son miel de graines
venue de pluie sans fronton
de main racines tirées
dans les rideaux de tout belle accouchée.

Sans lumière était venu
au grenier a dit venu
allumé halluciné
qui brûla comme village.

La terre l'eau ont soif qui s'ennuient
une bête de dieu vit à fendre l'âme
le gant de pierre baisé de la vierge
se repose amoureux sur les épaules de la sève.
[Baignées] dormons dans les cheveux et les sourires
des morceaux aveugles comme des baisers
avec quoi m'aimes-tu m'oublies
avec endroit envers de feuille
et les poignées ne seront plus qu'étoiles
et la soie s'est assise au ciel a souri et tout est dit.

(« Baignées » remplace « Baignés ». Correction de la main de Valentine Penrose.)

A. 2. Declaration of Spain, 1937

Ci-dessous le tract intitulé « Declaration on Spain » publié par le groupe surréaliste anglais dans le courant de l'année 1937 où nous trouvons la signature de Valentine Penrose.

DECLARATION on SPAIN

Against the appalling mental and physical suffering that the Spanish Civil War is involving, we can already offset certain gains to humanity which will remain whether the Government of the People conquers or not; gains of knowledge which have been purchased far too dearly, but which for that very reason have an imperative claim on our attention. They are these :

1. No one can continue to believe that, if a People's Government is elected constitutionally, Capitalism will be content to oppose it only by constitutional means.
2. No one can continue to believe that violence is the special weapon of the proletariat, while Capitalism is invariably peaceful in its methods.
3. No one can continue to believe that Fascism is a merely national phenomenon. It is now abundantly clear that in a crisis the Fascist countries emerge as parts of an international whole, the International of Capital. German and Italian arms are killing the people of Spain.
4. No one can continue to believe that Fascism cares for or respects what is best in humanity. In Garcia Lorca, the foremost modern poet of Spain, they have assassinated a human life which was especially valuable. Meanwhile the People's Government have made Picasso director of the Prado, hoping to widen still further the scope of his work for humanity.
5. No one can continue to believe that our National Government has any right to speak in the name of democracy. It has assisted in the crime of non-intervention; it has refused to allow the export of arms to a Government democratically constituted, and has regarded with equanimity the assistance given by Fascist powers to the rebels. There can be no more conclusive proof of its real sympathies than its conduct towards Portugal. Portugal is a British financial colony, and depends on British arms for the protection of its overseas possessions. A word from our Foreign Office would have secured her immediate adherence to the pact of non-intervention. Evidently that word has not been given. The National Government has permitted the Portuguese dictatorship to assist the rebels in complete freedom; at every stage of the campaign the rebel armies have been based on the Portuguese frontier.

If these things are clear, we are the gainers in so far as we know *inescapably* where we stand with regard to Fascism, to the People's Government, and to the National Government of Britain. And in the light of this knowledge we support the popular demand that the ban on the export of arms to the Spanish Government be lifted. We accuse our National Government of duplicity and anti-democratic intrigue, and call upon it to make at once the only possible reparation

ARMS

for the People of Spain

Hugh Sykes Davies, David Gascoyne,
Humphrey Jennings, Diana Brinton Lee,
Rupert Lee, Henry Moore, Paul Nash,
Roland Penrose, Valentine Penrose, Herbert
Read, Roger Roughton.

Farleigh Press (T.B.), E.C.1

ISSUED BY THE SURREALIST GROUP IN ENGLAND.

A. 3. L'horoscope de Guillaume Apollinaire, 1968

Personality

In the Ascendant is the Sun in the sign of the Virgin, together with Uranus, Venus and Mars. The lord of the Virgin, Mercury, is in exchange in the Lion, sign belonging to the Sun whereas the Sun is in that of Mercury. This accentuates the side of brilliance, exteriorisation, effusion. Uranus incites discoveries and innovations. Venus signifies a refined harmony leaning chiefly towards detail in life and artistic production. Mars dispels the timidity natural to the Virgin and gives audacity. Nevertheless there is a basis of restraint, caution, and adjustment in detail which is based on a hidden timidity. Mercury in the Lion gives audacity and fire to the spirit and reinforces the Sun in the Ascendant, to which is joined the star Regulus which promises glory, riches and honours. Therefore in this character there is on one side enthusiasm which graces but cannot dwell deeply enough on the quality of things or of beings. There is an excess of rapidity, a desire to burst things into small pieces and details. On the other side there is meticulousness which sustains the outburst and cools it. This compensating movement is constantly in action: abundance, brilliancy or paucity, selection and adjustment, followed by impetuosity and plans immediately upset.

The Spirit

The Moon at the zenith in the Bull as well as Neptune announce a feminine spirit. Venusian fortified by the trine of Venus, queen of the Bull, but basically Venus is diminished by being initially in the Virgin, her worst sign. The Moon here takes on the role of the quality of Water, which is completely lacking in this horoscope with Neptune also retrograde – the quality of lunar Water but in an Earth sign. Four important planets are already in an Earth sign, and two others in the Bull, also an Earth sign. The signs of Air are not occupied any more than those of Water (fluid sensibility). In the signs of Fire, Mercury in the Lion predicts an ardent and brilliant spirit, able and extrovert. The other sign of Fire, the Ram, is occupied by two retrograde planets, Saturn and Jupiter. The trine of Mercury and Jupiter signifies a certain authority but which is not well accepted by his contemporaries. Saturn causes outbursts of angry passion and at times destroys refinement. The fixed star of the Whale, Cetus, plays here a malevolent role. It is this that dictated the manner of death. The Moon and Neptune high in the heavens, although of a terrestrial category, are placed so high that they produce an elevation of the spirit. Many trines of the Sun, Venus, Uranus, Mars predict a spirit which will be brilliant, poetic, artistic, original with the impulse necessary for realisation.

Death

In the 36th and 38th years there is a fatal movement caused by Saturn and Jupiter retrograding in the sign of the Ram (in man this signifies the head) and arriving at an opposition with Mars at the point of the eighth house, that of death. These two planets, Saturn and Jupiter, in addition to the defect of retrogradation, are afflicted by the star Cetus (of the belly of the Whale) Saturnian by nature and very malevolent, causing falls and wounds – Jupiter in the Ram signifies blood in a state of corruption (by wound in the head). Saturn causes events to be drawn out. The brain is affected, Jupiter being in semi-sextile relation with the Moon at the zenith and above all in conjunction with Mercury (spirit and personality), placed in the first house in exact opposition to the eighth. Neptune retrograde at the bad quincunx of Uranus indicates a sudden accident. This has also a connection with foreign lands, or a place which is not the habitual residence, or a journey. Mercury, placed in the twelfth house, indicates a period spent in

hospital or other clinic with high fever (sign of fire, the Lion). During this confinement the spirit is affected by the square of the Moon falling on Mercury. The death was not immediate, the subject being sustained by an initial beneficent trine of Venus to Neptune.

Foreign Influences

Much of this horoscope is directed to foreign lands (houses 3 and 9). Father and mother are foreigners. The father does not appear beneficent. This is Jupiter retrograde in the Ram, in general bad-tempered, difficult and authoritarian. The mother is Venus and the Moon. She is important in the life of the subject and has determined his taste for that which is feminine, gentle and abundant. Difficulties caused by the Father are vexations caused by possessions and family properties. Vexations caused by the fact that the subject is a foreigner. Journeys made with or because of the mother but with opposition from the father. This is in the third house. The subject was wounded while in unfamiliar country. Difficulties arise for short scripts with too many tiring or sarcastic details. This is followed by repeated and brilliant successes, often satirical, in a Venusian genre on one hand and piquant on the other. Difficulties also arise from long journeys (for him or for those around him). The ninth house is also that of great works and of inspiration. It implies lunatism of words and ideas that create bizarre images sometimes fantasmagoric and a lightness of touch in phrases and words. In this theme there is nowhere a sombre note to be found. If sometimes the subject is romantic, the blackest depths are never touched on. Everything happens, so to speak, in a terrestrial atmosphere. Sometimes incisive: Saturn in the Ram; by great authority or a burst of anger. Jupiter here is not affirmed.

Friendships and Loves

Eleventh and fifth houses. Success – many friends among intellectuals. But these houses contain squares in many aspects, and obstacles. There is more that is brilliant and scintillating than of sensual reality and mellow softness. Annoyances. Pinpricks. A certain seriousness as a ballast to sentiments is lacking. Emotions are too abundant and scattered, blazing briefly, then burning themselves out. The subject has little success in his relationships with women; there are frequent quarrels and reconciliations. They flee from him, or rather it is he who flees. There is a square between the Moon and Mercury which in itself is not a sensual planet but here the imagination is inflamed in the sign of the Lion. As has already been explained, there is no 'water' in this horoscope (that which in alchemy is called the 'Radical humidity' is lacking). The fifth house, that of Love and Passion, is the Capricorn, the coldest of signs, with its lord Saturn retrograde and seeming to burn in the Ram. This provides a tendency to love, but only that which is not attainable. Nevertheless feminine remembrances continue, the Moon in the Bull, which also represents the Mother. Attempts follow which are sometimes burlesque and unrefined, rarely attended by success. This can be summed up in: imagination, ambiguity, audacity and downfall. At least four important feminine personalities occur in his life, mostly intellectual, seduced by the brilliant talker knowing many subjects. The key to this behaviour is to be looked for always in the planet Venus placed in the sign of the Virgin which renders it more intellectual and restrained. From this comes more ambiguity than real joy, as there is an attempt to sublimate everything while remaining thoroughly terrestrial. There is nevertheless intelligent perception (not instinctive or intuitive) of terrestrial things and brilliant and renowned works.

Guillaume Apollinaire

Horoscope.
by Valentine
Penrose

A. 4. « To A Woman To A Path »

Texte « À une femme à une route » dans sa version anglaise parue dans *Contemporary Poetry and Prose*, n° 7, novembre 1936, London. Le texte fut traduit par Valentine Penrose en collaboration avec son époux. La version française de ce texte paraît seulement au début de l'année 1937 en ouverture du recueil *Poèmes*, Premier Cahier de Habitude de la poésie, G.L.M.

To a Woman to a Path

This body here feminine that hangs like a distant drop
towards the other here this time feminine
where the hair equal across the smile
 wild shuttle
 angular bones
who will cross the plains with her hips
who will gather the straw not swathes it will sleep in barns
alone for the herbs
of whom the friend would never worry although green.
By fate by grain by way by satin
blades of leaves her flat eyes nails in the wood
to the forest all her teeth
rock soft skull of ferns
so big I have drawn her forth this born-one
like a herd of water
hung down the cliffs
on the steppes when one believed her at the strawberries
with wild ribbons instead of asleep
on the total side green and red.

The beauty the chestnut lady
my brown mouse how far away you are under the bushes.

Caught by breasts by hands and by hair
never yielded herself whole
so mad of lichens lost
like a needle in moss
by all the ends urgent false
I have turned you you have woven me

Your cavern mattered as the mountains
where the slate makes its path
where it rains it shines the devil beats his daughters
where the gold splitting sickle dwells and hisses

Wounded indifferent lets her head cry
hands in tasks
and body rejected so soft although headless
caressed by her hands for other horizons.

Velvet song in the breast plate
herself stifled for a joke
tiny at the muzzles of the mountains
was playing with the donkeys.

At present let sleep on the arms of snow
at the end of time there you lie outstretched
if I think of you hot of desert length
tress to remake under the palms
forest on your fair days
elastic like the dream fox
hard like your fist
restored to your truest expression
of being all

Great face of rock and grass
revealed so black that I no longer fear
with a wink seeing you you have lifted me from the well
fathomless from the lake where the sun was the same
same the black oak of winter's furniture
the dark corners of the house left at the crossroads
the arrows were false
blue with poison lied.
Bridge of earth
come to be broken
in the middle where they cross
Tower of earth where your King does not care for you
where the herd is swallowed up
whilst from out of its yellow skin obscure a road
wide like a woman
feet foremost
warming itself at the world's end
the most uncertain
without velvet paws
leading to the panthers
whilst this path
without men's heads
carried itself like a head.

On a bank soft and russet the camomile
in front of the drawing room full of maiden love

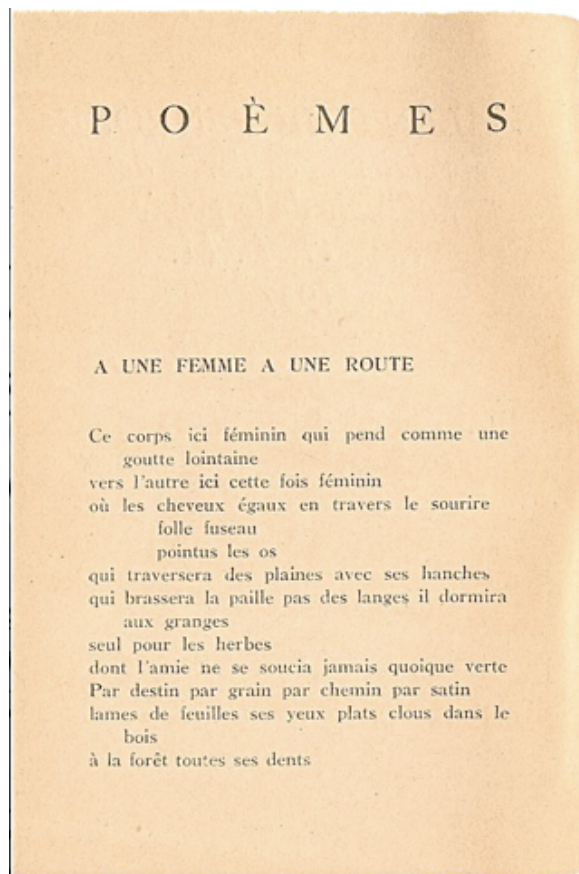
in the west of chestnut-cup for chestnuts
where the cut wood shines alive lace like
the mule in the forest rings like a colony
the sweet lady for ever in the dahlia garden
 masked with mauve
 plant salved
your rabbit teeth you can do no more

On an indian air
holding my apron
gathered my severed heads
Saint Germaine of Europe
upright in the little milkwort.
Like tiles rained from the north
like cow kisses everywhere
like a rosary round the neck
 now I am all
 now I am ended
 now I am knotted
 now I am joined
necks severed I dance like a bird
the fountain out from the skull

Gambling with the sun beams
it rolls at will this great furnished heart on the road
sweet like nothing
bordered with empty moulds
frigate of the sun
on this one retrieved
whose marrow once bow-bent on the ceiling with its shadow
augured the feastings of the white weasels
 of ecstasy.

A. 5. Poèmes, 1937

Réédition du recueil *Poèmes*, paru en 1937, dans la collection *Habitude de la poésie*, chez G.L.M. C'est le premier cahier. Georgiana Colvile, quand elle réédita ce recueil fit plusieurs erreurs. D'une part, de dix poèmes dans la version originale, elle fait douze textes. L'autre erreur est d'avoir simplement suivi la mise en page du recueil de l'époque qui avait été imprimé sur des petits feuillets de 10 sur 14 cm. Ce qui signifie que certains des vers longs de ces poèmes se terminent à la ligne suivante avec un retrait spécifique (différent du retrait volontaire au sein de ses textes)³⁸¹. Nous avons corrigé la mise en page et rétabli les dix textes de l'édition originale.



³⁸¹ Si nous nous référons à l'image ci-dessus, nous voyons que le retrait devant « goutte lointaine » signifie qu'il est la fin du vers précédent ; alors que, un peu plus bas, « Folle fuseau » et « pointus les os » sont deux vers distincts de la ligne précédente. Le retrait est en significativement plus long.

1. « À une femme à une route »

Ce corps ici féminin qui pend comme une goutte lointaine
vers l'autre ici cette fois féminin
où les cheveux égaux en travers le sourire
folle fuseau
pointus les os
qui traversera des plaines avec ses hanches
qui brassera la paille pas des langes il dormira aux granges
seul pour les herbes
dont l'amie ne se soucia jamais quoique verte
Par destin par grain par chemin par satin
lames de feuilles ses yeux plats clous dans le bois
à la forêt toutes ses dents
rocher doux crâne de fougères
si grande je l'ai tirée cette née
comme un troupeau d'eau
accroché aux falaises
aux steppes quand on la croit aux fraises
avec des rubans sauvages au lieu de dormir
du côté total vert et rouge.

La belle la châtaine
ma souris marron que tu es loin sous les buissons

Prise de seins de mains et de cheveux
jamais sortie tout entière elle-même
si folle de lichens perdue
comme une aiguille dans la mousse
par tous les bouts urgente fausse
je t'ai tournée tu m'as tissée

Ta cave importait comme des montagnes
où l'ardoise chemine
où il pleut fait soleil le diable bat ses filles
où la faucille à fendre l'or habite et siffle,

Blessée indifférente laisse crier sa tête
les mains dans les besognes
et le corps repoussé si doux pourtant sans tête
caressé de ses mains à d'autres horizons

Velours chanson dans la cuirasse
l'étouffée pour rire
petite aux naseaux des montagnes
jouait avec les ânes.

À présent dormons sur des bras de neige
en fin de temps te voilà étendue
si je te pense chaude à longueur de désert
natte à refaire sous les palmes
forêt dans tes beaux jours
tour gorge de tour
élastique comme le renard des rêves
dure comme ton poing
revenue à ta simple expression
d'être tout

*

Grand visage de roche et d'herbe
si noir montré que je ne crains plus.
Te voir tu m'as sortie du puits d'un coup de cils
sans fond du lac où le soleil était le même
même le chêne noir des meubles de l'hiver
les recoins de maison laissée au carrefour
les flèches étaient fausses
bleues de poison mentaient

Pont de terre
viens qu'on te casse
au milieu où l'on passe
tour de terre où ton roi ne tient pas à toi
où le troupeau s'engouffre
tandis qu'hors de sa peau jaune obscure une route
large comme une femme
les pieds en avant
se chauffant au bout du monde
la plus incertaine
sans pattes de velours
allant aux panthères
tandis que cette route
sans têtes d'hommes
se porte comme une tête.

Sur un talus doux et roux la camomille
face au salon plein de l'amour des jeunes filles
à l'ouest d'écuelle de châtaigner pour les châtaignes
où le bois luit coupé vif se dentelle
les fleurs révélées tournent et éclairent
la mule au bois sonne comme une colonie
la douce sans retour au jardin des dahlias
masquée de mauve

plante sauve
tes dents de lapin tu n'y peux plus rien.

Sur un air indien
tenant mon tablier
cueilli mes têtes coupées
sainte germaine d'europe
pieds nus dans les petites euphorbes
Comme des tuiles plu dessus au nord
comme des vaches embrassant partout
comme un chapelet autour du cou
me voilà tout
me voilà finie
me voilà nouée
me voilà rejointe
cous coupés je danse comme un oiseau
la fontaine hors du crâne

S'ébattant de rayons
il roule à volonté ce grand cœur meublé sur la route
douce comme rien
bordée de moules creux
frégate du soleil
sur cette retrouvée
dont la moelle jadis arcbutée au plafond avec son ombre
augurait les festins des blanches belettes
de l'éblouissement.

2.
Le cœur de tous les soirs l'oiseau d'eau est près de l'eau
faible papillon chante pour s'entendre
faible papillon petite la femme
petites ses mains posées comme ignorante
sur les jouets de la flamme

Qui monte et qui monte
aux himalayas
l'échelle de soie
à nouveau sortie
brillait dans la cave

L'échelle la hache le feu l'étincelle
tout a éclaté de rire de plus belle
la première fleur a dansé
une autre dame elle est partie

les navires sont détachés.
Adieu adieu le vœu des bêtes de mousson
le rat qui piaule noir et les yeux de lanternes
et toi magicienne qui mâche
des brins de cristal herbe à l'ombre loin au revoir
les pieds d'argile n'avançaient pas sous tes statues
les seins froids hors du parc souviens-toi de ce vent
boudeur et dédaignant hors mesure les palmes.

J'ai dormi dans un lit
de bambous et de nids
quand le soleil d'hiver
fend en deux l'opaline.

*

Si je n'en sors pas dans l'or j'en mourrai
cette bête tenant mes rêves aux narines
la voilà d'hôpital et la voilà de cloches
et si je dois subir sa peau striée de pluie
adieu je suis à l'extrémité de mes fleuves.
Dans la boue du bengale aux doux noms de rosiers
et des coromandels flairés par les moustiques
je n'ai pas décoché cet ultime navire
le dernier pavillon et le trésor expirent

Fièvre fièvre et dense
suis la boule en flammes
qui court les étages
des hôtels du rêves.
Il y a des danses
de pâte et de lune
pour la fille seule par-dessus les toits
la reine travaille

Tu iras danser au malabar
avec des joues de cuivre
avec le soleil aisé
avec du monde
plus seule avec le moustique
les papillons nouveaux seront donnés de race sûre
sur le poing les lumières du temps offertes

*

Cœur de tous les soirs faible papillon oiseau d'eau près de l'eau

faible papillon chante pour s'entendre.

3.

Tête de mon corps
il fait soleil

C'est le jour de la pierre levée
c'est le jour de passer entre les fleurs
et deux enfants tombant d'extase tout le temps
Nos feux dans le bon vent
que dieu nous garde dans la poussière et près de la mangue

L'esprit du trésor l'or le voleur est dans l'arbre
adieu passant
adieu pour la nuit mon aimée
l'auberge de la senteur blanche me gardera
Vous êtes loin ma tête d'ombrelles de fête
ma tige de soie prosternée
et cependant ton lit plein de lin bleu restait aux branches
C'était autrefois les jolies les doubles
o mon bel étang
mille papillons blancs brûlant
sortaient de raison suffisante
par-dessus l'épaule d'étoile
pas large long le sillon
elle était au bout
avec un grillon.

Maintenant le vent de mousson qui ne fait pas l'ascète
et l'araignée pendant le plus clair de son temps
couronne d'huile et d'or le char tiré par les serpents et par les pierres
c'est ma couleur
de voir sur la vie.

La lune entre les cornes
à bombay de port à bombay de mouches
dieu entre les cornes
j'ai ce poids sur moi

C'est une vérité dans le bec de la colombe
l'arbre des fées est dans le front y restera
haute vivante ne tremblera plus d'amour
peau de cheval près du gui tremblera.

Prend la fleur sourit la jette
à quoi servait ce soleil

le côté du retour est gauche et noir
il reçoit le contraire d'avoir aimé
le contraire d'avoir tissé
il reçoit la queue de requin
Tête tournée prend les baisers
un autre cœur plus vrai te tire
là où tombent les horizons
où bas les chevaux de terre attendent
adieu ma fleur et ma forêt.

Tout perdu jardin gagné d'ombre
sans oiseaux sans parfums
tête de mon corps mes yeux il fait soleil.

4.
Le dernier jour qui détruit le soleil je brûle
derrière mon lit creux d'amandes vertes
d'une frénésie de cris de souris
ma voile de dieu me voilà partie

La rose d'automne a prié pour nous
c'est un chant d'ancêtre à travers la pluie
mais la dalle douce n'a pas tenu
mon pas traversant aux mers alliées.
Vers cet échafaud de fruits murmurés
je pends comme un lis
ou piétine loin
sous feuille d'antan.

Quand frottée de santal
mon trésor mon amour
la lèvre du beau jour.
Que croit ta voix miracle sans nocturne
la lèvre languit la paupière se troue
on chante des psaumes de pauvres en effet
mais pour les vallées dont le ciel se remue tendre
jamais assez parlé d'une langue de feuilles

Ce miel bref il est parti avec la fuyante
au détour d'une allée une mousse a tourné
ah qui me donnera debout et triste et blanche
et pure sous ses yeux les mains croisées de l'ange
Mille batailles ont glissé sous les délices
lointains d'anciens oiseaux à l'horizon des branches
partez loin roses et ces tiges féminines

ces langueurs et les gorges trop âpres pour vivre

Mais les roseaux franchis comme un blessé couchée
aux cuvettes du ciel et le seul poids des lièvres
pure petite bouche de goujon au ruisseau terne
j'ai dit la mort des points d'or la jappeuse
de noms de fleurs ah qu'elle est dure l'orpheline

Lierre a tourné
feuilles d'acier
bleu est rentré
dans sa mère pour longtemps

Je dors dans le nid
l'herbe l'épée montent la garde
les voix deviennent mon abri
le blanc le rouge s'y regardent
ailleurs c'était le parc de rien
venez ma vivante

5.
On disait fort je porte ta tour dans ma bouche
pesant du poids de ta vie d'ivoire et sans ronces
on disait bas ce qui se noie
la chose l'île à fond de planète.

Sans joie
lourde la tour qui est là
avec le bonheur de son peu de joie
des artifices d'or s'en échappent encor
tandis que chevelure a d'entières ténèbres
et la forêt que j'ai rêvée.

Il n'y a plus de nuit tout est blanc tout étale
non revenus d'antiques étendues ou nous fait mal pourtant
les mains brûlent dehors les campagnes gémissent
tombées à ce cristal qui de nous n'était pas
Ce n'était que l'une après l'autre la bouche et la coupe
des averses rouges passaient entre les ciels
une main si aveugle alors touchait des fleurs
que la nuit de l'enfance avait connu bombées

Il y eu[t]³⁸² bien des ailes
d'abeilles en vérité

³⁸² C'est nous qui ajoutons.

et même à l'autre bout de l'enfer des charmillles
et des pistils de lis au long du jour sucés
par les bêtes sorties sans hâte

Quoi donc est fait ainsi de poussière et de craie
où les trèfles étaient
à quel âge à quels bords de pierre
Tour de l'amour la pesante la légère
c'était trop comme une éphémère à mourir
épaulée au cylindre et des sanglots des cheveux aux hanches
avec des fièvres assez belles pourtant
éclatée comme un rêve des dernières cendres.

Eau je te veux
et plante et feu
chair dit-elle tour clairvoyante

Et la tour qui durait durait comme toujours
emportée dans les feux de la bouche
absente inaliénée
ton visage n'a pas tourné
ne s'est ouvert ni s'est fermé
seule tu vois le jour
sur maux sur ambres et sur flots
signée après le sang
sur les feux malmenés ton poids d'os et de cœur
ivoire le dernier os de monde.

6. « A Francesca »

Mains doux myosotis aux crosses des fusils
je lutte je suis prosternée
après les morts dans tes cheveux comme des faux
toi chanteuse des os profonds des soldats des matelots

7. « Séville »

Le vent propre lavait de tous les rendez-vous
par la porte et le loup
On reviendra Maria de Padilla
vers la mosquée sainte de ta mantille
mais le vent tel habite les rames du ciel

Padilla

avec son pied chaussé
dans une résille
du temps où elle était

La cormorane aux plages des fleuves qui vont à la mer
le bec sous les tabacs les tuiles de l'allée
c'est l'olivier d'Espagne et nous irons laver
plus bas l'andalousie
qui dort belle la nuit
de bombes de tigres de têtes au collier
nous irons laver ces yeux bleus
qui nous ont plus tué que vous.

8.
Le corail dans la main
le corail dans le sein
loin des pelouses heureuses de mon pays

Les dames de la vie les étoiles tombent dans le puits
o fortuné voyage
il sonne le temple le poney sauvage
j'ai laissé ta robe o ma bien aimée
accrochée au bas d'un arbre de mai

A présent avec mon poing
et ma lance
à présent avec ma vie
qui court dans les branches
L'ours sous la clématite de l'himalaya chante
la fenêtre est de nuit la femme saute au feu
le mince monastère au delà de la frange
des bois studieux qui fument sous des tapis bleus

Les pieds pleins de démons
ah ma pauvre violette
toi que j'ai tant aimée
où la mare me guette

De mes bras descendant des lances de vallée
je ne puis rien pour toi à ce puits de délices
la feuille y crie avec la lave et la sibylle.

9.
Chère à t'aimer comme la marguerite qui s'éveille

pliée présente dans les givres noirs sans ailes
parfois morte portée au cou de talisman
tu cherches de tes bords bonté de la terre
je prends dehors ta main la graine blanche belle

Comme tes seins sont des soleils voient sur ton corps
volons bouche de dame
volons ensemble
et dame vole loin.

Je nie entre nuit et jour à voix égale
à jamais l'amour qui ne butte
sur un astre fermé
Le dire de toi
de tes pistils qui dépassent mes bras
des mauves où préside
ancrée à la fin de ce bouquet qui plie
cette taille amoureuse
sourire du donjon

Les rinceaux de ta chair retombent sur la dalle
l'animal aux carreaux et la violette enfouie
quand toute tige au nord est morte et que le cloître
soutient là-bas des fruits de salpêtre et de mangue
les yeux fermés de la fermée
allons sur ces barques
et puis sur ce fleuve
et ces yeux qui mentent
et ces cils d'étang

C'est la nuit de velours rouge les granges du tropique la mendiante mendie
le signe du battant l'orage acariâtre
là lutte cet oiseau lavé des mains de pluie
si douce toi dedans aux vitres de ma course
parée abandonnée comme un siècle dernier

A l'embrasure de tes larmes
à ta semelle de soie quand là-bas la force des armes
à mon genêt d'Espagne
pomponné de niranés d'étoiles noires et de galanes

10.

Aux grands pieds la poule des joncs qui fend son pain auprès de l'eau
le royaume de l'écureuil qui chante haut

les peines de la lune les lourdes délivrées les célosies
Elles c'est bien c'est pour ici mon jasmin

Les poings des fleurs l'étope des jardins sur les yeux
honte de ne pas regarder aux fenêtres trouées
Le bosquet des yeux
je le sais bien
je n'y peux rien
c'est le soleil

Et jamais de la vie en vie ne s'en délie.
Même en des rues petites les roses de jais s'obscurcissent
d'autres sont de crin d'or et d'autres à la bouche
l'amarante dont le nom et la grandeur étouffent la ville
Les galanes de nuit
si douces c'est assez fortes sans travailler
en votre cœur sûres et de beauté tournez.

La fille étrangère
pleurait dans son lit
mais tu n'es plus elle
peut-être Mercure.

J'ai cherché les ponts sur Lerida
les talons trempaient puis montaient
On ne mange pas de ce pain-là
avec deux étoiles à la bouche.

A. 6. *Sorts de la lueur*, frontispice de Paalen.

Frontispice de Wolfgang Paalen pour son recueil *Sort de la lueur*, Collection Repères n° 19, G.L.M. paru en février 1937.



A. 7. Texte inédit de Valentine Penrose du 13 juillet 1936

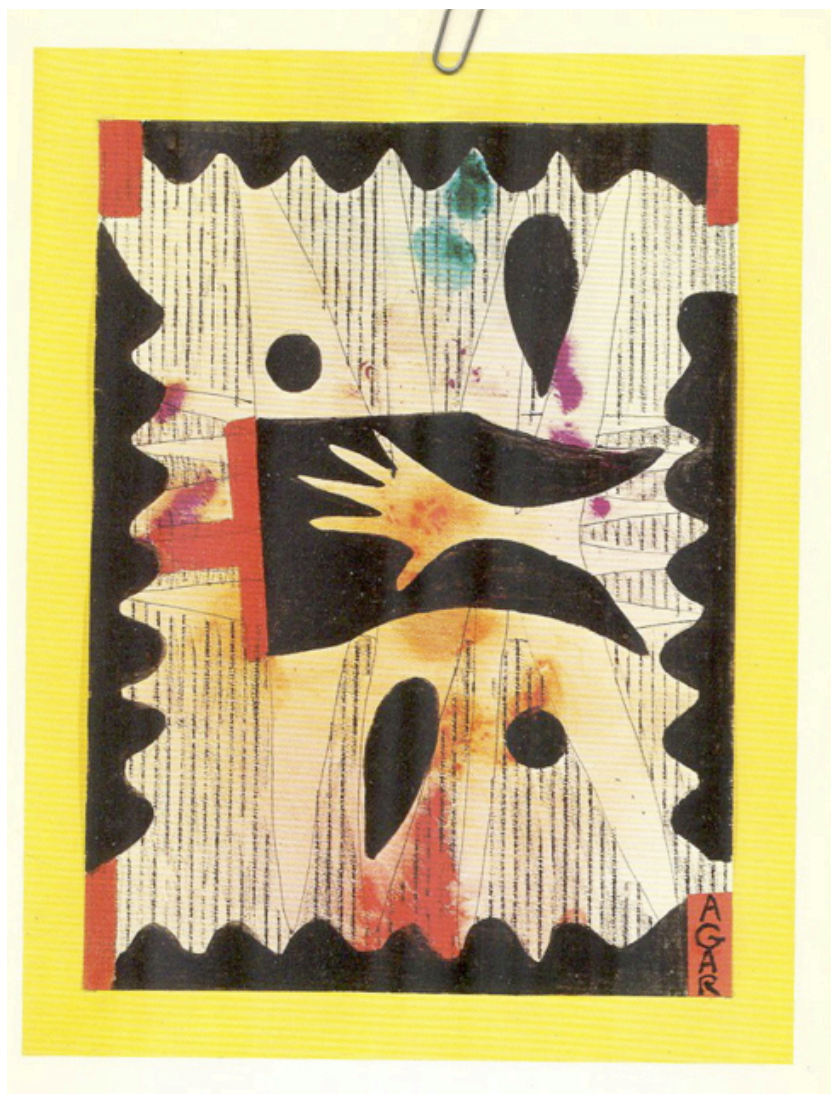
Sous un si beau ciel le fallait-il ?
c'était toujours toujours pourtant l'heure de la plante
de la folie d'air
de tous les satins de la dame
pressé sur le cœur.
O douceur quand même c'était pour rire il ne fallait rien.³⁸³

³⁸³ GMA A35/1/1/RPA713 : Roland Penrose Archives

A. 8. Le collage pour Yvonne Zervos « Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie » (10 juin 1946)



A. 9. Œuvre d'Eileen Agar qui accompagne l'édition bilingue des œuvres de Valentine Penrose
Poems & Narrations



A.10. Poème de jeunesse « Le pin sur la lune »

Ce poème fut retrouvé en première page d'un cahier de notes de Valentine Penrose ; il est accompagné d'une date marquée d'un point d'interrogation « Cassis juillet 1921 ».

« Le pin sur la lune »

Maintenant que j'ai vu, toutes les choses
D'ici-bas sont finies. Viens
Sur les plages je t'ai vue nue
Presque dans le soleil fondre
Mais pas tes flancs tu tenais à la terre.
Je t'ai vue danser et tournant ta ronde
Rapide autour des roses
[Les] roses restaient enracinées³⁸⁴
Par leurs pieds menus à la terre jusqu'à la mort.

Si tu veux³⁸⁵, éternellement blanche,
Viens vite, la lune est ouverte.

Un arbre immense est devant elle
Un grand pin aux volutes noires
Rien ne le tient. Ses racines ont dédaigné
Toute chose hormis le ciel.
Il nage seul sur la lune, argent et noir
En haut du promontoire.
Tu vois les autres pins couchés en sang
Ils n'ont pas où se lancer. T'appelant
En ascension longue dans la nuit monte
Livre-toi sur tes pieds et monte
Tu seras le fuseau des astres
Ils tisseront de toi d'autres mélancolies
Tu n'as pas le droit de monter ;

Même avec moi que l'astre blanc n'a pas élue
Les branches te creusent ta place
Pour que les astres sachent où te prendre

³⁸⁴ Dans le manuscrit, nous trouvons « Mes les roses et toi restaient enracinées ». Il y a deux problèmes majeurs dans ce vers d'une part, il semble que Valentine ait hésité entre mes et les ce qui explique qu'ils sont tous deux transcrits côte à côte et le second est grammatical : 'les roses et toi restaient' ne peut pas être. Comme nous n'avons jamais rencontré de problème grammatical dans la poésie de Valentine pas plus qu'elle ne crée de nouveaux mots, nous avons opté pour la simplicité et réduit le vers à « Les roses restaient enracinées ».

³⁸⁵ Le texte manuscrit comporte un autre mot après le verbe « veux », ce mot ressemble au chiffre deux, mais ne semble pas faire sens ici. Nous avons décidé de le laisser de côté.

Lorsque le pin et toi vous serez morts,
Quand de la trinité discrète
Du pin noir, de la femme d'argent et de la lune
Il ne restera plus que l'astre.

Et moi petite dans les vallées de la terre
Je te verrai passer aux nuits lunaires
En blanc fuseau filant d'étoiles en étoiles
Les destins inconnus et les larmes secrètes.

A. 11. La préface du livre « X » de Pierre Spitz

Pierre Spitz –peut-être un ami de Valentine– avait, à l’époque, contacté Jacques Dupin pour essayer de faire publier ses poèmes. Valentine Penrose y voyait un lien avec la peinture de Tàpies qui avait envisagé la possibilité de faire une illustration pour ce recueil. C’est une des seules préfaces écrites par Valentine que nous ayons retrouvé. Nous savons qu’elle en écrivit d’autres car elle y fait référence dans sa correspondance avec Roland ; ce qui pose problème, c’est que jamais elle ne dit pour qui elle les écrit.

La préface :

Frappé d’étoiles, serti un jour hors de sa connaissance dans ses filigranes d’or, précieux bézoard terne maître en quelque vieux siècle d’inconcevables talismans –caillou oblong l’homme. Autour de lui éclaboussées les brillances et auréoles du sous-terre couleurs des péridots des grenats et améthystes en désordre d’arrangement, ex-votos jetés hors de cet Adam désachèvement mais encore voyant et faiseur.

« J’inspire / retiens / expire
l’éclat le silence l’éclat
le scintillant. »

Ce scintillant.

Vita

Séverine Orban, a native of Belgium, received her Licence in Romance Languages and Literatures at the Université de Liège, Belgium, in 2006. Two years later, in 2008, she obtained her Master's to Teach French as a Foreign Language at the same university. That year, she started working for the CODOFIL as a French Teacher in a middle school in South Louisiana where she continued to teach until 2014. Passionate about poetry, she showed a deep interest in the surrealist movement especially towards the women writers who participated in the movement and decided to begin her doctorate in the Department of French Studies at Louisiana State University in 2009. In 2010, the Department of French Studies at LSU granted her with the Adam Shelby Holmes Trappey Award for her outstanding work as an incoming graduate student. In 2012, she was awarded two prizes: one by the Department of French Studies; and one by the University of Liège, Belgium to do archival work in England, Scotland and at the Getty Research Institute in California. In 2014, the Graduate School of LSU granted her with a Dissertation Fellowship to finish her PhD. Séverine Orban is also a published poet and was awarded the Prix de la Création for her second book *Tree of Life* by *mondesfrancophones.com*. She hopes to receive her degree in August 2014.