

Le Livre surréaliste au féminin



Dons des féminines, un recueil-collage de Valentine Penrose

Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde

Le livre comme don et lieu d'expérimentation

Qualifié par Renée Riese Hubert d'« *archetypal surrealist book*¹ », *Dons des féminines*, fait partie des derniers recueils de poésie de Valentine Penrose (née Boué), romancière et poète française ayant côtoyé le groupe surréaliste dès 1925. L'ouvrage, publié en 1951² et qui rompt avec la production littéraire de l'auteure d'avant la Seconde Guerre mondiale, regroupe 24 poèmes courts (le poème français est suivi systématiquement de sa *translation* en anglais) sur les pages de gauche, ainsi que 27 collages en noir et blanc placés sur les pages de droite, le frontispice mis à part. Afin de tenter une nouvelle aventure, l'auteure se dédouble ici en artiste et réalise des collages à la Max Ernst, c'est-à-dire à partir de romans populaires et de revues de vulgarisation scientifique de la fin du XIX^e siècle. Cette parenté esthétique avec le « maître » allemand s'impose d'office au regard du lecteur avant qu'il ne se rende compte de la réécriture-révision opérée par Penrose en matière de féminin-masculin, d'intérieur-extérieur et d'érotique surréaliste pensés autrement³.

¹ Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1994, p. 94.

² Valentine Penrose, *Dons des féminines*, Paris, Librairie Les Pas-perdus, 1951. L'édition originale n'est pas paginée. Toutes les références se feront à cette édition et seront indiquées par le sigle *DF* placé entre parenthèses, non suivi de la page. Signalons que le recueil a été repris (mais sans pouvoir respecter le format de l'album) dans *Valentine Penrose. Écrits d'une femme surréaliste*, édition établie par Georgiana M.M. Colvile), Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 149-207.

³ Voir Doris Eibl, « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 157-158.

Le premier tirage compte 50 exemplaires, tirés sur Alfa et accompagnés d'une eau-forte de Picasso⁴, sur vélin d'Arches, ainsi que 350 exemplaires numérotés de 51 à 400. Le format de l'ouvrage (33 cm de hauteur par 25 cm de longueur) ni la facture matérielle certes soignée, mais assez conventionnelle ne laissent présager la complexité des rapports texte/image qui président à l'agencement des poèmes-collages dont le volet pictural établit, tel que mentionné d'entrée de jeu, un lien visuel avec les romans-collages de Max Ernst, notamment avec *Une semaine de bonté* (1934)⁵.

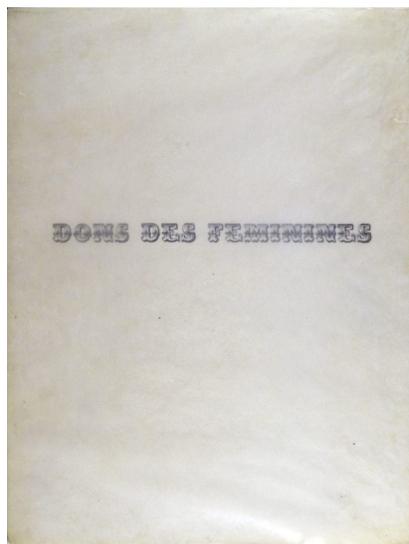


Figure 1

Mais autant le dispositif texte/image se révèle complexe, autant la première de couverture frappe par sa sobriété (Fig. 1) : seul le titre apparaît au milieu d'une page beige, toute autre information (le nom de l'auteure, de l'illustrateur/trice, la maison d'édition) est reléguée à l'intérieur de l'album. La police fantaisiste du titre *Dons des féminines*

⁴ L'image montre un couple de deux femmes nues dont les corps sont imbriqués l'un dans l'autre : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2012/livres-illustrs-modernes-de-la-bibliothque-r-bl/lot.153.html>, page consultée le 24 mai 2018.

⁵ Doris G. Eibl affirme que *Dons des féminines* serait conçu « comme une riposte aux fantaisies érotiques souvent violentes du roman-collage ernstien, riposte tardive, certes, mais qui est d'autant plus efficace qu'elle s'approprie les stratégies narratives et la technique du collage surréaliste tout en les mettant au service de visions féminines, voire féministes » (p. 157) : « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *loc. cit.*, p. 157-166. Pour une étude comparée entre la conception du collage chez Ernst et chez Penrose, voir Karen Humphreys, « *Collages communicants* : Visual Representation in the Collage-Albums of Max Ernst and Valentine Penrose », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 4, 2006, p. 377-387.

accentue le mystère, comme le fait également le syntagme qui établit une relation grammaticale étrange entre le substantif « don » et le pluriel de l'adjectif « féminin ». Y aurait-il des secrets liés à certains dons ? à ces dons « des féminines » ? Une fois entré dans le livre, le lecteur découvre, sur la page de titre, le nom de Valentine Penrose, l'indication d'une préface rédigée par Paul Éluard qui valorise le caractère « surréel » de l'univers penrosien (Éluard se lance dans un véritable hommage poétique à son homologue féminine) et le nom de la maison d'édition. Rappelons qu'Éluard avait déjà signé la préface du recueil *Herbes à la lune* publié en 1935 par la poète⁶.

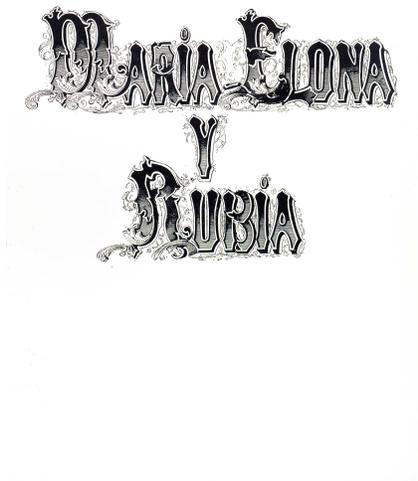


Figure 2

Puis « MARIA ELONA Y RUBIA » font leur entrée en scène, sur une page leur étant réservée (Fig. 2) : écrits en caractères gros, dans une police fantaisiste, riche en fioritures et probablement inventée pour le livre, l'écriture des deux prénoms féminins rappelle la facture des lettrines utilisées dans les livres illustrés des siècles précédents pour signaler le début d'un chapitre. Finalement, *Dons des féminines* s'ouvre réellement sur le contenu en donnant à voir un premier collage, en belle page, qui fait se superposer l'image d'un couple en promenade, bras dessus dessous (tous les lieux communs du couple traditionnel semblent ici repris : vêtements genrés, ombrelle, haut-de-forme, la sortie à deux) et celle de deux personnages aux visages féminins mais dont la tenue vestimentaire affiche des

⁶ Georgiana M. M. Colville désigne Éluard comme l'âme sœur de Valentine Penrose : « Valentine Penrose et ses doubles », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 308.

allures masculines. Le *cross-dressing* fait partie des innombrables motifs d'hybridation entre le masculin et le féminin, l'humain et le végétal, l'animal voire le minéral (on pense à cette colonne brisée et qui se termine par une figure assise en tailleur). L'image double fait office de frontispice et amène le lecteur-spectateur vers l'intérieur du recueil tout en indiquant la tonalité étrange, due en bonne partie à l'ambivalence des identités genrées, dont seront empreints les ensembles texte/image qui suivent. Notons, par exemple, le brouillage des frontières chez le personnage au double prénom, *Cock Norah*, qui « en duel sinistre gagna/ La main de Rubia [mais] pas son cœur » (DF).

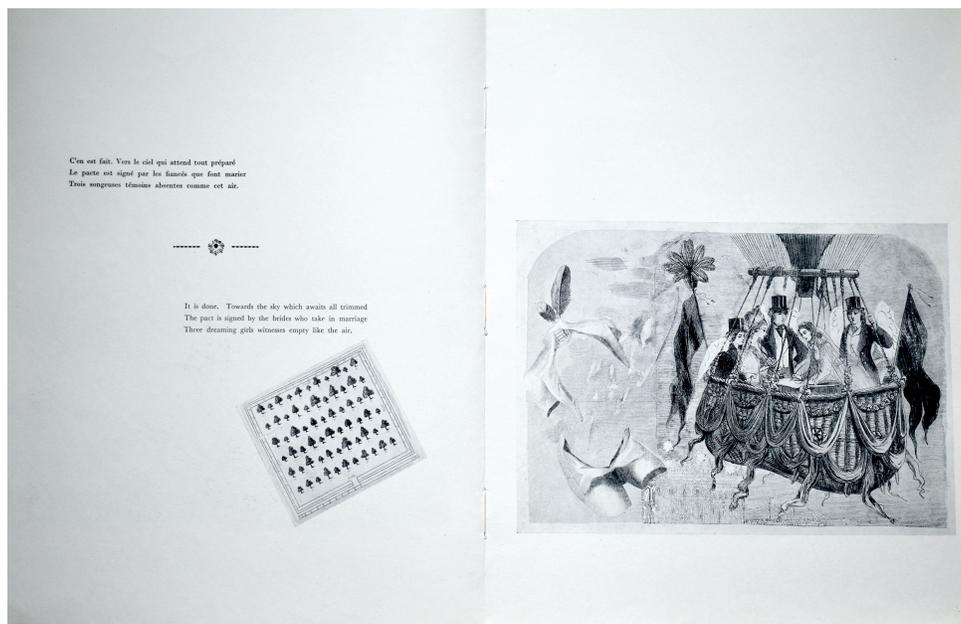


Figure 3

Les doubles pages sont conçues selon le même principe de répartition (Fig. 3) : le poème en français trouve son équivalent en anglais, avec un certain nombre d'écarts par rapport à l'original, dans la partie inférieure de la même page, les deux étant séparés par un fleuron typographique (une tête de fleur précédée et suivie d'une ligne pointillée) ; la plupart du temps, un petit collage (un fusil entrecoupé par une bouche ; des feuilles de dessins géométriques ; un labyrinthe ; des lierres ou des vignes placées sous verre ; par exemple), sinon une image découpée d'on ne sait où et pas toujours clairement identifiable, vient orner les deux poèmes, comme pour rappeler les vignettes ornant les livrés illustrés du XIX^e siècle (Fig. 4).

Un dimanche à Mytilène.

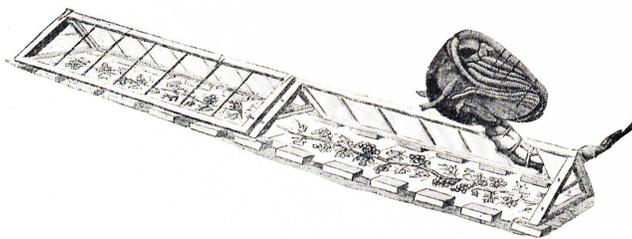


Figure 4

Conjuguant différents niveaux spatiaux au sein d'un même espace, tous les collages relatant les périples rocambolesques des personnages sont systématiquement placés sur la page de droite. L'ouvrage se referme sur l'épithaphe suivante : « Ci-gît Rubia sous les Gémeaux/ Sous le Crabe et la Lune El Maria Élona/ Mais tant de bonheurs et de maux/ N'en doutez pas seule la Vierge les donna » (*DF*). L'ultime collage (Fig. 5) adjoint à ces vers fait office d'une pierre tombale dont l'inscription paraît illisible, quelques mots mis à part.

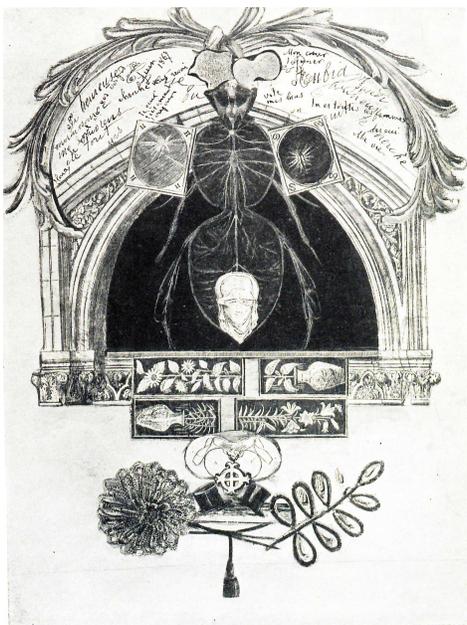


Figure 5

Rencontres

Malgré son nom de famille anglophone, Valentine Penrose (1898-1978) fait partie des rares auteures françaises, outre Claude Cahun, Lise Deharme, Gisèle Prassinos et Alice Rahon, ayant gravité dès l'entre-deux-guerres autour du mouvement surréaliste. Épouse de Roland Penrose qu'elle quitta en 1936, elle partagea durant plusieurs années sa vie et sa création entre la France, la Grande-Bretagne⁷ et l'Inde⁸. Au moment de son retour en Angleterre, en 1939, elle rejoignit des surréalistes exilés à Londres avant de s'engager dans l'armée française un an avant la fin de la guerre. Si Georgiana Colvile affirme que les collages de *Dons des féminines* équivalent à la presque totalité de l'œuvre plastique de Penrose, c'est effectivement à titre d'auteure qu'elle réalisa ses œuvres collaboratives : *Le Nouveau Candide* (1936) accueille un frontispice de Wolfgang Paalen, et le recueil *Les Magies* (1972) est accompagné d'une lithographie de Joan Miró⁹. Max Ernst fait lui aussi partie des artistes à avoir entretenu des liens étroits avec le couple Penrose, sans toutefois avoir jamais collaboré avec l'écrivaine. Les influences du travail pictural de *La Femme 100 têtes* (1929), l'un des trois célèbres romans-collages sur l'esthétique des images de *Dons des féminines* ont été soulignées par plusieurs critiques et théoriciens, dont Renée Riese Hubert¹⁰. En comparant les deux œuvres, elle note : « *in this collage novel, as in those of Max Ernst, the expected or announced order is always interrupted, subverted, and redirected*¹¹ ».

⁷ C'est le pays d'origine de son mari Roland Penrose, éminent représentant du surréalisme britannique et auprès duquel elle vécut, malgré leur séparation en 1936, six mois par année à partir de 1945, tout en côtoyant amicalement Lee Miller, la deuxième épouse de Penrose. Voir Georgiana Colvile, « Valentine Penrose », *Scandaleusement d'elles*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 234 ; *Idem*, « Introduction », *Valentine Penrose. Écrits d'une femme surréaliste*, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 11-22.

⁸ Sa fascination pour les religions orientales et le mysticisme amena Valentine Penrose en 1936 à se retirer dans un Ashram où elle était rejointe peu de temps après par Alice Rahon-Paalen. Dans une lecture biographique, on peut voir derrière les protagonistes de *Dons des féminines* Penrose et Rahon-Paalen. Dans « Through an Hour-Glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », Georgiana M. M. Colvile, s'intéresse au dialogue littéraire entre les deux créatrices surréalistes : Russell King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Leicester, Leicester University Press, 1996, p. 81-112.

⁹ Voir Georgiana Colvile, « Valentine Penrose », *Scandaleusement d'elles*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁰ Plus précisément dans le chapitre « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans Juliet Flower MacCannell (dir.), *The Other Perspective in Gender and Culture. Rewriting Women and the Symbolic*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 117-142 et dans le chapitre « Lesbianism and Matriarchy : Valentine et Roland Penrose », *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1994, p. 94-102.

¹¹ Renée Riese Hubert, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », *loc. cit.*, p. 124.

Ainsi, bien qu'on ait l'impression de cheminer aux côtés de Rubia qui sert de fil conducteur, le volet pictural de *Dons des féminines* semble échapper à une cohérence narrative pour privilégier une logique de la rupture spatio-temporelle. Le choix du collage comme mode de représentation amplifie le désarroi dont peut être saisi le lecteur face aux images. Cette pratique d'assemblage d'éléments hétéroclites donne lieu à une présence récurrente de figures aux traits anthropomorphiques¹², à des corps (principalement féminins) démembrés et à une remise en question des notions de proportion et de perspective, le tout créant une atmosphère d'une étrangeté profonde. L'inquiétude qui émane des collages semble filtré à travers le regard de Rubia est souvent confirmée dans les poèmes affichant une forte parenté avec l'écriture automatique. Colvile explique à ce propos : « *The relation between the visual and the verbal texts in Dons des féminines is not one of illustration but of uncanny juxtaposition of elements, such as characterizes Surrealist poetic images*¹³ ». En effet, la juxtaposition inusitée d'images autant poétiques que visuelles confirme la proximité de l'auteure-artiste avec certaines valeurs surréalistes, dont la stupéfiante image. Dans la préface, Éluard évoque « les charmes graves », « [l]es fantasmagories des images et des poèmes de Valentine Penrose », « la merveille savante de [son] écriture » et « l'objectivité naïve des collages... ». De ces quatre caractéristiques, celle des fantasmagories poétiques et picturales rend sans doute le mieux justice au désir de la poète de brouiller toutes les pistes possibles et impossibles du mélodrame, du désir, du réel, du fantasme érotique, de l'idylle exotique¹⁴, d'êtres et de cultures syncrétiques, afin d'empêcher toute interprétation « logique ».

Des échanges multiples

Dons des féminines se situe entre le moyen format auquel appartiennent bon nombre de livres surréalistes des années 1920-30 (pensons à *Facile*, à *Aveux non avenues* ou à *La*

¹² L'album abrite des corps d'oiseaux surmontés de têtes humaines ou, au contraire, des corps humains dominés par des figures d'insectes et d'oiseaux.

¹³ Georgiana M. M Colvile, « Through an Hour-Glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans Russell King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Leicester, Leicester University Press, 1996, p. 91.

¹⁴ La présence de différents pays dans *Dons des féminines* n'est pas sans rappeler les nombreux voyages effectués par Valentine et Roland Penrose en Égypte, en Grèce, en Espagne et en Inde. Voir Georgiana M. M. Colvile, « Valentine Penrose et ses doubles », *loc. cit.*, p. 310.

Dame ovale) et les albums de grande taille, souvent de facture précieuse, tels *En chair et en or* ou *Oiseaux en péril*¹⁵. La valeur poétique du recueil de Penrose se révèle au fil des lectures croisées entre le textuel et le visuel bien que le décodage des doubles pages n'aille pas de soi, tant les liens entre les langages paraissent fragiles. Les textes et les images entretiennent dans *Dons des féminines* un rapport des plus ambigus rapprochant l'album des principales caractéristiques du livre dit surréaliste. Selon Elza Adamowicz, il doit être « pris avant tout comme lieu de rencontre, entre un peintre et un poète, entre un texte (poème, essai, récit) et des images (lithographies, gouaches, collages, gravures). Il peut être soit le fruit d'une collaboration entre deux individus [...] soit l'œuvre d'un seul¹⁶ ». L'ouvrage de Penrose appartiendrait à la deuxième catégorie de livres surréalistes si l'on tient compte de la distinction proposée par Adamowicz puisque l'auteure se dédouble en collagiste témoignant ainsi d'une dualité créatrice.

Dons des féminines fait cohabiter les collages, qui peuvent occuper moins de la moitié de la belle page jusqu'à sa presque totalité, et les poèmes bilingues agencés de manière irrégulière sur la page de gauche. Des vignettes – constituées souvent de petits collages – présentent divers objets, personnages ou éléments naturels (cactus, feuilles, arbres, fleurs, coquillages) ; ils servent de séparateurs entre le poème français et sa version anglaise, ou alors ils surgissent en périphérie des portions textuelles. Attirant dans tous les cas de figure le regard du lecteur, ces corps étrangers interrompent le rythme de lecture. La multiplicité des niveaux de lecture-spectature s'observe donc non seulement des deux côtés du pli de la double page mais aussi au sein même de la page de gauche. Le lecteur n'a d'autre choix que d'effectuer des transferts constants entre ce qu'il lit et ce qu'il voit. S'il y a un fil conducteur unissant entre elles les parties poétiques et picturales, ce serait le personnage de Rubia, « l'orpheline des montagnes » (*DF*), dont nous suivons le voyage d'un paysage à l'autre. L'héroïne aux allures d'une bourgeoise tout droit issue des catalogues de mode de l'ère victorienne est présente dans tous les collages et implicitement dans tous les poèmes : source d'inspiration et objet d'admiration du sujet lyrique, elle domine la « narration » du sommet des hautes montagnes aux bords de

¹⁵ Voir <http://lisaf.org/project/en-chair-et-en-or/> ; <http://lisaf.org/project/tanning-dorothea-oiseaux-en-peril/>.

¹⁶ Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », *Mélusine* n° XXXII (« À belles mains : livre surréaliste – livre d'artiste »), 2012, p. 31-32.

l'océan. Le plus souvent en mouvement – à la marche ou en vol – la jeune femme paraît, tout comme son cœur, fuyante. La dernière dyade texte-image – épitaphe qui fait état de son décès et où le lecteur pourrait s'attendre à la retrouver finalement en posture d'immobilité¹⁷ –, est en fait la seule dont elle est absente : Rubia a définitivement quitté la scène.

Tel qu'évoqué rapidement plus haut, le lecteur est exposé non seulement à deux langues qui ne disent pas tout à fait la même chose, mais également au langage visuel des collages qui puisent dans l'imaginaire fantastique et gothique du XIX^e siècle. Or, les trois moyens d'expression se complètent et amplifient le réseau de sens de chaque double page qui déploie l'histoire d'*amour fou* entre Rubia et Maria Elona¹⁸. À propos de la fragmentation provoquée par les éléments textuels et visuels, Renée Riese Hubert note :

*The reader perceives not only the multiple, divided, and simultaneous images that appear on each page, but must also deal with two series of poems. For bilingual readers, the movement from French to English, or English to French, like the displacement from the visual to the verbal, or the verbal to the visual, entails a linguistic shift, a transfer, as well as a translation.*¹⁹

La spécialiste du livre surréaliste a raison de recourir à des termes comme « *displacement* », « *linguistic shift* », « *transfer* » et « *movement* », car entre le poème en français et son pendant anglais apparaissent des interstices. C'est que le foisonnement de métaphores, d'expressions et de jeux de mots est davantage favorable à une translation vers une autre langue qu'à une traduction « fidèle ». Pour preuve, dans la dyade inaugurale (« Au pic d'Anie au temps qu'il fait au pic d'Anie », *DF*), le dernier vers décrit Rubia comme « [c]haude et d'un pied sévère » ce qui devient en anglais « [w]arm but of looks severe » (*DF*). Prenons un autre exemple : dans le vers « Suit son train de pain de Mariée quotidien » se trouvent réunies, à défaut d'un ordre syntaxique usuel,

¹⁷ À noter qu'il s'agit du seul poème écrit uniquement en français.

¹⁸ Le fil narratif n'est pas toujours facile à suivre, tant le voyage des héroïnes à travers des paysages aussi lointains qu'exotiques – on voit surgir ici des éléphants, là un tigre, par exemple – fait partie d'une vaste stratégie de brouiller les pistes, d'abolir les frontières entre le dicible et le visible, entre l'espace masculin (extérieur) et la sphère féminine (intérieure), entre le secret et la vérité, notamment lorsque l'amour est de l'ordre de l'illicite. Valentine Penrose procède par des sous-entendus similaires dans *La Comtesse sanglante* s'adonnant à des plaisirs lesbiens sublimés grâce à la violence meurtrière. Voir Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », *Sextant*, n° 29, Bruxelles, 2012, p. 71-80.

¹⁹ Renée Riese Hubert, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », *loc. cit.*, p. 124.

plusieurs expressions courantes qui, malgré la permutation syntaxique des mots, font sens pour des locuteurs francophones ; l'équivalent anglophone du même vers : « *Continues her use of the bride's daily bread* » est formulé de telle sorte que les jeux de langue s'y perdent pour prioriser une plus grande cohérence sémantique. De manière générale, plusieurs de ces collages verbaux s'avèrent difficiles à traduire en anglais. Ainsi pourrait-on constater que les poèmes fonctionnent davantage par associations d'images mentales qu'en obéissant à des règles ou à des contraintes linguistiques ce qui est, après tout, le propre du langage poétique et encore plus de celui surréaliste, en quête de stupéfiantes images. Les translations en anglais peuvent par moments éclairer la compréhension des vers en français, comme dans le cas de la cinquième dyade où l'on lit : « Puis descendent aux près [sic] ces singulières/ Leurs chevaux l'odeur du marécage ». La version anglaise : « *And to the meadows the strange pair rode down/ Their horses stirring up the smell of swamps* » (DF) rend limpide le sens de la scène évoquée qui voit Rubia « pleurer de ne pas aimer » (DF). Citons un dernier exemple – il s'agit des poèmes débutant par « Je rêve »/ « I dream » – dans lequel l'emploi du terme « dykes » pour traduire « talus » peut se lire comme l'indice de la relation d'amour entre Rubia et Maria Elona ; cette lecture indicielle est renforcée par le collage placé en miroir des poèmes et qui montrent deux figures féminines sous une même couverture alors qu'une troisième, tel l'ange gardien, plane au-dessus d'elles.

Chassés-croisés sous le signe du féminin

Le dialogue entre le textuel et le pictural déroge en grande partie à la fonction représentationnelle des deux formes d'expression. Les poèmes et les collages coexistent en évoluant, de manière générale, en voies parallèles. Il arrive toutefois que les chemins se croisent et qu'un vers fasse explicitement écho à un élément du collage – on vient de le souligner –, et inversement. Revenons à la cinquième dyade basée sur des rapports principalement analogiques et où les protagonistes des poèmes descendent un grand escalier dominé en bas par le « Roi d'Abyssinie [...] qui les déteste/ Heureux de voir Rubia pleurer de ne pas aimer » (DF). Le collage présente effectivement les personnages en mouvement, l'un montant et l'autre descendant l'escalier planté au milieu d'un

paysage de ruines. La présence d'une troisième femme en arrière-plan qui saute du haut du château ne trouve cependant pas son équivalent dans les poèmes, tout comme l'eau et les taureaux près desquels les deux figures féminines passent ont été éclipsés du collage. L'onzième double page propose quelques interférences ponctuelles, confirmant l'idée initialement énoncée que les rapports texte/image relèvent plus souvent d'un dialogue conflictuel qu'analogique²⁰. On y aperçoit deux personnages féminins, l'un agenouillé devant l'autre²¹, surplombés de deux autres figures féminines aux têtes couronnées mais dont les corps sont animalisés. Si ces deux êtres rappellent « [l]es ancêtres/ où furent élaborées les forces de ta [celle de Rubia] beauté vive » par lesquels s'ouvrent le poème, le collage déplace l'imaginaire traditionnel d'autorités royales²² en les présentant comme des êtres hybrides : mi-humains, mi-oiseaux. Il s'agit là d'une manifestation de l'indépendance des deux moyens d'expression à l'œuvre – c'est l'une des différences majeures avec le livre illustré –, bien que cette indépendance soit contrebalancée par nombre d'équivalences entre le texte et l'image.

Il y a lieu de se demander si la particularité du collage qui consiste à rassembler des images et/ou des objets souvent sans lien commun apparent, ne préside pas à la conception générale de *Dons des féminines*, tant l'accumulation de réalités poétiques (bilingues de surcroît) et picturales paraît disparate, tant la disposition des éléments contribue à la fracturation de l'espace de chaque page et de chaque image²³. Il est toutefois possible de jeter des passerelles, comme il a été démontré plus haut, entre le poème en français et sa version anglaise, entre les vignettes et les poèmes et, finalement ou surtout, entre la page de gauche et la page de droite. C'est souvent une question d'atmosphère qui se dégage de l'un ou de l'autre moyen d'expression et qui se trouve amplifiée lors d'une lecture croisée.

²⁰ Si les rapports intermédiaires n'étaient qu'harmonieux, le présent recueil se rapprocherait de qu'Yves Peyré désigne comme « livre de dialogue » : « A Glimpse of the Future », dans Jean Khalfa (dir.), *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'Artistes 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 159-169.

²¹ Cette position renvoie explicitement au poème : « Reviens ô surprenante. Aux rideaux de tes hanches/ Où je me tiens agenouillée/ Plus que nulle autre n'a prié / Je te prie de me laisser dormir et me mêler aux temps. »

²² La figure de droite a une tête bicéphale, à la manière de Janus : la reine regarde vers la droite tandis que le roi a la tête tournée vers la gauche.

²³ Voir Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 159-162.

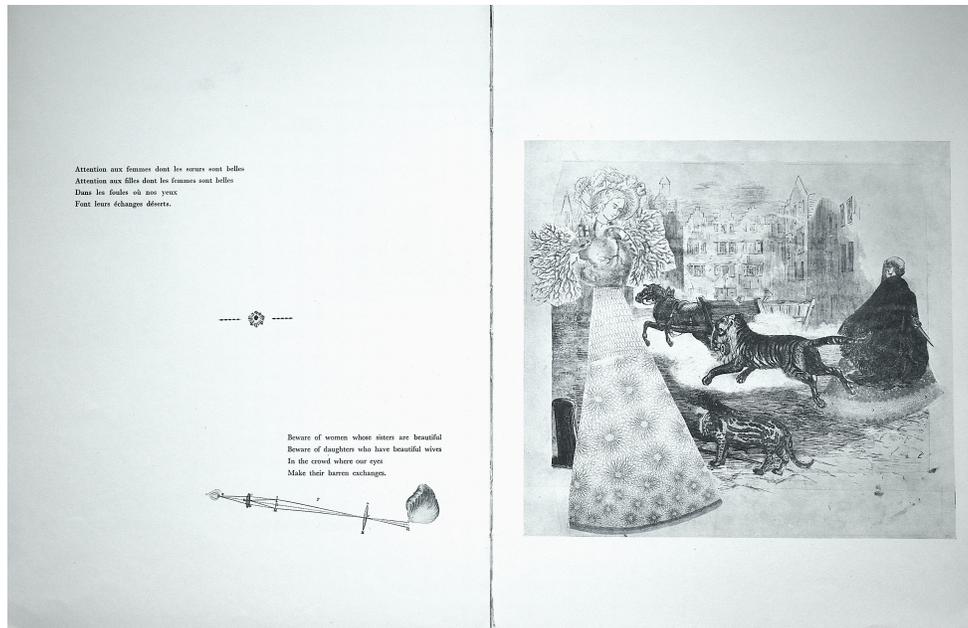


Figure 6

Ainsi, dans la deuxième double page, le poème énonce en quatre vers des mises en garde étonnantes :

Attention aux femmes dont les sœurs sont belles
 Attention aux filles dont les femmes sont belles
 Dans les foules où nos yeux
 Font leurs échanges déserts (Fig. 6).

La répétition anaphorique du terme « Attention » insiste sur un danger associé au féminin, notamment lorsque combiné avec la beauté. Le danger émanant de certaines « femmes » et « filles » est métaphorisé dans le collage. On y perçoit deux figures féminines sur fond de ville : celle de droite, plus petite, en grande tenue sombre et avec un voile devant le visage, tient une dague et paraît se diriger vers un adversaire invisible ; celle de gauche, dominant la scène par sa grandeur hyperbolique mais aussi grâce au halo végétal qui entoure le haut de son corps, jette un regard à la fois méfiant et bienveillant sur le fauve (une hyène ?) à ses pieds. L'onirisme de la scène est augmentée par un cheval suivi de près d'un tigre qui galopent au même rythme à travers la ville. Animalité et féminité se côtoient dans ce décor hautement théâtral, provoquant un trouble certain aux yeux de celui qui observe ce drôle de spectacle figé comme lors d'une prise de vue

photographique. Les temporalités, les espaces et règnes (humain, animal, végétal, minéral) se mélangent allègrement dans les images. À propos des figures féminines dans le recueil de Penrose, Renée Riese Hubert explique leur caractère hétérogène par l'appartenance à différents univers : « *Not all feminine figures belong to the same secure universe, for gigantic female heads, either fetishes or idols [or] statues, some of them as lifelike as the Victorian protagonists, others fragmented, eclipsed, or dissolved make unexpected appearances.* » Et la critique de poursuivre l'idée en plaçant ces figures et formes troublantes dans le contexte de visions oniriques : « *In this manner, Penrose produces a mise en abyme of the woman's sublimating dream by whose means she transgresses the barriers between the self and the other [...]*²⁴ ».

L'ensemble des doubles pages donne lieu à un univers où le féminin est décliné sous diverses figures et formes, ne permettant pas de saisir réellement les protagonistes que sont Rubia et Maria Elona, ni les autres. Elles demeurent toutes mystérieuses, comme ces contrées lointaines et inusitées que le lecteur-spectateur traverse en suivant les héroïnes à la trace. Il partage alors sans doute l'émotion de Paul Éluard lorsqu'il affirme dans la préface : « J'aurais aimé, avec Valentine Penrose, passionnément rejoindre, reconnaître l'inconnue, celle qui entre dans ce livre et qui en sort, toujours lointaine et, ne fût-ce qu'en rêve, me confronter à elle, au prix de toutes les métamorphoses. » (DF)

*

Livre surréaliste à part entière, tant par sa conception que grâce à son contenu, *Dons des féminines* nous fait découvrir un monde à l'envers où le rêve et le cauchemar se substituent au réel. À travers une intrigue déconcertante et des images regorgeant tantôt de violence, tantôt de tendresse, Penrose procède au détournement majeur de l'un des tropes surréalistes majeurs, soit celui de la femme-enfant comme source d'inspiration sublime et objet d'admiration poétique (Fig. 7). L'auteure-artiste campe deux figures féminines qui, affranchies des normes et des attentes sociales à l'égard de leur sexe et plus encore, en matière du modèle d'amour hétérosexuel, décident de prendre en main leur sort (partir ensemble et *se donner* en amour : « Ô Rubia ! ce goût que nous avons

²⁴ Renée Riese Hubert, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », *loc. cit.*, p. 130.

connu de l'heureuse façon vivante/ Cette mort abondante cette nuit sommée ») plutôt que d'attendre le prince charmant.

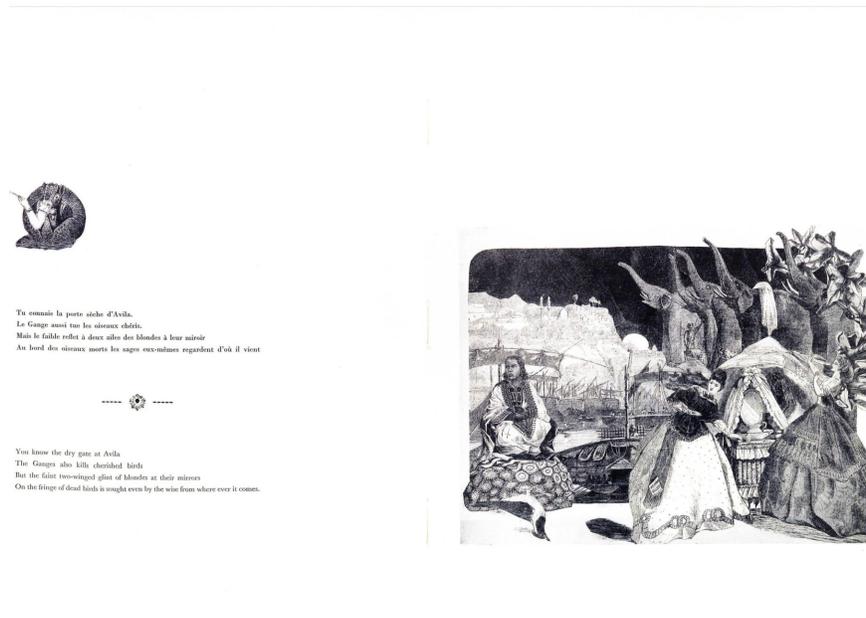


Figure 7

Références bibliographiques

Corpus primaire

- Penrose, Valentine, *Dons des féminines*, Paris, Librairie Les Pas Perdus, 1951.
 Penrose, Valentine, *Dons des féminines, Écrits d'une femme surréaliste*, édition établie par Georgiana M.M. Colvile, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 149-207.

Corpus critique

- Adamowicz, Elza, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », *Mélusine* n° XXXII (« À belles mains : livre surréaliste – livre d'artiste »), 2012, p. 31-32.
 Colvile, Georgiana M.M., « Through an Hour-Glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans Russell King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Leicester, Leicester University Press, 1996, p. 81-112.
 Colvile, Georgiana M. M., « Valentine Penrose », *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 234-243.
 Colvile, Georgina M. M., « Introduction », *Valentine Penrose. Écrits d'une femme surréaliste*, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 11-22.

- Colvile, Georgiana M. M., « Valentine Penrose et ses doubles », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 305-318.
- Eibl, Doris G., « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 157-166.
- Humphreys, Karen, « *Collages communicants* : Visual Representation in the Collage-Albums of Max Ernst and Valentine Penrose », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 4, 2006, p. 377-387.
- Oberhuber, Andrea, « Désir, violence et sexualité "noire" dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », *Sextant*, n° 29, 2012, p. 71-80.
- Peyré, Yves, « A Glimpse of the Future », dans Jean Khalifa (dir.), *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'Artistes 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 159-169.
- Riese Hubert, Renée, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans Juliet Flower MacCannell (dir.), *The Other Perspective in Gender and Culture. Rewriting Women and The Symbolic*, New York et Oxford, Columbia University Press, 1990, p. 117-142.
- Riese Hubert, Renée, « Lesbianism and Matriarchy : Valentine Penrose and Roland Penrose », *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1994, p. 87-111.