

Le Livre surréaliste au féminin



Le Nouveau Candide ou le merveilleux de l'écriture automatique

Charles Plet

La matérialité du livre

Le Nouveau Candide de Valentine Penrose, composé de vingt-six pages – le texte n'est cependant pas paginé – et comportant un dessin en frontispice du peintre surréaliste Wolfgang Paalen, est publié en 1936 chez l'imprimeur et éditeur artisanal G. L. M. (Guy Lévis Mano), maison fort appréciée du groupe surréaliste. Formant le deuxième cahier de la deuxième série « douze », le tirage total de l'œuvre de Penrose est de deux cents exemplaires dont 25 sur papier Normandy Vellum teinté (n° 1 à 25), cent cinquante sur papier vélin (n° 26 à 175) ainsi que quelques exemplaires hors commerce non numérotés. Le format du livre, relativement petit, est de 14x19,5 cm.

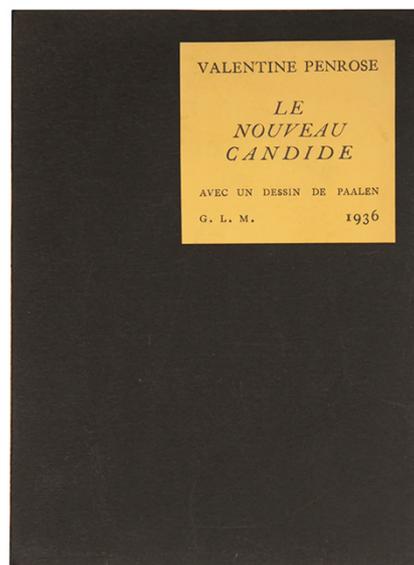


Figure 1

La première page de couverture, entièrement noire (ce qui est usuel chez l'éditeur G. L. M.), comporte néanmoins un petit carré de couleur jaune en haut à droite dans lequel sont inscrits les informations essentielles (Fig. 1) censées distinguer l'ouvrage de ceux qui constituent les

autres cahiers de la série « douze » (*Derrière la nuit* de Jean de Bosschère (1936), de couleur bleue ; *Méridiens encyclopédiques* de René Massat (1937), de couleur rouge-orangée et *Nous n'irons plus au bois* de Jacques Givet (1938), de couleur blanche), à savoir le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage en majuscules et en italiques, l'indication (en petites majuscules) de la participation de Paalen, la maison d'édition et la date de publication.

Si la première double page ouvrant l'œuvre fournit, sur la page de droite, les indications classiques relatives au tirage, la suivante rassemble côte à côte la page de titre (belle page) – sans originalité typographique ou d'agencement, néanmoins – et le dessin à la plume de Paalen sur la page de gauche (Fig. 2).

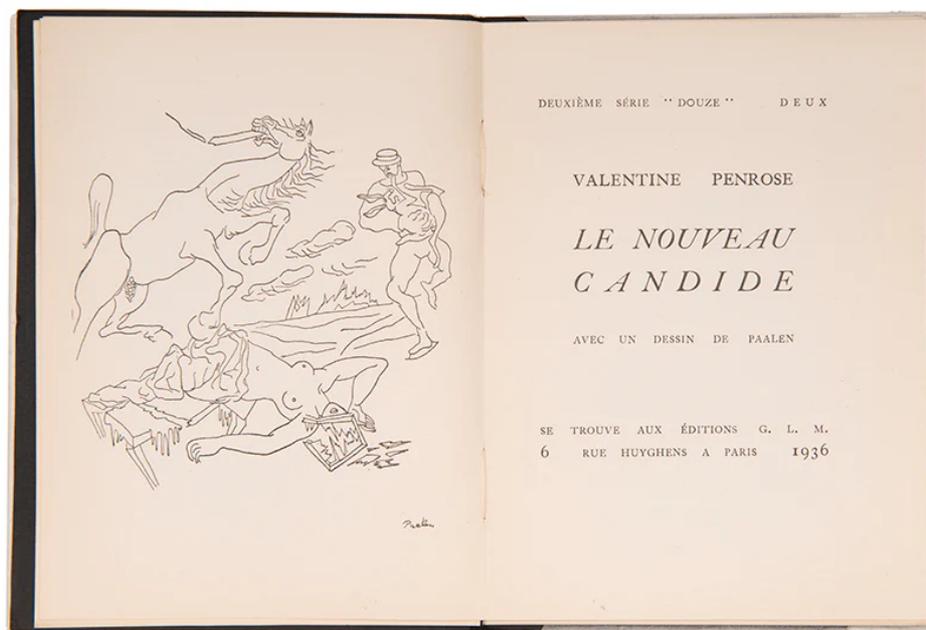


Figure 2

D'ores et déjà, l'image du jeune Candide voyageant à travers le monde (par contrainte) et vivant des situations extraordinaires est évoquée par le titre de l'œuvre en prose de Penrose et sert à orienter minimalement le lecteur, qui voit dans le dessin de Paalen un foisonnement de personnages (un garçon tenant un lapin, un cheval qui prend son envol, une femme étendue par terre) et d'éléments naturels (des nuages, le vent) presque tous en mouvement, qui courent à travers les espaces indéfinis de la page, prêts à quitter la double page et/ou à se fondre ensemble.

Le Nouveau Candide, dont le titre apparaît quatre fois de manière consécutive en haut de la belle page (celle qui suit immédiatement la couverture, celle évoquant le tirage, la page de titre et la page d'ouverture du récit), n'intègre, outre le frontispice, aucun autre dessin de Paalen. Si

le dialogue texte/image semble donc *a priori* limité à la deuxième double page, cependant il n'en est rien : le lecteur, déambulant au cœur des cinq parties de longueur variable¹ du texte penrosien (qu'il peut très bien choisir de ne pas lire depuis le commencement, malgré la discrète linéarité du récit), a à tout instant la possibilité de se reporter au dessin d'inspiration automatique de Paalen dans le but d'enrichir les données sémantiques en puissance issues des multiples images poétiques. Fruit de l'imagination du peintre puisque le lien avec le jeune Candide de Voltaire paraît plutôt ténu, le dessin appelle ainsi en retour l'imagination du lecteur.

Une collaboration de courte durée : Penrose et Paalen

La poétesse et romancière française Valentine Penrose (1903-1970) rejoint le cercle surréaliste parisien dès ses vingt-sept ans, en 1925, quelque deux années après sa rencontre avec le poète, peintre et photographe anglais Roland Penrose (1900-1983) – avec qui elle se marie en 1925 et se sépare en 1936. Dès les années 1920, le couple Penrose échange avec Max Ernst, Joan Miró ou encore Man Ray, qui photographie Valentine à diverses reprises dans les années 1930. Fascinés par sa beauté, Roland Penrose, Max Ernst, Lee Miller et Wolfgang Paalen firent tour à tour son portrait : dans l'un des plus célèbres, produit par Paalen en 1937², la souffrance de la jeune femme, suite à sa rupture avec Roland un an plus tôt, se perçoit aisément ; peinte morcelée avec un long coup (qui ressemble à un tronc d'arbre) au milieu de la Nature (ici triste) tant aimée par la poétesse³, la mélancolie de la jeune femme aux yeux baissés est amplifiée. Par ailleurs, le fameux portrait qu'offre Roland Penrose de son ancienne compagne en *Dominé ailé* en 1938 matérialise à nouveau la douloureuse Passion vécue par Valentine : peinte avec une peau bleue ciel, les yeux et la bouche recouverts d'oiseaux et de papillons, enserrée dans une couronne d'épines dont la pointe est une rose, la jeune femme n'a qu'« un visage sans expression, comme celui à l'arrière-plan du portrait de Max Ernst⁴ ».

Après avoir publié ses trois premiers poèmes (« Images d'Épinal ») en août 1926 dans la petite revue *Les Cahiers du Sud* dirigée par Jean Ballard⁵, Valentine Penrose fait paraître trois recueils

¹ Chaque section du texte est composée de une à dix pages, de manière tout à fait aléatoire, semble-t-il.

² Le portrait de Valentine Penrose par Paalen a comme modèle une photographie de Valentine prise par la photographe hongroise Rogi André (1900-1970) en 1935. Assise de biais sur une chaise, la poétesse arbore un regard profondément mélancolique.

³ Ainsi que le souligne Georgiana M.M. Colvile, « son [à Valentine Penrose] amour de la nature s'était heurté au besoin qu'éprouvait alors Roland Penrose de vivre au cœur de Paris ou de Londres, où les activités des surréalistes battaient leur plein », « Valentine Penrose et ses doubles », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 311.

⁴ *Ibid.*

⁵ Georgiana M.M. Colvile indique que ce sont « sans doute, [l]es premiers poèmes surréalistes significatifs écrits par une femme », *ibid.*, p. 306.

de poèmes entre 1935 et 1937, *Herbe à la lune* (1935), *Sorts de la lueur* (1937) et *Poèmes* (1937), auxquels s'ajoute *Dons des féminines* (1951). La poésie expérimentale de la jeune femme, qui s'inspire notamment de l'écriture automatique fort usitée chez les surréalistes dans les années 1920, est rapidement remarquée par Paul Éluard qui écrit d'une manière élogieuse dans sa préface à *Herbe à la lune* : « Je pense que Valentine Penrose n'hésite jamais à écrire un mot à la place de l'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, indispensable⁶ ».

Pour ce qui est de la collaboration Valentine Penrose-Wolfgang Paalen, elle suit immédiatement l'entrée de Paalen dans le mouvement surréaliste en 1936. Outre *Le Nouveau Candide*, le peintre autrichien illustre d'un frontispice le recueil poétique *Sorts de la lueur* en 1937, publié lui aussi chez G. L. M. Durant la brève période que dure leur collaboration (1936-1937), Paalen mettra d'ailleurs au point sa technique du fumage, qui consiste à utiliser la fumée d'une lampe à kérosène ou d'une bougie pour dessiner directement sur le papier ou sur la toile. Après 1937, la poétesse et l'artiste ne semblent plus travailler ensemble ; néanmoins, Valentine Penrose n'arrête pas ses collaborations avec des artistes. La couverture de son petit roman épistolaire *Martha's Opera* (1945) est ainsi dessinée par Mario Prassinos ; *Dons des féminines* (1951) comporte une eau-forte de Picasso⁷ et son recueil poétique *Les Magies* (1972) contient une lithographie de Miró.

L'iminaire surréaliste : l'enfance et la surréalité

Brouillant les frontières entre divers sous-genres du conte (conte philosophique, conte merveilleux, conte surréaliste), *Le Nouveau Candide* évoque l'histoire empreinte de surréalité d'un jeune garçon qui « était un portrait, grandeur naturelle, d'un enfant de bonne famille né vers 1900⁸ » et qui, sortant de son cadre pictural aliénant, vit des aventures extraordinaires dans différents coins de l'Europe occidentale (en France, en Angleterre et en Espagne⁹). Relevant de

⁶ Paul Éluard, préface à *Herbe à la lune* (1935). En 1951, Éluard rend un nouvel hommage à Valentine Penrose en rédigeant la préface du célèbre recueil poétique de Penrose *Dons des féminines*.

⁷ Voir l'analyse d'Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « *Dons des féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose », <http://lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/>.

⁸ Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide*, Paris, G. L. M., 1936, p. 1. Le texte n'étant pas paginé, nous choisissons par commodité de commencer la pagination (p. 1) avec la page d'ouverture du récit.

⁹ Outre leur potentialité surréaliste – la France et l'Angleterre ont rapidement accueilli des surréalistes ; l'Espagne est jugée surréaliste à cause de son climat, de sa nature dérégulée –, remarquons que ces trois pays ont beaucoup compté dans la vie d'une Valentine Penrose « habitée par une agitation et un besoin de bouger perpétuels » (Georgiana M.M. Colville, *loc. cit.*, p. 310). À un endroit du récit apparaît même une discrète allusion aux Indes, où Penrose vécut de longues périodes dans les années 1930.

l'écriture automatique (ou, à tout le moins, de l'écriture semi-automatique), le récit fonctionne largement par associations d'idées mentales, formant par là même des images poétiques surprenantes, tissées notamment par l'entremêlement des différents règnes (animal, végétal, minéral) qui jalonne l'ensemble du texte :

La chienne commence à se lever au fond de la grange, les yeux des chattes traversent le foin et les barriques noirs. Aussi, les têtes des poissons du vendredi dans la boîte à ordures sont phosphorescentes. [...] Au grenier, les toiles des araignées en forme de casquette qui viennent des rosiers, et des autres, consolident les mâts des tuyaux de poêle, car il n'y a plus besoin de feu pour se lever. L'eau des vases de fleurs non changée, [...] ¹⁰.

Si la syntaxe est respectée, le manque de logique et de raison ne peut que dérouter le lecteur habitué à rechercher une cohérence narrative ; de la sorte, il est appelé à une appréhension proprement surréaliste de l'œuvre penrosienne ; car, en « reven[ant] à l'inspiration pure et [en] ouvr[ant] toutes grandes les portes du merveilleux ¹¹ », *Le Nouveau Candide* se laisse porter, dans ses diverses séquences textuelles, par des réseaux sémantiques et phoniques qui innervent l'imaginaire surréaliste en général et, plus précisément, l'écriture de Valentine Penrose (le fer, le feu, l'eau, le froid). Ainsi, dès la deuxième section, le jeune garçon – qui, s'étant adonné à « quelques choses » avec un mystérieux « jeune homme noir pâle ¹² », n'est déjà plus qu'à moitié candide – raconte une histoire qui se construit au fil d'images qui se tissent et se répondent dans un mouvement faisant sans cesse alterner analogies (phoniques : « le fer de la Tour Eiffel ») et antinomies (sémantiques : le feu appelant à sa suite l'eau et le froid) :

Je me trouvais dans un paysage anglais. Le train passa. À côté de moi, au milieu des prés, fut un tout petit chien de fer noir. Dans le train, un mari et une femme, [...] se mirent à se crier mutuellement à la portière : « Nous sommes brûlés, nous sommes brûlés; regarde ta figure. C'est arrivé à l'exposition 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. Pourtant il y pleut si grassement que la boue [...] Enfin ! Pauvre figure ! Le train frotte le tunnel, comme une allumette à présent; [...] Ah! le froid, frotte tes mains, père Grandet ¹³.

Tout au long de ce récit aux allures oniriques (qui intègre lui-même les récits de rêve du garçon), les oppositions ordinaires (folie/raison ; rêve/action...) deviennent fusions libératrices : la folie supposée du mari et de la femme brûlés, loin de n'être qu'une suite d'élucubrations verbales

¹⁰ Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide*, op. cit., p. 1. Rappelons que l'abolition des différents règnes est souhaitée par Breton dès son *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927).

¹¹ Anne Egger, *Les Surréalistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2003, p. 53.

¹² Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide*, op. cit., p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 2-3.

inconsistantes (elle est aussi cela, à n'en pas douter), initie le garçon aux réalités de l'inconscient, étape essentielle dans la quête de cette « vraie vie » dont parle Rimbaud dans *Une saison en enfer* (1873) ; et, de manière générale, c'est par les rêves vécus et relatés par le garçon – rêves puisant dans les données de la réalité – que sa vie est transformée et qu'il parvient progressivement à sortir de « cette vitre de peinture qui [l]e trouble et [l]e dérange¹⁴ » au commencement du récit ; car si, à l'instar de Breton qui ne renonce pas à découvrir le sens des productions automatiques¹⁵, nous essayions de déchiffrer (en usant d'une certaine logique) les rêves-cryptogrammes du jeune garçon, qui s'enchaînent sans principe de causalité, nous remarquerions qu'ils ne sont que la réaction primordiale à une réalité initiale perçue comme décevante : fils d'« un peintre de l'aristocratie » et d'une « mère puritaine¹⁶ », la fuite de celui qui, dans son portrait au cadre clos, « t[ient] une fleur vers laquelle se dirigeait incessamment un papillon¹⁷ » ne peut passer, comme les différents éléments peints (la fleur, le papillon), que par une envolée hors de l'état conscient grâce au rêve et aux multiples états de transformation – rappelons que le papillon est, selon Saint-Pol-Roux, « ce lendemain de chenille en tenue de bal¹⁸ » et que le garçon est transformation de l'homme.

Le surréel « n'[étant] pas donné spontanément¹⁹ », le récit d'événements enchaînant des « miracles²⁰ » successifs permet au jeune garçon – et au lecteur s'il accepte les postulats surréalistes – de délaissier les entraves du réel. Si le candide garçon, à l'instar du lecteur, reste au départ quelque peu attaché à une forme de rationalité (« Je crus pouvoir lui parler raisonnablement, lui faisant savoir qu'elle s'abusait sur ma naissance, [...]»²¹ »), il plonge ensuite entièrement dans les eaux du passé, symboles de l'inconscient et de l'outil littéraire qui sert à le révéler, soit l'écriture automatique : « Contre l'écœurement de cette heure, je fus le malade

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ Comme le rappelle Ferdinand Alquié, « le contrôle de la lucidité, les normes morales de la signification des œuvres lui [à Breton] importent toujours. D'aucune production automatique il ne renonce à découvrir le sens : aux richesses de l'inconscient, il veut joindre les lumières de la conscience », *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 177.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ Saint-Pol-Roux, « Les mésaventures des yeux », *Les Reposoirs de la procession*, t. I, Paris, Mercure de France, 1893, p. 35.

¹⁹ Philippe Van den Heede, *Réalisme et vérité dans la littérature*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006, p. 313.

²⁰ Dans *Le Nouveau Candide*, œuvre surréaliste, les miracles (qui sont « désordre[s] inattendu[s], [...] disproportion[s] surprenante[s] », selon Aragon) sont toujours le fruit d'un mélange d'éléments réels sans rapport logique : « Un jour de grâce, toutes les balances pleines du marché Sainte Catherine furent renversées, et non par le souffle du dragon ; leurs contenus furent mêlés et les comptes mêlés aussi. Cela fit un miracle ; le réséda, plus l'oursin, plus l'armée qui dormait casquée tenant les dés sous les remparts. Ici, encore un miracle ; il y eut le jeune homme de Cambridge, qui était brun, et le jeune homme du tableau qui resta blond, et sortit de sa peinture tout vivant », Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide*, op. cit., p. 17-18.

²¹ *Ibid.*, p. 5.

contre sa fièvre, suivant en souvenir un ruisseau de mon enfance : [...] Et si ce canal s'interrompt à l'endroit où on le connaît cassé ? Mais l'eau a heureusement continué, s'est élargie, [...] ²² ».

Si c'est un garçon qui, à travers l'écriture automatique, devient principal personnage et principal émetteur d'images poétiques inattendues, c'est parce qu'éminemment « candide », non corrompu par la logique, il est le mieux à même de sonder son inconscient et, par là même, de guider le lecteur dans la révélation du sien. Véritable Candide surréaliste (un « nouveau » héros qui s'oppose à la rationalité du philosophe), le garçon de l'œuvre de Penrose vit lui aussi une initiation par le voyage. Néanmoins, loin de transformer son personnage en philosophe à la suite de déconvenues multiples, l'auteure, par la parole automatique, le (et se) révèle à lui-même (soi-même). Alors que le Candide voltairien est poussé à l'exil et au voyage par contrainte (on se rappelle, il ose embrasser M^{lle} Cunégonde), le garçon penrosien sort miraculeusement du cadre pour éviter la contrainte du bas quotidien aristocratique (représenté par la Marquise) et découvrir le surréel dont il a la clef en lui. C'est cette surréalité immanente en chaque être (et notamment les femmes) que symbolise Doña Conception à la fin du récit ; refusant la soumission à un mari inconnu (Don X), la jeune femme – qui est en fait la sœur retrouvée du garçon – désire se construire une « chambre à soi » (symbole de l'émancipation féminine et de la quête de soi par l'inconscient), dont elle seule aura la clef. Remarquons toutefois que si, dans *Le Nouveau Candide*, apparaît déjà la thématique homosexuelle qui imprégnera la plupart des écrits postérieurs – notamment poétiques –, celle-ci est quelque peu dissimulée par un réseau d'images de nature fort diverses (mythologiques, minérales, etc.) : on perçoit cependant aisément la dimension sexuelle de l'« aventure » que vit le garçon avec le jeune homme noir pâle et de celle vécue par la déesse Diane avec la mythologique Hélène un peu plus loin.

Le dispositif texte-image : l'importance du frontispice

La collaboration de Wolfgang Paalen à l'élaboration du *Nouveau Candide* se limite – rappelons-le – à un dessin à la plume en frontispice, signé par le peintre en bas à droite de la page. Cependant, l'absence de tracés définissant un cadre clos permet en quelque sorte au dessin de s'affranchir de l'espace de la double page, contrairement aux illustrations formant les frontispices traditionnels de la littérature du XIX^e siècle (tel le frontispice nommé « à la cathédrale », pour ne citer que cet exemple), irrémédiablement retenus dans un espace

²² *Ibid.*, p. 8-9.

clairement marqué. Si le frontispice garde sa place habituelle sur la fausse page, il ne représente pourtant pas une scène particulière du *Nouveau Candide*. Largement indépendant par rapport à la matière textuelle, il n'en reprend pas moins certains éléments dont le potentiel surréaliste est incontestable : un cheval s'élançant par-delà les nuages en regardant les cieux, un homme courant avec un lapin dans son bras et une (jeune) femme étendue par terre, un miroir brisé couvrant une grande partie de son visage.

En associant sur une même page et dans un même mouvement désordonné et aléatoire – le cheval chevauchant vers la droite en regardant à gauche, l'homme courant en face de lui en regardant vers le bas, la femme sans mouvement et sans regard – des éléments naturels de diverses natures (l'homme, l'animal, les nuages et le vent), Paalen crée un véritable dessin automatique en forme de cadre – avec la nature au centre – qui, paradoxalement, ne peut que désorienter le lecteur-spectateur. Lorsqu'il ouvre le livre, celui-ci peut tenter de s'accrocher à l'évidente référence intertextuelle que constitue le titre de l'œuvre. S'il pense aux nombreux voyages d'un Candide ballotté sans le vouloir de continent en continent dans le conte voltairien, il ne s'étonnera guère de voir l'homme courir sans regarder où il va. Cette précaire tentative d'appréhension logique du dessin de Paalen n'est pourtant pas de mise dans *Le Nouveau Candide*. Pour Paalen, devenu pleinement surréaliste, « le monde du rêve et le monde du réel ne f[aisant] qu'un²³ », il s'agit de montrer l'instant précédant la fusion d'éléments opposés, union qui fera exister une nouvelle réalité censée toucher profondément le lecteur-spectateur. En ce sens, la rencontre de tous les éléments du « tableau » au centre de la page recréerait cette beauté émanant de « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » chère à Lautréamont.

Chargés de symbolisme onirique, les animaux non-fabuleux (un cheval qui, s'il est non-ailé, représente toutefois l'évasion de la réalité ; le lapin, « mystérieux animal nocturne, connecté à la lune²⁴ »), tout comme le miroir brisé, participent du merveilleux qui émane du dessin. Si le merveilleux est « la contradiction qui apparaît dans le réel²⁵ », alors le miroir brisé symbolisant la négation de l'imitation réaliste (le fameux « miroir que l'on promène le long d'un chemin »

²³ André Breton, *Les Vases communicants*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992, p. 142.

²⁴ Georgiana M.M. Colvile, « Through an Hour-glass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », dans Russel King, Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading modern French poetry*, Nottingham, The University of Nottingham, 1996, p. 92. Nous traduisons.

²⁵ Aragon, cité dans Henri Béhar, « Le merveilleux dans le discours surréaliste, essai de terminologie », *Mélusine*, n° 20, 2000, p. 19.

de Stendhal) et le dépassement des apparences permet de faire ressortir au plus haut degré la fragmentation du réel.

Références bibliographiques

Corpus primaire

Penrose, Valentine, *Le Nouveau Candide*, Paris, G. L. M., 1936.

Penrose, Valentine, *Le Nouveau Candide, Écrits d'une femme surréaliste*, édition établie par Georgiana M.M. Colvile, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 89-107.

Ouvrages et articles critiques

Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

Béhar, Henri, « Le merveilleux dans le discours surréaliste, essai de terminologie », *Mélusine*, n° 20, 2000, p. 15-29.

Breton, André, *Les Vases communicants*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992, p. 101-209.

Colvile, Georgiana M.M., « Through an hour-glass lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », dans Russel King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Nottingham, The University of Nottingham, 1996, p. 81-112.

Colvile, Georgiana M.M., « Valentine Penrose et ses doubles », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 305-318.

Egger, Anne, *Les Surréalistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2003.

Oberhuber, Andrea et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « *Dons des féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose », <http://lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/>.

Saint-Pol-Roux, « Les mésaventures des yeux », *Les Reposoirs de la procession*, t. I, Paris, Mercure de France, 1893, p. 31-36.

Van den Heede, Philippe, *Réalisme et vérité dans la littérature*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006.