

Université de Montréal

**Figures de femmes chez Valentine Penrose :
à la croisée du saphisme littéraire et du roman gothique**

par

Beth Kearney

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Novembre, 2019

© Beth Kearney, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Figures de femmes chez Valentine Penrose :
à la croisée du saphisme littéraire et du roman gothique

Présenté par :
Beth Kearney

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marcello Vitali-Rosati
Sophie Ménard
Andrea Oberhuber

© Beth Kearney, 2019

RÉSUMÉ

Valentine Penrose est une poète, romancière et collagiste surréaliste moins connue que certaines de ses homologues telles Frida Kahlo ou Claude Cahun. Si les quelques études qui lui ont été consacrées reconnaissent l'omniprésence du féminin et le caractère inquiétant de certaines manifestations de la femme dans son œuvre, les sources de ces représentations n'ont guère été explorées. Pour combler cette lacune, notre mémoire s'applique à analyser l'œuvre de Penrose afin d'y mettre en lumière la présence textuelle et picturale du saphisme littéraire et du roman gothique, deux influences majeures de l'auteure-artiste. En plus d'étudier en détail les collages insérés dans le recueil de poèmes *Dons des féminines*, nous explorerons également les nombreuses images in absentia du corpus, car nous constatons que l'écriture penrosienne a très souvent recours aux effets de style « picturaux ». Par conséquent, au fil de nos analyses, nous allons osciller entre une étude littéraire et une approche intermédiaire des rapports texte/image, afin de mettre en relief la réactualisation polymorphe de deux traditions ; la présence du saphisme et du gothique transparait à travers l'emploi de certaines figures de femme, les partis pris thématiques de Penrose, le choix des décors et des trames narratives. Au terme de la présente étude, nous aurons mis en évidence trois figures de femmes propres à l'univers penrosien : la femme-nature, la fugueuse et la rebelle exemplifient, à nos yeux, la manière dont l'œuvre de Penrose se situe à la croisée du saphisme littéraire et du roman gothique.

Mots clés : Valentine Penrose, saphisme littéraire, roman gothique, intermédialité, rapports texte/image, créatrice surréaliste.

ABSTRACT

Valentine Penrose was a surrealist poet, novelist and collagist, less well-known than many of her female counterparts such as Frida Kahlo or Claude Cahun. Albeit few, there are studies on Penrose that recognize both the omnipresence of women and their often disquieting portrayal. The origins of these representations remain, however, largely under-explored. In order to fill this considerable lacuna in existing knowledge on Penrose's work, this thesis will analyze her œuvre, highlighting the textual and pictorial presence of two major influences: literary Saphism and the Gothic novel. In addition to analyzing the collages that accompany the poetry in *Dons des féminines*, we will also study the corpus' many images in absentia, as we believe that Penrose's style very often has recourse to "pictorial" literary devices. Consequently, throughout our analyses, we adopt both a literary and an intermedial approach, looking closely at both textual and pictorial representations of women in order to demonstrate the polymorphous borrowing of two traditions; Saphism and the Gothic appear via the representation of certain characters, Penrose's thematic biases and the choice of particular spatial environments and narrative structures. The present study thereby sheds light on the representation of three female figures specific to Penrose's universe: the woman of nature (*la femme-nature*), the fugitive (*la fugueuse*) and the rebel (*la rebelle*) each exemplify the way in which Penrose's œuvre is located at the crossroads of literary Saphism and the Gothic novel.

Key words: Valentine Penrose, literary Saphism, the Gothic novel, intermediality, Word and Image Studies, surrealist women.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| Résumé | 3 |
| Abstract..... | 4 |
| Tables des matières | 5 |
| Liste des illustrations | 8 |
| Liste des sigles et abréviations | 11 |
| Remerciements | 12 |
| | |
| <u>Introduction</u> | 13 |
| L'œuvre de Penrose face à la critique | 18 |
| Le double héritage | 23 |
| La picturalité penrosienne | 25 |
| | |
| <u>Première partie. Pour un saphisme végétal</u> | 30 |
| Chapitre I. La métaphore poétique de la femme-nature..... | 30 |
| 1.1. La scène saphique : de la terre au ciel..... | 31 |
| 1.2. La femme-nature..... | 36 |
| 1.3. L'image chirale du couple saphique..... | 39 |
| Sortilèges et traces de l'inquiétant..... | 42 |
| | |
| Chapitre II. Un végétal qui se veut « noir »..... | 42 |
| 2.1. Tracer le portrait d'Erzsébet Báthory..... | 43 |
| 2.2. La sorcellerie, ou, l'esthétique des ténèbres..... | 45 |
| 2.3. Un modèle lesbien alternatif : le vivre-ensemble amazonien..... | 48 |
| 2.4. Éros et Thanatos..... | 50 |
| 2.5. « Ce qui fascine », ce qui séduit..... | 53 |
| Voir le « noir »..... | 55 |

| | |
|---|------------|
| <u>Deuxième partie. Fuite et spectralité</u> | 56 |
| Chapitre III. Poétique de fuite... | 56 |
| 3.1. Lecture-spectature « en spirale »... | 57 |
| 3.2. Structure précipitée : du miroir épistolaire au narrateur-fantôme... | 65 |
| Poursuite de la présence fuyante : la fugueuse... | 69 |
| Chapitre IV. La fugueuse et les espaces du désir... | 70 |
| 4.1. Le sens polymorphe de la fugue... | 71 |
| 4.2. La spectralité féminine... | 73 |
| 4.3. La métaphore spatiale des désirs féminins... | 77 |
| 4.4. Pour en finir avec Leucade : le sort saphique... | 80 |
| De la fugueuse à l'exilée... | 82 |
| <u>Troisième partie. Exotisme et altérité</u> | 83 |
| Chapitre V. Altérité spatiale : l'expérience du sublime, de l'« Orient » et du vice... | 83 |
| 5.1. Le château gothique, ou, le paradoxe de l'enfermement (mal)heureux... | 84 |
| 5.2. Un autre type de sublimité : l'expérience sensuelle de Mytilène... | 90 |
| 5.3. « L'Orient » sous le signe de l'abondance : Lesbos comme paradis terrestre... | 93 |
| 5.4. La débauche hongroise... | 97 |
| Cadrer la rebelle... | 99 |
| Chapitre VI. La rebelle penrosienne : libertinage, faustianisme et monstrosité... | 100 |
| 6.1. Libertinage et saphisme : la masculinisation du sujet féminin... | 101 |
| 6.2. Báthory libertine, ou, celle qui s'accorde le « droit au plaisir naturel »... | 106 |
| 6.3. Mues par le désir : le satanisme saphique de Dons des féminines... | 112 |
| 6.4. L'alliance infernale d'un Gilles de Rais au féminin... | 116 |
| 6.5. La femme-louve, « la Bête de Csejthe »... | 120 |
| Rébellion au féminin... | 125 |
| <u>Conclusion</u> | 126 |
| L'énigme des « féminines »... | 129 |

| | |
|--|------------|
| <u>Bibliographie</u> | 132 |
| 1. Corpus littéraire... | 132 |
| 1.1. Corpus primaire... | 132 |
| 1.2. Corpus secondaire... | 132 |
| 1.3. Autres œuvres penrosiennes... | 132 |
| 2. Études sur Valentine Penrose... | 133 |
| 2.1. Articles ou chapitres de revue... | 133 |
| 2.2. Thèses de mémoires... | 134 |
| 2.3. Textes courts sur Valentine Penrose (compte rendus, textes de référence)... | 134 |
| 3. Approches méthodologiques... | 134 |
| 3.1. Études sur l'intermédialité et les rapports texte/image... | 134 |
| 3.2. Études sur le livre surréaliste... | 136 |
| 4. Le saphisme littéraire... | 136 |
| 4.1. Études sur le saphisme... | 136 |
| 4.2. Œuvres saphiques citées... | 137 |
| 5. Le roman gothique anglais... | 138 |
| 5.1. Études sur le gothique... | 138 |
| 5.2. Romans gothiques cités... | 140 |
| 6. Le surréalisme... | 140 |
| 6.1. Études sur le surréalisme... | 140 |
| 6.2. Œuvres surréalistes citées... | 141 |
| 7. Divers... | 141 |
| 7.1. Théorie culturelle, littéraire ou de l'histoire de l'art... | 141 |
| 7.2. Autres œuvres littéraires citées... | 143 |

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1 :** Ary Ernest Renan, *Sapho*, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay, 1893 (p. 35 du mémoire).
- Figure 2 :** Valentine Penrose, *Les Fées*, 1934-1942, collage publié dans Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 183, collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 37 du mémoire).
- Figure 3 :** Valentine Penrose, « Je rêve » (détail), *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 38 du mémoire).
- Figure 4 :** Valentine Penrose, « Viens avec moi dormir dans le lit de ces ancêtres », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 38 du mémoire).
- Figure 5 :** Valentine Penrose, *Les Fées* (détail), 1934-1942, collage publié dans Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 183, collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 39 du mémoire).
- Figure 6 :** Valentine Penrose, *Les Fées* (détail), 1934-1942, collage publié dans Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 183, collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 39 du mémoire).
- Figure 7 :** Wolfgang Paalen, frontispice, dessin à la plume, dans Valentine Penrose, *Sorts de la lueur*, Paris, GLM, 1937, n. p. (p. 42 du mémoire). **[Image retirée].**
- Figure 8 :** Valentine Penrose, « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 60 du mémoire).
- Figure 9 :** Valentine Penrose, « C'en est fait », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 63 du mémoire).
- Figure 10 :** Valentine Penrose, « Du matin frais et beau », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 71 du mémoire).
- Figure 11 :** Valentine Penrose, « Allons à toutes bornes où le soleil est froid », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 73 du mémoire).
- Figure 12 :** Valentine Penrose, « À l'auberge des grands reflets », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 78 du mémoire).

- Figure 13 :** Valentine Penrose, « Zambra la Zambra ma femme droite toi », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 78 du mémoire).
- Figure 14 :** Valentine Penrose, « Zambra la Zambra ma femme droite toi », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 78 du mémoire).
- Figure 15 :** Valentine Penrose, « Du matin frais et beau » (détail), *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 81 du mémoire).
- Figure 16 :** Gustave Doré, *Paysage de Bretagne*, peinture sur toile, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 1875-1880 (p. 85 du mémoire).
- Figure 17 :** Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg, 1818 (p. 87 du mémoire).
- Figure 18 :** Valentine Penrose, « Au pic d’Anie », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 90 du mémoire).
- Figure 19 :** Valentine Penrose, « Un dimanche à Mytilène », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 91 du mémoire).
- Figure 20 :** Jane de la Vaudère, page de couverture de *Sapho, dompteuse. Roman*, Paris, Albert Méricant, 1908 (p. 94 du mémoire).
- Figure 21 :** Valentine Penrose, « Je rêve », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 95 du mémoire).
- Figure 22 :** Valentine Penrose, « Tantôt elles sont seules tantôt avec les plantes », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 95 du mémoire).
- Figure 23 :** Valentine Penrose, « Les cheveux s’ensanglanterons qui avaient lié Rubia », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 96 du mémoire).
- Figure 24 :** Valentine Penrose, « C’en est fait », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 101 du mémoire).
- Figure 25 :** Renée Vivien et Natalie Clifford Barney, « Otto Studio », Paris, c. 1900 (p. 102 du mémoire). **[Image retirée].**
- Figure 26 :** Valentine Penrose, « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 105 du mémoire).
- Figure 27 :** Valentine Penrose, « La maternité disait aux soldats », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 105 du mémoire).

Figure 28 : Gustave Doré, dans Charles Perrault, « Barbe-Bleue », *Les Contes de Perrault*, dessins de Gustave Doré, Pierre-Jules Stahl (éd.), Paris, J. Hetzel et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1880 [1697], en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9105718q#, page consultée le 11 juillet 2019, p. 60 (p. 109 du mémoire).

Figure 29 : Valentine Penrose, « Les cheveux s'ensanglanterons qui avaient lié Rubia », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 114 du mémoire).

Figure 30 : Valentine Penrose, « ÉPITAPHE », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 115 du mémoire).

Figure 31 : Valentine Penrose, « La sceau des Báthory », *La Comtesse sanglante*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 10 (p. 122 du mémoire). **[Image retirée].**

Figure 32 : Valentine Penrose, « El fandango del Candil », *Dons des féminines*, Paris, Les Pas Perdus, 1951, n. p. collage reproduit avec la permission de Mme Marie-Gilberte Devise (p. 131 du mémoire).

LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

Corpus primaire

| | |
|----|--|
| HL | Valentine Penrose, <i>Herbe à la lune</i> , 1935* |
| SL | Valentine Penrose, <i>Sorts de la lueur</i> , 1937* |
| MO | Valentine Penrose, <i>Martha's Opera</i> , 1946* |
| DF | Valentine Penrose, <i>Dons des féminines</i> , 1951 ¹ |
| CS | Valentine Penrose, <i>La Comtesse sanglante</i> , 1962 |

Corpus secondaire

| | |
|----|---|
| P | Valentine Penrose, <i>Poèmes</i> , 1937* |
| VP | Valentine Penrose, « Valentine Penrose » dans <i>La Révolution surréaliste</i> , 1929 |

* Dans le corps du mémoire, lorsque nous faisons référence aux pages d'*Herbe à la lune*, de *Sorts de la lueur*, de *Martha's Opera*, de *Dons des féminines* et de *Poèmes*, nous citons la page de l'anthologie de Valentine Penrose établie par Georgiana M. M. Colvile en 2001.

REMERCIEMENTS

J'exprime, de prime abord, ma plus profonde gratitude à ma directrice, Andrea Oberhuber, pour sa générosité intellectuelle et ses conseils précieux tout au long de mon expérience montréalaise de maîtrise. C'est un véritable plaisir de vous connaître et d'apprendre de vous.

Je remercie très sincèrement Catherine Blais pour son accompagnement pendant la rédaction du mémoire. Tu as beaucoup enrichi mon apprentissage, lui-même continu et sans fin, de la langue française. Merci également à Sarah-Jeanne Beauchamp-Houde, Margot Mellet et Jeanne Hourez et de leurs conseils.

Je tiens à remercier tout particulièrement Marie Gilberte Devise, qui a eu la gentillesse de m'autoriser à inclure dans mon mémoire de maîtrise les collages confectionnés par sa tante, Valentine Penrose.

Merci à mon père, de qui j'ai appris à me réjouir de l'acte même de réfléchir. Thank you to my mother; you taught me, perhaps inadvertently, all about "strength." Thank you, Samuel, for reminding me every day of what it means to be happy. The three of you, in particular, I acknowledge for encouraging my ambition to study overseas, to improve my skills and knowledge in French-language literatures. Your support is priceless. J'exprime également ma reconnaissance à deux femmes inoubliables, Patricia Fenn et Dorothy Kearney, qui, malgré leur absence, ont joué un rôle d'envergure dans ma formation montréalaise. Je remercie également deux êtres tellement généreux, Nathalie et David, avec qui j'ai passé de très agréables séjours en campagne pendant les deux années que j'ai passées au Québec. Je remercie chaleureusement Florence et Ludmila ; votre amitié, tout comme vos âmes, est absolument irremplaçable !

Mes études à Montréal n'auraient pas pu être menées sans l'appui financier de la bourse William Thomas Mollison. Je remercie les bienfaiteurs de M. Mollison, mais aussi ma directrice précédente, Véronique Duché, qui m'a encouragée à postuler pour la bourse afin de poursuivre ma passion pour les études françaises à l'étranger.

INTRODUCTION

« Il y avait quelque chose dans cette chambre, que je n'arrive pas à définir, je me sens terriblement intimidée... Ma gorge est nouée, je vois dans la glace deux yeux à demi-fermés qui me regardent. [...]. Suis-je déjà ensorcelée ? ... Hélas, oui !¹ » Tels sont les mots choisis par la peintre Hélène Azénor, lorsqu'invitée dans l'appartement parisien d'une « femme étrange² », son hôte, surnommée alors « Mme V. P.³ ». Au cours de cette première rencontre, qui survient en 1953, Azénor est immédiatement séduite par la femme avec qui elle nouera, durant trois ans, une relation d'amour⁴. Entourée à la fois d'un mystère inquiétant et d'un érotisme « ensorcelant », cette amante n'est autre que Valentine Penrose, née Boué (1898-1978), une poétesse, romancière et collagiste dont les œuvres sont peuplées de personnages lesbiens et empreintes d'atmosphères inquiétantes.

L'anecdote d'Azénor semble alors marier l'idée du désir lesbien et la thématique gothique, deux éléments clés de la poétique penrosienne, alors que cette créatrice est principalement connue pour sa contribution à l'essor du surréalisme ainsi que pour ses œuvres publiées dans les dernières années du mouvement. Toutefois, l'univers littéraire et pictural de Penrose souscrit pleinement à d'autres imaginaires des siècles précédents. Par conséquent, le présent mémoire ne sera pas consacré à la « surréalité » de son œuvre, même si Penrose comptait parmi les créatrices du mouvement, étant proche des principaux membres, tels André Breton, Man Ray, Joan Miró, Nusch et Paul Éluard, Max Ernst et Leonora Carrington, entre autres. Nous explorerons plutôt la présence de deux autres traditions polymorphes qui se campent dans l'univers penrosien, en affirmant alors d'entrée de jeu que l'œuvre de Penrose – ses thèmes, figures, motifs et biais – se situe à la croisée du saphisme littéraire et du roman gothique, constat de départ qui ouvre de nouvelles perspectives sur l'œuvre de l'auteure-collagiste. Le fait que son imaginaire se révèle clairement influencé par ces deux traditions, mais aussi par la philosophie orientale et les sciences occultes (elle était, d'après Antony Penrose, une vraie sorcière⁵), ne va pas à l'encontre de l'idée récurrente qu'elle est

¹ Hélène Azénor, *Vivre tout haut*, Paris, Les Octaviennes, 1989, p. 187.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 185-229.

⁴ Après avoir pris l'apéritif ensemble, le couple sort pour « se promener dans [le] cimetière » Montparnasse, pour marcher au milieu de « châteaux forts gothiques » et pour rendre visite à la tombe de Baudelaire : *Ibid.*, p. 188.

⁵ Antony Penrose est le fils de Roland Penrose (premier époux de Valentine Penrose) et de Lee Miller : Antony Penrose, « Préface », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colville (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 7.

entièrement une « femme *surréaliste*¹ », puisque ce mouvement d'avant-garde, même s'il déclare son « *non-conformisme*² », est inspiré par les idées et les écrits du passé.

Dès les premiers manifestes, André Breton met en relief la dette du mouvement surréaliste envers les courants littéraires qui le précèdent lorsqu'il exprime, par exemple, son admiration pour *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis³, livre qui a donné naissance au roman gothique dit « noir » : le chef de file du surréalisme « enten[d] que ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à la mode du temps⁴, il constitue un modèle de justesse, et d'innocente grandeur⁵ ». Ce passage tiré du premier *Manifeste du surréalisme* (1924) montre que le penchant surréaliste pour le merveilleux littéraire constitue une valeur héritée en partie du gothique, tradition née en Angleterre et issue du romantisme littéraire. D'après le chef de file surréaliste, les apparitions merveilleuses dans *The Monk*, roman sulfureux où abondent les péchés moraux et sexuels, « jouent un rôle logique⁶ ». De plus, la tendance surréaliste à se pencher sur les profondeurs de l'inconscient, dont le rêve et les pulsions sexuelles, n'est pas uniquement inspirée des théories freudiennes, mais également des ténèbres du genre gothique, entendues au sens littéral (les décors) comme symbolique (la psyché humaine). De cette manière, le surréalisme et le genre gothique manifestent un penchant pour le refoulé, le noir, l'incohérence et souvent aussi l'immoralité⁷. Ce dernier élément est évoqué par Neil Matheson dans une étude sur la présence foisonnante du gothique dans les œuvres surréalistes ; en plus de souligner que l'onirisme propre

¹ Nous soulignons. Catherine Mavrikakis note : « Valentine, "femme surréaliste", comme on ne cesse de l'écrire et de le dire ». Catherine Mavrikakis, « Portrait de l'artiste en jeune femme surréaliste / Valentine Penrose, *Écrits d'une jeune femme surréaliste* », *Spirale*, n° 183, 2002, p. 4. Dans cette citation, Mavrikakis évoque le titre de l'anthologie des travaux penrosiens, qui est « *Écrits d'une femme surréaliste* ».

² Dans le premier manifeste du surréalisme, Breton écrit que « [l]e surréalisme, tel qu'[il] l'envisage, déclare assez [leur] *non-conformisme* absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge » : André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2015 [1924], p. 60. Breton souligne.

³ Matthew Gregory Lewis, *The Monk*, New York, Evergreen Books, 1952 [1796]. Si Lewis a introduit ce que la critique appelle le roman gothique « noir », le roman gothique tout court est né une trentaine d'années avant 1796, lors de la parution du récit d'Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764) qui, lui, est un texte bondé de fantômes et d'apparitions étranges : Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, London, Penguin, 2001 [1764].

⁴ Breton évoque ici son dégoût pour le genre romanesque, un « genre inférieur » d'après le fondateur du surréalisme : André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Jusqu'à tout récemment, le lien entre le gothique et le surréalisme est souvent noté avec peu d'intérêt. C'est Mathew Wickman qui l'affirme en 2005 : « *Though often noted casually, [the] connection between the gothic and surrealism has received very little scholarly attention* ». Mathew Wickman, « Terror's Abduction of Experience: A Gothic History », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 18, n° 1, 2005, p. 180.

au surréalisme est un élément en rapport direct avec l'atmosphère ténébreuse du gothique¹, Matheson met en lumière l'importance de la sexualité débridée, thème mis en œuvre de manière scandaleuse par Lewis et souvent repris par les surréalistes².

Parmi les actes « immoraux » revendiqués par ce mouvement qui se déclare « en dehors de toute préoccupation [...] morale³ », l'art et la littérature surréalistes accordent par ailleurs une certaine importance à l'homosexualité féminine. Même si les surréalistes sont, d'après Xavière Gauthier, largement homophobes en ce qui concerne les relations entre hommes⁴, le lesbianisme est un thème récurrent. Pensons notamment aux œuvres de Hans Bellmer⁵ ainsi qu'aux tableaux de Dorothea Tanning⁶ et de Leonor Fini⁷, pour ne nommer que quelques exemples de la représentation picturale du lesbianisme. De plus, puisque l'érotisme entre femmes était, d'après le discours médical du XIX^e siècle, synonyme d'hystérie et de folie⁸, cet élément du surréalisme participe à la tendance avant-gardiste à déconstruire les idées reçues du siècle précédent, dont la conception de l'amour lesbien comme une conduite « pathologique ».

Il existe ainsi un parallèle entre le lesbianisme présent dans certaines œuvres surréalistes et ce que la critique nomme le saphisme littéraire, courant qui s'inspire de l'imaginaire collectif autour de la poète grecque Sapho. Personnage de l'Antiquité érigé en mythe comme la première poète-femme, Sapho est connue, entre autres, pour ses vers qui portent sur l'Éros lesbien⁹. Le

¹ L'ouvrage de Neil Matheson a comblé la grande lacune dans les études sur le surréalisme en démontrant l'importance capitale accordée au roman gothique dans la poétique surréaliste : « *As a movement deeply rooted in the romanticism of writers such as Novalis, Nerval and Baudelaire, surrealism is immersed in the world of dreams and with all that is associated with the nocturnal, continually testing the boundaries between dream and reality. It would therefore be unsurprising to discover there, a strong affinity between surrealism and the gothic, where the gothic novel – the roman noir – is itself bathed in moonlight, pervaded by mystery, and permeated by the aura of nightlife and dream* ». Neil Matheson, *Surrealism and the Gothic. Castles of the Interior*, Oxon, Routledge, 2018, p. 1.

² Matheson prend, à ce titre, l'exemple des collages de Max Ernst dans *Une semaine de Bonté* (1934), mais nous pourrions également mentionner *Le Libertinage* de Louis Aragon (1924), œuvre qui enfonce les mœurs sociales : Cf. Louis Aragon, *Le libertinage*, Paris, Gallimard, 1924.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 36.

⁴ Pourtant, Gauthier nuance ses propos en expliquant que « les rapports des mâles surréalistes entre eux ne vont pas sans quelque ambiguïté. Les "amitiés viriles" sont très fortes ». Le spécialiste du surréalisme continue : « Les conduites des hommes à l'intérieur du groupe surréaliste témoignent souvent d'une forte composante homosexuelle. [...] Les rapports de plusieurs hommes qui désirent la même femme sont de nature homosexuelle [...] [c'est] une forme d'homosexualité, ignorée, refoulée, latente » : Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 237 et p. 239-240.

⁵ Gauthier prend les exemples de *Dessin* (1966) et de *Tour menthe poivrée* (1936) de Hans Bellmer : *Ibid.*, p. 252.

⁶ Gauthier fait mention, par exemple, de *Palaestra* (1947) de Dorothea Tanning : *Ibid.*, p. 240.

⁷ Gauthier prend les exemples d'*Un jour à l'autre* (1936) et du *Radeau* (1940) de Léonor Fini : *Ibid.*, p. 252.

⁸ Myriam Robic, « *Femmes damnées* » : *saphisme et poésie (1846-1889)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 79-88.

⁹ Le saphisme est une tradition littéraire et picturale de très longue date (le poète latin Ovide, par exemple, s'est inspiré de Sapho). Cela dit, nous contextualisons le saphisme moderne (de la fin du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle) puisque l'œuvre penrosienne est plus proche, sur le plan thématique aussi bien que temporel, de cette période.

saphisme littéraire revient en force dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le démontre le recueil de poèmes les *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, qui portait initialement le titre *Les lesbiennes*¹. Jugés trop scandaleux à l'époque, certains poèmes originaux du recueil ont été retirés des versions subséquentes des *Fleurs du Mal*², dont quelques-uns qui étaient notamment consacrés à la « damnation » symbolique de la lesbienne³. Grâce aux *Fleurs du Mal*, le précurseur des poètes maudits a dès lors joué un rôle clé dans l'évolution moderne du saphisme littéraire. La « femme damnée » baudelairienne constitue, d'après Myriam Robic, une icône du saphisme moderne, autour de laquelle se crée un essaim d'œuvres allant de la poésie saphique de la fin du XIX^e siècle⁴ à la période avant-gardiste, en passant par la décadence⁵ et les écrits, emblématiques de ce courant, de Renée Vivien (1877-1909)⁶. Par ailleurs, en affirmant que « Baudelaire est surréaliste dans la morale⁷ », Breton démontre son parti pris pour le jardin sulfureux des lesbiennes « damnées » peint dans *Les Fleurs du Mal*. Tout comme le surréalisme, le saphisme littéraire s'inscrit dans la lignée des arts avant-gardistes visant à libérer le sujet moderne des limites et des normes propres à la sexualité.

La posture avant-gardiste – soit l'acte de valoriser le nouveau et de rompre en quelque sorte avec le passé⁸ – témoigne certes du désir de se débarrasser des conventions sociales, génériques, sexuelles et morales, mais, paradoxalement, le surréalisme vante les mérites de certains courants littéraires précédents, comme le démontrent les exemples du roman gothique « noir » de Lewis et du saphisme lié à l'immoralité célèbre de Baudelaire. L'œuvre de Valentine Penrose témoigne, elle aussi, de cette valorisation du passé mais, affirmons-le d'office, en le détournant. Ces deux

¹ Édith Mora, *Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, p. 188-196.

² Le procès de Baudelaire a eu lieu à peu près au même temps que celui de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Cette période était effectivement marquée par ce genre de condamnations et de censures pudiques : Myriam Robic, *op. cit.*, p. 88-89.

³ Les poèmes saphiques sont « Lesbos », « Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) » et « Sed non satiata » : Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Claude Pichois (éd.), Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1861], p. 56-57, p. 178-180 et p. 181-184.

⁴ L'étude de Myriam Robic se concentre sur la poésie saphique du XIX^e siècle (1846-1889) qui s'inspire de la lesbienne baudelairienne : Cf. Myriam Robic, *op. cit.*

⁵ Le saphisme de la période décadente est au cœur de l'étude de Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.

⁶ Vivien est une icône du saphisme moderne. Surnommée « Sappho 1900 », elle est traductrice de la poète grecque. C'est en 1903 que Vivien publie sa première traduction intégrale de l'œuvre de Sappho : Cf. Renée Vivien, *Sappho. Traduction nouvelle avec le texte grec*, Paris, A. Lemerre, 1903, en ligne : catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312979911, page consultée le 25 mai 2019.

⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Si le futurisme est connu pour sa valorisation du nouveau, c'est surtout les artistes dadaïstes qui clament haut et fort leur non-conformisme.

traditions entrent en collision au sein de son univers, ce qu'il s'agira de démontrer dans l'analyse des œuvres à l'étude.

Née en Gascogne, Valentine Penrose se marie en 1925 avec le peintre, poète et essayiste anglais Roland Penrose (1900-1984)¹. Ses premières publications, publiées durant ses années de vie conjugale, se présentent sous forme de recueils de poèmes et de courts récits et sont admirés par les surréalistes, comme en témoignent les contributions textuelles et picturales de Paul Éluard, de Wolfgang Paalen et de Pablo Picasso à ses œuvres sous forme de préfaces ou de frontispices. Même si son divorce est prononcé en 1936 et obtenu à titre officiel en 1939², Penrose continue d'entretenir des liens avec son époux et, plus largement, avec le berceau de la tradition gothique, puisqu'elle rendait visite très souvent à la maison anglaise, surnommée « Farley Farm », de Roland Penrose et Lee Miller, photographe américaine avec qui le mécène britannique s'était marié en secondes noces³. Malgré l'amitié entre Valentine et son ancien époux et son attachement à la terre anglaise, elle est décrite par ce dernier comme une femme qui « menait une vie souverainement indépendante⁴ ». Cette affirmation est corroborée par Georgiana M. M. Colvile lorsqu'elle décrit « l'indépendance souveraine de Valentine Penrose, vis-à-vis de la société et de ses conventions, ainsi que des mouvements littéraires ou artistiques trop bien définis⁵ ». À vrai dire, après sa séparation, cette dernière, tout en restant proche de ses homologues surréalistes, entreprend d'étudier la philosophie orientale à la Sorbonne et effectue des pèlerinages en Inde, en Espagne, en Égypte, en Grèce et, plus tard, en Hongrie. Même si Roland Penrose décrit leurs voyages en couple, il met également en lumière l'esprit aventurier de sa première épouse qui, redevenue célibataire, se déplaçait de manière autonome ou avec des amantes féminines⁶. De plus, de 1942 jusqu'à la Libération, « ayant hérité du courage de son colonel de père, Valentine Penrose se porta volontaire

¹ Georgiana M. M. Colvile, « Chronologie et bibliographie », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 286.

² Georgiana M. M. Colvile, « Chronologie », *loc. cit.*, p. 287.

³ *Ibid.*, p. 287-289. Il convient de noter que Valentine Penrose et Lee Miller, mais aussi le fils de cette dernière, Antony Penrose, s'entendaient très bien. Cf. James King, *Roland Penrose: The Life of a Surrealist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 171.

⁴ Roland Penrose, *Quatre-vingts ans de surréalisme : 1900-1981*, Joëlle Guyot et Robert Marrast (trad.), Paris, Cercle d'Art, 1983, p. 31.

⁵ Colvile continue : « [...] toute sa vie et son œuvre ont évolué dans le sens d'une quête philosophique, mystique, poétique toujours recommencée, qui, même si elle a coïncidé un temps avec celle des surréalistes, demeure inexorablement autonome ». Georgiana M. M. Colvile « Introduction », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Roland Penrose, *op. cit.*, p. 30-49 et p. 80-85.

comme soldat de 3^e classe dans l'Armée de la France Libre [et ensuite] en Algérie¹ ». Après 1946, elle réside de façon passagère dans un hôtel de Montparnasse, où elle cultive des relations d'amour avec des femmes, dont la poète Alice Rahon-Paalen (1904-1987)² et la peintre Hélène Azénor (1910-2010)³. Dans les années 1950, elle côtoie une icône du saphisme littéraire de la première moitié du XX^e siècle, Natalie Clifford (1876-1972)⁴, une Américaine célèbre pour son salon littéraire parisien et pour sa relation tumultueuse avec Renée Vivien. C'est sans doute à la lumière de son désir lesbien que l'héritière du saphisme moderne crée le livre surréaliste *Dons des féminines* (1951), œuvre maîtresse qui réunit ses univers poétique et pictural. Après un voyage de recherche en Hongrie, elle publie ce qui deviendra son texte le plus connu, *La Comtesse sanglante* (1962) et, plus tard, le recueil de poèmes envoûtants *Les Magies* (1972). « Valentine, la muse de la Gascogne⁵ » meurt de la leucémie en 1978⁶. Ses cendres sont « dispersées [...], selon ses dernières volontés, sous un chêne, par une nuit de pleine lune⁷ » ...

À la lumière de ces brefs rappels biographiques, nous remarquons déjà les penchants de l'artiste pour les milieux liés au roman gothique et au saphisme littéraire, soit l'Angleterre, où elle a habité avec son ancien époux, et le Paris d'après-guerre, où elle a vécu de manière plus autonome. Autrement dit, en tant qu'aventurière curieuse vivant dans des lieux empreints d'histoire et de culture, Penrose s'imprégnait des idées et des traditions rattachées aux espaces qu'elle fréquentait.

L'œuvre de Penrose face à la critique

Le mélange de diverses traditions littéraires demeure à peine exploré en profondeur par les quelques spécialistes de son œuvre, à une exception près : dans « Imaginary Dimensions : Women, Surrealism and the Gothic », Kimberly Marwood s'intéresse à l'influence majeure du gothique dans l'œuvre de Penrose ainsi qu'au thème bien présent du lesbianisme⁸. Étant la seule à souligner

¹ Georgiana M. M. Colvile « Introduction », *loc. cit.*, p. 15.

² Cf. Georgiana M. M. Colvile, « Through an Hour-glass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », dans Russell King et Barnard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Nottingham, University of Nottingham Press, 1996, p. 81-112.

³ Georgiana M. M. Colvile « Introduction », *loc. cit.*, p. 15.

⁴ Georgiana M. M. Colvile, « Valentine Penrose et ses doubles », dans Georgiana Colvile et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII, Lausanne, Âge d'homme, 2013, p. 310.

⁵ Roland Penrose, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Georgiana M. M. Colvile, « Valentine Penrose et ses doubles », *loc. cit.*, p. 318.

⁷ Georgiana M. M. Colvile « Chronologie et bibliographie », *loc. cit.*, p. 288.

⁸ « [Penrose] is one artist, however, who experimented with surrealism and the gothic in equal measure ». Kimberley Marwood, « Imaginary Dimensions: Women, Surrealism and the Gothic », dans Maria Purves, (dir.). *Women and*

l'importance du gothique et du surréalisme, Marwood montre que cet enchevêtrement de traditions, de genres littéraires et de leurs thèmes permet à Penrose de se plonger dans l'irrationnel et l'incohérent, d'y « inscrire [ses] désirs intimes, et souvent refoulés¹ ». Outre le chapitre de Marwood, Neil Matheson, dans *Surrealism and the Gothic. Castles of the Interior*, consacre une page et demie à l'analyse du château gothique dans *La Comtesse sanglante*². Les propos de Marwood et de Matheson, éclairants à plusieurs égards, montrent la nécessité d'études supplémentaires sur la présence de l'imaginaire gothique dans l'univers penrosien, phénomène reconnu ouvertement par deux autres spécialistes de Penrose : Georgiana M. M. Colvile décrit *Martha's Opera* (1946) comme étant un « petit roman épistolaire néo-gothique³ » et Renée Riese Hubert fait mention, à propos de *La Comtesse sanglante*, de l'influence incontournable de *The Monk* et de *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole (1764)⁴ (considéré comme le premier texte gothique). Malgré ces deux remarques, l'idée que Penrose réactualise le roman gothique reste très peu développée par les deux chercheuses. Leur intérêt pour l'œuvre penrosienne réside plutôt dans l'omniprésence du féminin.

Cette notion est, en effet, placée au cœur de la plupart des études sur Penrose et permet souvent à la critique d'affirmer que le lesbianisme sert de source d'inspiration à la créatrice. Alors que certaines – Lori Ann Willard, Georgiana M. M. Colvile, Renée Riese Hubert et Karen Humphreys – font l'analyse du corps lesbien par rapport à l'idéal féminin (le modèle de douceur et de féminité sensuelle), les études respectives d'Andrea Oberhuber et de Karen Humphreys se consacrent à l'idée de la lesbienne en tant que figure scandaleuse. Pour ce qui est de la première catégorie, d'après la thèse de Lori Ann Willard (1996), les relations lesbiennes chez Penrose

Gothic, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p.47. Cette étude est tirée d'un article publié précédemment en ligne : Kimberley Marwood, « Shadows of Femininity: Women, Surrealism and the Gothic », *rebus*, 2009, en ligne : fliphtml5.com/kjno/jmdo/basic, page consultée le 25 mai 2019.

¹ C'est notre traduction d'une partie de ce passage de Marwood : « [...] *the Gothic, for the Surrealist woman, regularly operates as a locus of sexual exploration, an imaginary sphere in which they test out and explore unconscious desires and personal anxieties pertaining to both gender and sexuality. Indeed much of the Gothic's appeal was that it presented both authors and readers with a realm of escapism within which they could inscribe their intimate, often repressed desires; where anything considered different, such as homosexuality, could be personified in monstrous others and ghostly apparitions* ». *Ibid.*, n. p.

² Neil Matheson, *op. cit.*, p. 228-229.

³ Georgiana M. M. Colvile « Introduction », *loc. cit.*, p. 17.

⁴ Voici la citation de Riese Hubert : « *By insisting on both the subversion of the social structures and the interference of occult forces such as witchcraft, vampirism, and alchemy in all spheres of life, Valentine Penrose follows certain trends of surrealist fiction, including translations and illustrations of gothic novels such as The Monk or The Castle of Otranto* ». Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy: Valentine and Roland Penrose », dans Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, p. 106.

témoignent de « l'écriture féminine », au sens proposé par Hélène Cixous en 1975¹. Ann Willard consacre un chapitre à Penrose et à la manière dont le corps lesbien et le texte entretiennent un rapport symbolique relié à un imaginaire singulièrement féminin : « *Of primary importance to [Ann Willard's] study is the lesbianism [she] can detect in [Penrose's] work [...]. It is a sexuality which [...] reveals a plurifaceted subject*² ». De même, dans un article intitulé « Through an Hour-glass Lightly » (1996), Colvile affirme que la poète « tisse son propre corps dans le tissu du texte qu'elle traite comme miroir³ ». La spécialiste des créatrices surréalistes met en évidence le dialogue littéraire entre Penrose et Alice Rahon-Paalen, s'appuyant sur certains détails biographiques des deux poètes pour étayer ses idées, mais plus spécifiquement sur ceux qui concernent leur relation amoureuse⁴. Ainsi, la chercheuse associe l'univers de papier à la réalité lesbienne pour démontrer que le saphisme de Penrose découle largement de l'écriture autobiographique⁵. Ailleurs, dans un article consacré aux effets de dédoublement, Colvile affirme que « le principe féminin gouverne toute son œuvre⁶ », expliquant que « le saphisme de Valentine Penrose adopte des formes variées sous sa plume. Après l'écriture féminine érotique et passionnée des poèmes de 1936, elle se tourn[e] vers l'humour noir avec *Martha's Opera* (1945-1946) et *Dons des féminines* (1951)⁷ ». Le lesbianisme comme principe régisseur est également mis en évidence dans une étude de Riese Hubert qui fait le bilan de la plupart des œuvres de Penrose tout en analysant quelques passages pour caractériser ensuite le travail de l'auteure de manière générale. Elle met en avant l'idée que le principe du matriarcat traverse l'œuvre et témoigne du désir auctorial de représenter l'alliance amoureuse entre femmes : « *Lesbianism, so important in Dons des féminines [...] and [...] La Comtesse sanglante [...], emerges in Martha's Opera in the exchange of letters between Emily and Rubia. [...]. Surrounded by falsity and fraudulent male chivalry, the two women appear by*

¹ Cf. Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

² Ann Willard compare l'écriture féminine de Penrose à celle de Blaise Cendrars, de Chantal Chawaf et de Daniel Maximin : « *Penrose writes the female body – it is at the same time the text, and the material upon which her poetry inscribes itself* ». Lori Ann Willard, « "La donna e mobile": Relating feminine experience in different voices », thèse de doctorat, University of Colorado, États-Unis, 1996, p. 68.

³ Notre traduction de Colvile : « *The biographical element proves to be important, given women's strong tendency to weave their own bodies into the fabric of the text treated as mirror* ». Georgiana M. M. Colvile, « Through an Hour-glass Lightly », *loc. cit.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 102-108.

⁵ Cf. Georgiana M. M. Colvile, « Valentine Penrose et ses doubles », *loc. cit.*, p. 305-318. Andrea Oberhuber évoque l'aspect autobiographique lorsqu'elle décrit la protagoniste de *La Comtesse sanglante* « comme un fascinant *alter ego* d'encre et de papier » : Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », *Sextant*, n° 29, 2012, p. 80.

⁶ Georgiana M. M. Colvile, « Valentine Penrose et ses doubles », *loc. cit.*, p. 308.

⁷ *Ibid.*, p. 314.

*comparison strong and genuine in their relationship*¹ ». Cette conception du lesbianisme comme un rapport d'amitié sincère est reprise par Karen Humphreys, qui compare le travail de collage de Penrose à celui de Max Ernst. Elle affirme que, dans *Dons des féminines*, Penrose remet en cause l'attitude grossière envers le corps féminin mis en collage par Max Ernst en soulignant comment Penrose se distingue consciemment de la posture plutôt irrespectueuse de son homologue².

L'analyse du corps lesbien prend une forme radicalement différente lorsqu'il est question de *La Comtesse sanglante* (1962), œuvre au sein de laquelle le féminin idéalisé se métamorphose en véhicule d'érotisme scandaleux. À ce titre, Andrea Oberhuber³ et Karen Humphreys⁴ analysent le lesbianisme penrosien sous le signe de la violence et de la transgression. Ces deux études fourniront une base à partir de laquelle nous explorerons notre idée selon laquelle Penrose s'inspire du roman gothique pour mettre en œuvre une homosexualité dite « noire » qui est liée, d'une part, à l'idée de la « sexualité "noire" » explorée par Oberhuber et, d'autre part, au vocabulaire qui entoure le versant « noir » de la tradition gothique. Curieusement, malgré l'intérêt envers le lesbianisme dans l'univers penrosien, les traces du saphisme littéraire – c'est-à-dire l'imaginaire spécifiquement saphique tel qu'il a évolué depuis l'Antiquité – demeurent peu explicites dans la critique et restent à être découvertes. C'est ce que nous proposons de faire dans le présent mémoire.

À notre sens, l'approche intermédiaire constitue une manière intéressante d'aborder l'œuvre penrosienne. Le champ d'étude sur le livre surréaliste s'avérant très fécond⁵, c'est *Dons des féminines* qui occupe le devant de la scène pour ce qui est de l'intermédialité de l'œuvre. Très récemment, dans un article co-écrit, Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde qualifient *Dons des féminines* de « recueil-collage » : les deux chercheuses accordent une attention toute particulière à la matérialité de l'objet livresque en proposant une analyse des relations entre

¹ Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 94. Le même chapitre (avec quelques modifications mineures) a été publié quatre ans auparavant : Renée Riese Hubert, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans Juliet MacCannell (dir.), *The Other Perspective in Gender and Culture, Rewriting Women and the Symbolic*, Oxford, Columbia University Press, 1990, p. 117-142.

² 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.

³ Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" », *loc. cit.*, p. 71-80.

⁴ Karen Humphreys, « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *The French Review*, vol. 76, n° 4, 2003, p. 740-751.

⁵ Andrea Oberhuber dirige un projet sur le livre surréaliste au féminin (2015-2019). Les trois piliers de recherche de ce projet sont les idées de la créatrice surréaliste, de la collaboration entre artistes (femmes et hommes) et de la tradition du livre dit surréaliste. Des informations sur ce projet financé par la Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) se trouvent en ligne : lisaf.org/.

les éléments textuels et visuels de l'œuvre¹. S'inscrivant elle aussi dans le champ d'études sur le livre surréaliste, Doris Eibl emprunte à Jacques Rancière la notion du « partage de l'espace² » pour mettre en évidence ce qu'elle nomme la « potentialité de sens » de *Dons des féminines*, qui est construite grâce aux rapports entre les divers éléments du livre³. Notre étude vise à corroborer les idées présentées par ces auteures, certes, mais aussi à tisser des liens entre les iconographies saphique et gothique de *Dons des féminines* et d'autres travaux de Penrose. Autrement dit, en s'inscrivant dans la même lignée que les études intermédiales sur cette œuvre, notre projet se propose de lier cet espace de poèmes et d'images aux autres univers livresques de Penrose, qui sont faits d'images plutôt « immatérielles⁴ », pour emprunter le terme de Bernard Vouilloux.

L'image en texte demeure un sujet moins souvent abordé par la critique, même si elle devrait, à nos yeux, être au cœur de toute tentative de caractériser les écrits penrosiens. Il reste néanmoins que Séverine Aline Orban consacre un chapitre de sa thèse à ce qu'elle nomme la « théâtralité de l'*ekphrasis* » dans le récit penrosien *Le Nouveau Candide*⁵. Elle explique que les décors du récit, soit « des tableaux [et] des objets de décoration », « s'anim[en]t » et génèrent « devant les yeux du lecteur une scène de théâtre où évoluent des acteurs improbables⁶ ». En plus de cette idée sur « la théâtralité de l'*ekphrasis* », l'auteure introduit l'idée du « collage littéraire⁷ ». Ce type d'image en texte est également évoqué par Riese Hubert et Colville : elles constatent que l'écriture poétique de Penrose peut être reliée, sur le plan symbolique, au médium collagiste. Riese Hubert explique par exemple que les poèmes des années 1930 sont caractérisés par de multiples superpositions d'images, d'intertextes et de contextes divers, le caractère hétéroclite de l'écriture dans *Herbe à la lune* (1935) témoignant de la structure même du collage : « [*Penrose*] has obviously become cognizant of the very nature of verbal collage and has mastered its techniques⁸ ».

¹ Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « *Dons des féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose », *Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, en ligne : lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/, page consultée le 30 janvier 2019.

² Rancière explique que le partage de l'espace a lieu sur le plan à la fois « matériel » et « symbolique ».

³ Doris Eibl, « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'Homme, 2012, p. 157-166.

⁴ Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Henri Scepi et Liliane Louvel (dir.), *Textes/images – nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, en ligne : books.openedition.org/pur/30903, page consultée le 30 janvier, 2019.

⁵ Séverine Aline Orban, « Valentine Penrose, œuvre et vie d'une artiste surréaliste », thèse de doctorat, Louisiana State University, États-Unis, 2014, p. 284-303.

⁶ *Ibid.*, p. 303.

⁷ *Ibid.*

⁸ Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 92.

De même, en affirmant que l'écriture penrosienne est en général « éminemment visuelle¹ », Colvile décrit ce qu'elle appelle « l'écriture-collage² », concept qui s'apparente à ceux du « collage littéraire » d'Aline Orban et du « collage verbal » de Riese Hubert. Si cette notion de la structure du collage comme allégorie de l'écriture est entièrement instructive pour ce qui est de l'image dite immatérielle chez Penrose, elle effleure à peine la surface de ce qu'il est possible de faire grâce à une approche intermédiaire de *tous* ses écrits (et non seulement de ses poèmes).

Somme toute, notre projet vise à combler deux lacunes considérables dans les études penrosiennes en explorant, d'une part, la question de l'image penrosienne et en mettant en évidence, d'autre part, le double héritage littéraire de l'auteure-artiste.

Le double héritage

L'objectif principal du présent mémoire sera donc de rendre compte, grâce à une analyse des textes et des images (*in praesentia* et *in absentia*), de la réactualisation des *topoi* du double héritage (saphique et gothique) de Valentine Penrose. En nous concentrant sur la manière dont des figures du saphisme littéraire et des traits du roman gothique sont réactualisés par l'auteure, nous pourrons de plus rendre compte des traditions qui entrent en dialogue avec ces deux courants, à savoir le libertinisme, le romantisme et le symbolisme. Les divers *topoi* littéraires et picturaux à l'étude, recodés et modulés au sein des œuvres, se révéleront tantôt évidents, tantôt plus subtils. Plus spécifiquement, ils témoigneront de la reconfiguration des représentations du féminin, soit des figures de femmes issues des deux imaginaires en question.

Constitué de cinq œuvres publiées durant une période de 27 ans, le corpus nous invite à considérer l'évolution chronologique de certains thèmes dans l'imaginaire penrosien. Les premières œuvres à l'étude sont les recueils poétiques *Herbe à la lune* (1935) et *Sorts de la lueur* (1937) qui, dans le cas de ce dernier, est doté d'un frontispice inquiétant de l'artiste surréaliste Wolfgang Paalen. Grâce à leurs vers oniriques consacrés en bonne partie à la nature et « sensualisant » le corps féminin, ces œuvres partagent des affinités avec le recueil *Poèmes* (1937). Ce recueil de poésie servira de corpus secondaire dans le chapitre I du mémoire. La poésie des années 1930 est en fait rédigée dans un style plus conventionnel que les œuvres publiées plus

¹ Georgiana M. M. Colvile « Introduction », *loc. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*

tardivement, comme le récit *Martha's Opera* (1946), deuxième œuvre composant le corpus primaire. Ce récit épistolaire hyperbolise – voire théâtralise, comme le suggère le titre d'« opéra » – l'atmosphère gothique qui pèse sur la liberté de deux héroïnes, amoureuses l'une de l'autre. La troisième œuvre à l'étude est *Dons des féminines* (1951). Composée de poèmes et de collages, cette œuvre fait partie de la tradition du livre surréaliste ; les éléments textuels et picturaux reprennent plusieurs éléments de la trame narrative de *Martha's Opera*, mais en accordant aux héroïnes saphiques une plus grande capacité d'agir, situation qui préfigure l'agentivité extrême de la protagoniste du quatrième livre du corpus primaire, *La Comtesse sanglante* (1962). Il s'agit d'un récit fictif aux allures d'une biographie d'Erzsébet Báthory, aristocrate hongroise passée à l'histoire en raison de ses penchants sadiques qui l'ont érigée en mythe, plusieurs voyant en elle une vampiressa maléfique. Cette œuvre consacrée à la vie d'une femme fatale aux penchants lesbiens est clairement inspirée de la tradition gothique en raison des décors et des thèmes meurtriers propres au versant « noir » du genre. En favorisant plutôt l'homosexualité féminine et le gothique « noirs », le récit rompt radicalement avec l'idée d'un sujet saphique doux et sensuel, mis en scène précédemment dans les recueils de poèmes de 1935 et de 1937.

En plus de faire la lumière sur la présence incontournable du double héritage de l'auteure-artiste, ce corpus nous incite à affirmer que la représentation du féminin, chez Penrose, s'affranchit des frontières génériques, puisque son œuvre est composée de poèmes, de collages, d'un récit épistolaire, de prose romanesque et de textes qui s'appuient tant sur la fiction que sur les faits historiques. En ce sens, la représentation du féminin est une caractéristique transgénérique de l'œuvre penrosienne. De plus, l'analyse des *figures* de femmes, telle qu'elle s'articulera au fil du mémoire, est en fait une approche étroitement liée à l'intermédialité. À ce titre, le choix du mot « figure », utilisé dans le titre de notre mémoire, n'est pas arbitraire. Empruntée au mot latin polysémique *figura*, qui veut dire forme, aspect, représentation d'une forme ou représentation sculptée¹, l'idée de « figure » renvoie directement à l'apparence extérieure d'une chose et corollairement au domaine du visuel. En rappelant l'étymologie du terme, nous soulignons l'importance du visuel dans l'œuvre de Penrose : son univers est, en effet, nettement marqué par un intérêt pour *l'apparence* des figures de femmes, c'est-à-dire pour la représentation souvent très visuelle de leur comportement, leurs habits, l'environnement dans lequel elles évoluent et les

¹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 1344-1345.

scènes dans lesquelles elles sont campées. Ainsi, parce que l'œuvre penrosienne témoigne d'un imaginaire hybride – tous ses livres sont des espaces de textes et d'images (matérielles et immatérielles) –, notre projet nécessite également une étude approfondie de l'image.

La picturalité penrosienne

Comme deuxième objectif, nous nous proposons de mettre en lumière la manière dont « tout son corpus contient des éléments visuels¹ ». Effectivement, les œuvres de l'auteure-collagiste entretiennent de nombreux rapports avec le visuel. Ces relations s'imposent tantôt de manière directe par l'insertion d'images dans le livre (l'image *in praesentia*, comme dans le cas des collages de *Dons des féminines* ou dans celui des frontispices de certaines œuvres, même si les images sont fournies par d'autres artistes), tantôt grâce à « l'activité imageante² » du texte (l'image *in absentia*³). Chez Penrose, la présence polymorphe de l'image apparaît dès les débuts de sa trajectoire en tant qu'auteure (dès 1926) et collagiste (dès 1934⁴) jusqu'à sa fin. Pour fournir quelques exemples, affirmons que ses premiers poèmes, publiés dans le n° 82 de la revue *Les Cahiers du Sud*, sont rassemblés sous le titre « Imagerie d'Épinal » (1926)⁵ et font l'*ekphrasis* du style des gravures populaires né dans la commune française, Épinal. Quant au court récit *Le Nouveau Candide* (1936), il s'ouvre sur une description *ekphrastique* du portrait d'un jeune Roland Penrose, garçon qu'« on [...] avait peint, habillé de ce velours bleu très connu et tenant une fleur vers laquelle se dirigeait incessamment un papillon⁶ ». Dans *Sorts de la lueur* (1937), le dessin de Paalen qui sert de frontispice représente un homme démembré qui, sous des allures de fantôme,

¹ « *Although Penrose did not produce actual collages until Dons des féminines, her whole corpus contains visual elements [...]* » : Georgiana M. M. Colvile, « Through an Hour-glass Lightly », *loc. cit.*, p. 85. C'est vrai que les seuls collages publiés par Penrose apparaissent dans le livre surréaliste *Dons des féminines*. Or, entre 1934 et 1942, elle cultivait une pratique personnelle en tant que collagiste, comme en témoignent les collages *La Fin de la Guerre*, *Ariane*, *The Fog* et *Les Fées*, republiés dans l'ouvrage de Katherine Conley, *Automatic Woman : The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 40-41, p. 67-73, p. 180-183.

² C'est le terme de Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *loc. cit.*

³ Vouilloux fournit une définition des termes d'images *in praesentia* et *in absentia*, en expliquant qu'« [e]n un sens spécifique, le terme *rapport* désigne n'importe quelle relation opératoire déterminée, selon qu'elle joue *in praesentia* (emblème, illustration, collage, livre-objet, par exemple) ou *in absentia* (référence ou allusion, description, analogie thématique, homologie structurale, connotation...) » : Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels : Réflexions intempêtes à propos d'un champ de recherches », dans Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), *Crises de vers*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, en ligne : books.openedition.org/pulm/118, page consultée le 18 août 2019.

⁴ Katherine Conley, *op. cit.*, p. 40-41, p. 67-73, p. 180-183.

⁵ Valentine Penrose, « Imagerie d'Épinal », *Écrits d'une femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 23-25.

⁶ Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide*, *ibid.*, p. 90.

semble jeter un sort à une femme avec des pierres magiques et le crâne d'un animal, scène qui entretient un rapport stylistique avec les éléments occultistes des poèmes du même recueil¹. Quant à son dernier texte, « Tàpies les sources innommées » (1972-73), essai créatif qualifié par Renée Riese Hubert de poème en prose², il est consacré aux tableaux d'Antoni Tàpies et s'inspire de l'esthétique du peintre catalan, de ses « couleurs le plus souvent sombres comme les écorces³ ». Cette picturalité, entendue « au sens de ce qui fait image⁴ », traverse l'œuvre entière de Penrose et nous permet de mieux creuser le double héritage de la créatrice.

La réactualisation en texte et en image du saphisme littéraire et du roman gothique soulève ainsi un certain nombre de questions : comment et par quels moyens textuels et picturaux le corpus met-il en place des univers saphique et gothique ? Dans quel but l'écriture et les collages de Penrose récupèrent-ils ces deux imaginaires ? De quelle nature sont les images et les scènes qui y sont associées, voire jumelées ? Dans quels décors sont campés les sujets saphiques et les femmes gothiques ?

Pour répondre à ces questions, notre approche méthodologique sera double : nous croiserons l'analyse littéraire et l'approche intermédiaire en ce qui concerne les rapports texte/image. En tenant compte de la représentation de certaines figures féminines ainsi que des décors et des environnements qui leur sont associés, nous porterons une attention toute particulière à ce qui a trait à la picturalité penrosienne, c'est-à-dire aux images matérielles et aux images textuelles. Il s'agira donc d'analyser, d'une part, la reconfiguration de certains schémas narratifs empruntés à la littérature du passé et, d'autre part, la mise en image de nombreuses figures recyclées au fil des siècles. Nous allons donc voir que le règne du féminin, placé sous le signe du saphisme et du gothique, s'impose par divers moyens : il se présente grâce à certains effets de style proprement littéraires, aux collages faits par Penrose et à l'image *in absentia* comme les portraits en *ekphrasis*, la recreation textuelle d'une « scène » ou d'un miroir, les métaphores visuelles et les descriptions qui font *hypotypose* ou qui évoquent la peinture d'un paysage, entre autres. En somme,

¹ Dans l'article coécrit par Charles Plet et Andrea Oberhuber, les chercheurs se penchent sur le frontispice de *Sorts de la lueur* : « le lecteur, [...] 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 ». Charles Plet et Andrea Oberhuber, « *Sorts de la lueur* de Valentine Penrose : magie du Verbe poétique », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*, en ligne : lisaf.org/project/penrose-valentine-sorts-de-lueur/, page consultée le 29 janvier 2019.

² Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 109.

³ Valentine Penrose, « TÀPIES les sources innommées », *Écrits d'une femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 261.

⁴ Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 223.

nous nous intéresserons à la manière dont Penrose travaille les mots et les images pour réactualiser la représentation des figures de femmes des deux imaginaires qui l'occupent, voire l'obsèdent, au plus haut point.

Puisque *Dons des féminines* est la seule œuvre du corpus comprenant des images au sens propre du terme, il convient d'analyser cette œuvre grâce à une approche intermédiaire adaptée aux enjeux esthétiques du livre surréaliste. Cette démarche, instaurée en quelque sorte par Renée Riese Hubert¹, repose sur la conception dialectique du textuel et du pictural. Nous allons donc voir que les poèmes et les collages de ce livre de Penrose entretiennent un dialogue complexe, pour dire le moins, ce qui multiplie les interprétations possibles du livre². Le texte de ce livre sera analysé le plus souvent (mais non exclusivement) par rapport à sa relation avec le pictural, à savoir les collages de Penrose qui occupent la belle page.

Pour l'étude des quatre autres textes du corpus primaire, nous favoriserons les voies théoriques tracées par Bernard Vouilloux et Liliane Louvel, qui proposent des réflexions sur les « images mentales et psychiques [qui] peuvent être définies comme immatérielles³ ». Pour Vouilloux, c'est le terme de *phantasia* – emprunté à la pensée aristotélicienne, le terme renvoie aux « images ou empreintes sensorielles qui peuvent exister indépendamment de leur source d'origine⁴ » – permettant de définir la convocation de l'image dans le texte :

[Les] images matérielles [...] nécessitent un support physique (un subjectile) et admettent accessoirement une substance couvrante (un projectile). [L]es images mentales et psychiques, enfin, peuvent être définies comme immatérielles. L'unité de ce second domaine aura été reconnue très tôt : sous le concept de *phantasia*, entendue comme faculté de représentation, Aristote englobait ainsi des entités aussi différentes que les images qui accompagnent le processus de la pensée, les images du rêve et du souvenir⁵ ou celles dont se soutient la visée d'un but dans les relations intersubjectives ou dans le mouvement des êtres animés⁶.

Vouilloux intègre le concept aristotélicien dans sa pensée intermédiaire afin de théoriser l'idée qu'il est possible de « voir » grâce à l'expérience du texte, la *phantasia* étant le résultat d'une expérience

¹ En 1981, Henri Béhar consacre un numéro de la revue *Mélu­sine* à la tradition du livre surréaliste : Cf. Henri Béhar (dir.), « Le livre surréaliste », *Mélu­sine*, n° IV, Lausanne, Âge d'homme, 1981. Sept ans plus tard, Renée Riese Hubert peaufine l'approche théorique adaptée aux enjeux texte/image du livre surréaliste : Cf. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

² Cf. Doris Eibl, *loc. cit.*

³ Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *loc. cit.*

⁴ Notre traduction : « *They are sensory images or imprints that can exist independently from their original source* ». Dorothea Frede, « The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle », dans Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 2003, en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/slq/detail.action?docID=3052875, page consultée le 7 avril 2019, p. 294.

⁵ Le concept de *phantasia* chez Aristote soulève toutefois certaines difficultés interprétatives, puisqu'il implique à la fois la *capacité* de produire l'image cognitive, l'*activité* ou le processus de penser l'image et le *produit* ou le résultat de ce processus : *ibid.*, p. 279.

⁶ Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *loc. cit.*

sensorielle : un texte qui mobilise le visuel est donc en partie lié à « des processus cognitifs [...] justiciables d'une métapsychologie du visuel¹ ». Ainsi, certains mécanismes du texte déclenchent la perception optique, ouvrant ce que l'on peut nommer « *the vision of the mind's eye* », expression qui peut être traduite par un terme de Louvel : « l'œil intérieur » du lecteur². Louvel a introduit dans la pensée intermédiaire le concept de « tiers pictural », un phénomène de lecture qui « produi[t] un texte virtuel trouvant lieu entre l'écran de la page et l'écran intérieur du lecteur³ ». Tout comme l'idée de *phantasia*, le « tiers pictural » renvoie à ce qui « demeure » dans la mémoire du lecteur, rendu dès lors spectateur de l'image-*phantasia*, soit l'image immatérielle. La spécialiste de la littérature anglaise affirme que, en raison de certains traits textuels en jeu, une troisième entité s'installe dans la mémoire du lecteur-spectateur ; cette entité est décrite comme un « *something*, ce quelque chose ou ce je-ne-sais-quoi, [qui] pour [Louvel] est le "tiers pictural", nom qu'[elle] donne à cette synesthésie, à ce mouvement entre-deux⁴ », c'est-à-dire un mouvement entre deux modes de représentation – le texte et l'image – puisque le lecteur lit tout en regardant avec son « œil intérieur » (« *mind's eye* »).

De manière plus concrète, Louvel propose une typologie qui permet de mieux cerner comment le texte donne lieu à diverses synesthésies du textuel et du pictural, comment l'image peut se projeter sur « l'écran intérieur » du lecteur-spectateur. Cette typologie fournit des définitions de plusieurs termes bien précis qui produisent le tiers pictural. La critique les divise en deux catégories en distinguant les « modalités » du pictural⁵ et les « substituts » du pictural⁶ : la première concerne les différentes sortes de descriptions, soit des effets textuels de style qui produisent une image, tels « l'effet-tableau » et « la description picturale⁷ » qui seront expliqués en détail dans le mémoire ; la deuxième catégorie fait plutôt référence à l'effet produit par des motifs qui participent à l'univers fictif du texte – comme le miroir⁸, la photographie⁹, la carte¹⁰ et le tableau

¹ Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels » *loc. cit.*, p. 203-223.

² Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, en ligne : books.openedition.org/pur/41005, page consultée le 15 janvier 2019.

³ Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », *loc. cit.*, p. 230.

⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*

⁵ Liliane Louvel *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 32-44.

⁶ *Ibid.*, p. 45-146.

⁷ Les six termes, en énumérant vers la plus « grande saturation picturale du texte », sont l'effet-tableau, la « vue » pittoresque, l'*hypotypose*, l'arrangement esthétique ou artistique, la description picturale et l'*ekphrasis* : *Ibid.*, p. 32-44.

⁸ *Ibid.*, p. 45-94.

⁹ *Ibid.*, p. 95-107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 117-136.

vivant¹ – et qui créent, eux aussi, l’image en texte. Aussi l’intermédialité, telle que nous l’entendons dans le présent mémoire, constitue-t-elle une manière d’analyser les nombreux rapports texte/image chez Penrose qui créent la *phantasia*, terme qui sert de synonyme du tiers pictural louvelien². La picturalité penrosienne apparaît à la fois par le biais d’images matérielles (collages), de différentes modalités du pictural (*ekphrasis*, *hypotypose*, paysages, portraits, etc.) et de substituts du pictural (l’apparence des motifs opératoires ayant trait au visuel, comme le miroir ou l’eau dotés de propriétés réfléchissantes)³.



En nous penchant sur une œuvre peu abordée par la critique littéraire et encore moins dans une perspective intermédiaire, nous visons à démontrer que le corpus à l’étude est révélateur de certains vecteurs d’influences, soit le saphisme littéraire et le roman gothique, qui s’entrelacent pour donner naissance à une poétique singulière pour l’époque. Afin de mettre en évidence la rencontre de deux imaginaires appartenant à des temps et à des sphères culturelles différentes, nous proposons un parcours thématique organisé respectivement autour des idées du végétal, de la spectralité et de l’altérité dans l’œuvre de Valentine Penrose. Cette structure tripartite nous permettra de marier deux méthodes d’analyse – l’analyse littéraire et celle des rapports texte/image –, mais aussi de mettre en relief trois « figures » principales construites par le texte et par l’image dans les œuvres du corpus : la *femme-nature*, la *fugueuse* et la *rebelle*. Chacune de ces figures témoigne de la confluence du saphisme littéraire et du roman gothique, deux traditions distinctes l’une de l’autre mais qui, au sein de l’univers penrosien, se révèlent entièrement complémentaires.

¹ *Ibid.*, p. 137-146.

² Même si les deux termes renvoient à l’idée d’une entité immatérielle et visuelle produite par le texte, chacun met l’accent sur un aspect différent lié à la théorisation de l’image *in absentia*. Vouilloux met en relief l’idée que, comme cité plus haut, la *phantasia* « aura été reconnue très tôt », c’est-à-dire pendant l’Antiquité chez Aristote. Le terme de Louvel repose sur la reconnaissance du caractère visuel, voire « *pictural* », de ce tiers qui sort du texte pour se projeter sur l’écran intérieur du lecteur-spectateur.

³ Dans le présent mémoire, il ne sera pas question de la photographie, ni de la carte, ni du tableau vivant. Nous les mentionnons ici afin de mieux clarifier la différence entre les « modalités » et les « substituts » du pictural. Nous analyserons plutôt des portraits de personnages et des reflets de miroirs, ainsi que des surfaces réfléchissantes plus généralement.

PREMIÈRE PARTIE

Pour un saphisme végétal

Le saphisme de Valentine Penrose déploie une surprenante imagerie végétale¹, de ses premiers recueils de poésie (*Herbe à la lune*, 1935 ; *Sorts de la lueur*, 1937 ; *Poèmes*, 1937) à *La Comtesse sanglante* (1962) en passant par les collages non publiés réalisés entre 1934 et 1942 et les collages insérés dans *Dons des féminines* (1951). Le saphisme végétal s'incarne plus particulièrement dans la *femme-nature*², figure propre à l'imaginaire de Penrose qui prend parfois la forme d'une belle et douce muse, parfois celle d'une sorcière narcissique s'appropriant le savoir botanique afin d'atteindre ses fins. Ainsi, dans le premier chapitre, nous allons voir que la *femme-nature* apparaît dans la poésie des années 1930 – *Herbe à la lune* et *Sorts de la lueur* – ainsi que dans certains collages grâce à la mise en scène du corps lesbien, sensuel et désirant. Ensuite, nous montrerons qu'en 1962, Penrose relie l'héroïne gothique de *La Comtesse sanglante* à des thèmes végétaux plutôt sulfureux, associés à la sorcellerie, à l'alchimie et à l'astrologie. En somme, malgré les différences entre la muse sensuelle des poèmes et son versant plus « maléfique », soit la protagoniste scandaleuse de *La Comtesse sanglante*, le corps lesbien est toujours intimement lié au monde naturel.

Chapitre I

La métaphore poétique de la *femme-nature*

En 1935, année de la première séparation du couple Valentine et Roland Penrose, la poète publie le recueil *Herbe à la lune*. Suivent en 1937 deux autres : *Poèmes* et *Sorts de la lueur*. Comparables en raison de leur lyrisme sensuel et de la manière élogieuse dont ils chantent l'amour saphique, les vers de ces trois recueils fixent le regard sur une figure féminine souvent entourée de motifs naturels tels que l'herbe, la terre, l'eau, les montagnes, l'oiseau, le serpent et les astres. La

¹ On sait depuis l'étude de Xavière Gauthier et plus tardivement celle de Whitney Chadwick que, chez les surréalistes, la femme est très souvent associée à la nature. Cf. Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 71-158 et Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Le Chêne, 1986. Notre analyse prolonge cette réflexion en mettant en évidence le double héritage de Penrose.

² Nous choisissons un mot composé, formé de deux substantifs, parce que l'adjectif « naturel » n'est pas adéquat : le « naturel » désigne souvent ce qui est conforme au cours habituel des choses, voire ce qui est « normal » et ordinaire. Comme nous allons le voir, la *femme-nature* de Penrose est en fait anormale, car parfois transgressive et provocatrice.

redondance des motifs végétaux dans son œuvre rappelle ainsi une sensibilité romantique¹. Or, ce qui différencie Penrose de ses prédécesseurs romantiques est que son univers de *figures féminines* et de *nature* n'est plus construit grâce aux relations hétérosexuelles, la présence du masculin étant réduite à un strict minimum. Cette différence essentielle nous permet de considérer Penrose comme héritière du saphisme littéraire, car le corps érotisé de cette tradition a très souvent partie liée avec la nature, comme le décrit Renée Vivien, icône du saphisme moderne :

Psappha s'éprit de toutes les magnificences de la nature : elle aima les fleurs, l'étoile du soir, l'hyacinthe meurtrie qui se fane sur la montagne, la pomme qui s'épanouit sur les plus hautes branches et que la convoitise des passants n'a pu atteindre, semblable à l'inaccessible et désirable virginité, et le duvet de l'herbe du printemps, que foulent en dansant les femmes de la Crète².

Si Penrose, elle aussi, avait un « amour profond et passionné de la nature³ », la *femme-nature* apparaît dans ses poèmes grâce à une « métaphore végétale⁴ ». La fascination et la séduction du corps lesbien, sont, en plus, deux effets des poèmes qui impliquent l'œil et l'acte de regarder un objet désiré. Ces deux éléments nous guideront dans l'analyse du paysage naturel et du corps féminin érotisé que l'on retrouve dans les poèmes des années 1930.

1.1. La scène saphique : de la terre au ciel

Les paysages naturels d'*Herbe à la lune* sont en métamorphose constante, comme nous le constatons dans cet extrait du poème « Goa » : « Sur le fleuve de lait aux cieux doux traversés / s'élèvent des plis et des cassures de linges » (*HL*, 49). Les vêtements évoqués dans le poème font référence à des corps féminins qui semblent suivre le mouvement incertain du « fleuve de lait » et des « cieux ». Ces femmes sont paradoxalement en harmonie avec le rythme à la fois de l'eau et de l'air. C'est en fait grâce au caractère mouvant du paysage naturel et à l'enchevêtrement de deux éléments naturels que Penrose dresse le décor pittoresque, celui-ci étant souvent flou et onirique⁵. En effet, c'est en raison des champs lexicaux de la terre, du ciel et de l'eau qu'il est possible

¹ Cet aspect se traduit dans l'attitude du sujet lyrique face à la nature qui l'éblouit par sa beauté, sa force inspiratrice et le caractère sublime de certaines manifestations.

² Renée Vivien, *Sappho. Traduction nouvelle*, *op. cit.*, p. iv.

³ Roland Penrose, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 157-187.

⁵ Cet entremêlement des éléments de la terre et du ciel est remarqué par Renée Riese Hubert : « *Spatial metaphors constantly orient and disorient the reader as their movements encompass sky and earth, never fully separated or defined, since the author continually multiplies associations, substitutions, and displacements* ». Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 92.

d'évoquer le terme « effet-tableau » pour amorcer une analyse intermédiaire. Théorisée par Louvel, cette modalité intermédiaire permet au texte de faire apparaître le pictural : « *L'effet-tableau*, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que le peintre semble hanter le texte et l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier¹ ». Dans les poèmes de Penrose, l'effet-tableau est construit par le mouvement continu de la terre et du ciel qui, quant à eux, créent le « cadrage textuel² » du texte, le paysage flou servant de toile de fond à la rencontre des personnages féminins.

Cette scène incite à l'observation pointue en raison de sa charge érotique, car le rapport entre les figures peut être caractérisé comme amoureux, tel qu'évoqué par ces vers d'un poème sans titre de *Sorts de la lueur* : « Sur un lit de bois sur un lit de camp / voici mai mon amour » (*SL*, 125). En effet, le sujet lyrique se focalise de manière exclusive sur une figure entourée d'éléments naturels et d'éléments évocateurs de l'acte sexuel, comme le « lit » dans le présent exemple. Étant donné cette focalisation, la représentation littéraire du corps érotique est souvent empli d'un voyeurisme, comme le souligne Myriam Robic dans son ouvrage consacré à la poésie saphique de la fin du XIX^e siècle : la scène lesbienne « donne [...] à voir, et sous-tend, dans le cadre de l'érotisme, la question du voyeurisme³ ». Et Robic de continuer : « la perspective d'une lecture voyeuriste des textes saphiques nous pousse donc à envisager ces poèmes comme de véritables "scènes" érotiques⁴ ». La poésie saphique, en particulier, se prête bien à une analyse de l'image poétique parce que ses motifs érotiques contribuent à la mise en scène de la rencontre amoureuse. Plus concrètement, la scène lesbienne des poètes saphiques du XIX^e siècle s'impose à travers la présence d'un couple féminin entouré d'objets érotiques liés à un espace domestique ou de repos (un lit, les rideaux du lit ou de la fenêtre) et à des référents temporels (la lune, la nuit, mais aussi parfois le soleil qui « met en lumière » l'acte saphique⁵). Ainsi, l'érotisme de la scène lesbienne transforme le lecteur en voyeur.

¹ Louvel continue : « Une sorte de réserve d'image, en réserve dans le blanc du texte. [...] l'effet fugace ; il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau ou encore décèle comme une référence à une école de peinture ». Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ Robic écrit : « Ces sonnets se caractérisent en effet par un dispositif marqué par une combinaison de personnages (couples de lesbiennes observés), d'objets érotiques (lit, peignoirs, rideaux, blonde ...), de lieux et d'espaces souvent clos (balcon, chambre, pension...), et de référents temporels connotés dans les titres (« Été », « Printemps ») et les textes eux-mêmes (« Puis », « Et voilà que ... »), chaque sonnet se présentant comme le produit d'une sorte de concentration narrative et apparaissant sous nos yeux comme un tableau (*Ut pictura poesis*) ». *Ibid.*, p. 159.

Dans le cas de Penrose, la rencontre saphique est mise en place grâce à l'imbrication poétique du paysage et de la scène érotique : l'herbe joue souvent le rôle d'un lit d'amour, les arbres représentent des rideaux et l'eau évoque la moiteur de la rencontre sexuelle sous-entendue. Le tout étant propice à l'évocation d'une scène saphique, cet ensemble de relations nous invite à analyser les isotopies principales de l'effet-tableau, en commençant par la terre dans ces vers de *Sorts de la lueur* :

LE LOUP tourne à la porte
l'oiseau tourne à la proue
à la campagne les revenants
Merci compagnie.

Au bout du pont de fer voici les féminines
se glissant en pistils dans les veines de dieu
la plus blanche attelée à la mare est restée
béante du troupeau léger sans rien tâcher

ouvre la bouche
ma fleur pour ne pas chanter

[...] Toi qui tournes
folle à genoux d'où vient l'aurore
avec ta bouche de planète du soir d'herbe couchée
à la colline à la rosée tu es restée
cependant qu'en rêve il devenait de plus en plus impossible de fleurir.

[...] Dormons sur le bois et les monts drapés
du côté sans fleurs où ne sont plus là
les rideaux de lune où bouge l'aimée

Les fleurs crient dans la bouche [...]. (*SL*, 124-125).

Un paysage végétal près d'une source d'eau (le « pont de fer », « la mare », « colline », « sur le bois ») sert de toile de fond au poème. Le paysage est intrinsèquement féminin, le « pistil » étant l'organe femelle d'une fleur. C'est donc la fécondité de la terre et ses thèmes connexes, dont celui de la fleur particulièrement, qui sont évocateurs du féminin, la nature étant une entité traditionnellement entendue comme « féminine », ce dont témoignent les expressions répandues de « Dame Nature » ou de « Mère Nature ». Les référents temporels relatifs à la nuit (« en rêve », « dormons », « rideaux de lune », « la lune ») mettent en scène une rencontre nocturne et érotique ; si le sujet lyrique précise que le couple dort ensemble « sur le bois et les monts drapés » et reste « pendant en rêve », « l'aurore » annonce l'aube du jour. De plus, la lune, ici comme ailleurs chez Penrose et bon nombre d'auteurs romantiques, est chargée d'un pouvoir érotique, le motif

considéré par Robic comme « l'astre féminin par excellence¹ ». Dans l'ensemble, le glissement de focalisation de la terre à la lune construit un cadrage textuel permettant l'effet-tableau : les « rideaux de la lune » révèlent, de manière érotique, le corps saphique « bouge[ant] » sur un lit de nature.

L'astre nocturne de ce poème renvoie par ailleurs à la deuxième isotopie poétique dominante identifiée, celle du ciel, comme nous le constatons dans ce poème d'*Herbe à la lune* :

Sur des ondes des plumes
toutes et toutes belles
expertes en horizon
aux fêtes panachées
oiseau tu hantes et brilles

es-tu cœur es-tu feu.

Dites-le-moi tous les rinceaux se balançaient
le vent d'adieu sonnait aux roses
dites-le-moi au coin vert du salon
les yeux les seins solaires le soleil
chez eux pour toujours pour personne.

Le parc dans la glace
le rêve laissé
qui pendait encore
festonnés de rideaux d'averses de couronnes
de hautes poussières
ce qu'on a en tête
aux pieds des verdure des cires
ce que les yeux soumettent.

Et toi, dans ces roues
doué de beau matin
doué de sud de nord
oiseau tu hantes et brilles. (*HL*, 71).

Associant le mouvement de l'eau (« ondes ») à celui d'un oiseau qui vole (« plumes »), l'évocation de deux isotopies représente la sveltesse et l'élégance de l'oiseau-amante admiré par le sujet lyrique. Le paysage aérien est en mouvement, se transformant en un lieu terrestre (probablement parce que l'oiseau s'est posé sur terre). À nouveau, les éléments naturels se mêlent à la scène saphique, ce que suggèrent les vers renvoyant au « coin vert du salon », aux « rideaux d'averses de couronnes » et aux « pieds des verdure des cires ».

¹ *Ibid.*, p. 167.

Essentiellement féminin, ce tableau poétique, qui est naturel, fécond et sensuel, témoigne d'un imaginaire proprement saphique, car « dans la plupart des textes sur le saphisme antique, le cadre idyllique de Lesbos est décrit avec une insistance certaine sur la forte charge érotique du lieu¹ ». Les écrits de Sapho sont en effet souvent consacrés aux jeunes filles habitant une île qui, depuis, s'est érigée en mythe grâce à son climat méditerranéen et doux². L'île de Lesbos et la figure mythique de Sapho ont fait l'objet d'une transmission historique, car de nombreux tableaux

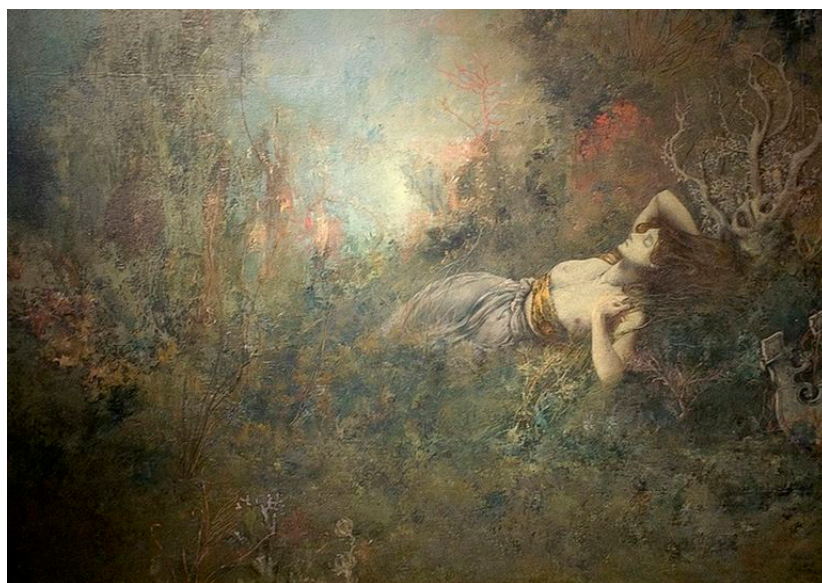


Fig. 1 : Ary Ernest Renan, *Sapho*, 1893.

symbolistes du XIX^e siècle font écho à la mise en scène saphique, tels ceux d'Ary Ernest Renan : dans son tableau *Sapho* (1893), pour ne prendre qu'un exemple, la poète s'allonge dans un paysage herbu et fleuri (Fig. 1). De plus, plusieurs figures littéraires des premières décennies du XX^e siècle réactualisent la végétalisation de Sapho. Les écrits de Renée Vivien, pour

citer un exemple célèbre, portent en effet tantôt sur l'atmosphère paisible de l'île aphrodisiaque et végétale³, tantôt sur la métamorphose du salon parisien de la Belle Époque en « Paris-Lesbos⁴ ». Cette réactualisation du paysage mytilénien est décrite par Pascale Joubi, dans son analyse du recueil de nouvelles de Vivien, *La Dame à la louve*⁵ : « [...] tout se passe dans un espace clos, qui rappelle Mytilène, où la nature est d'une grande sérénité : fleurs et herbes se mêlent pour décorer le sanctuaire des amantes. Très paisible, l'atmosphère qui règne emprunte à la douceur, à la

¹ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 181.

² Édith Mora, *op. cit.*, p. 72.

³ La nouvelle de Vivien, « Psappha charme les Sirènes » est un exemple particulièrement significatif : Renée Vivien, « Psappha Charme les Sirènes », dans *La Dame à la louve*, Paris, Éditions Gallimard, 2007 [1904], p. 107-108.

⁴ Elyse Blankley, « Return to Mytilène: Renée Vivien and the City of Women » dans Susan Merrill Squier (dir.), *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, p. 45-67.

⁵ Cf. Renée Vivien, *La Dame à la Louve*, *op. cit.*

sensualité et à la tendresse qui lient les femmes amoureuses¹ ». À ce titre, les poèmes penrosiens des années 1930 s’ancrent dans la lignée des représentations picturales et littéraires de la ville saphique par excellence, Mytilène.

1.2. La *femme-nature*

*Ut pictura poesis*² : comme la peinture, la poésie penrosienne nous permet de voir un tableau érotisé et érotisant grâce au cadrage pictural créé par les éléments naturels. Plus spécifiquement, c’est grâce à la métaphore, comprise comme « une idée sous le signe d’une autre idée³ », qui fait apparaître le pictural et invoque le concept aristotélicien de *phantasia* : dans le premier exemple du poème (sans titre) de *Sorts de la lueur*, la *femme-nature* est décrite comme une fleur et, dans le deuxième exemple tiré d’*Herbe à la lune*, elle est un oiseau. Cette figure de la scène saphique est ainsi en complète harmonie avec son environnement naturel :

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
(*HL*, 53).

Comme dans le tableau d’Ernest Renan (Fig. 1), la muse de chaque poème fait partie du paysage saphique, s’entremêlant à la nature. Grâce à la personnification du végétal et à la métaphorisation *in praesentia* du corps désirant, la figure prend forme dans l’imaginaire du lecteur.

La métaphore penrosienne de la *femme-nature* est très souvent filée grâce au motif très conventionnel de la fleur, reposant en fait sur le concept saphique de « la métaphore végétale » qui, « issue d’une tradition érotique qui associe la fleur au sexe féminin [...], se présente comme un

¹ Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », dans Andrea Oberhuber *et alii.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 209.

² Cette formule, prononcée pour la première fois par le poète latin Horace, a été mise en évidence plus récemment par Gotthold Ephraim Lessing, que l’on considère aujourd’hui comme le premier théoricien moderne des rapports entre le texte et l’image : Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon : An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham (trad.), New York, Scholar’s Choice, 2015 [1880].

³ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 99.

motif clé de la poésie et de la littérature homosexuelle [...]»¹. Pour reprendre notre analyse des extraits de *Sorts de la lueur*, cités ci-haut (*SL*, 124-125), l'amante (« la plus blanche ») est comparée à une « fleur ». Dotée d'une « bouche de planète du soir d'herbe couchée », elle repose sur « la colline [et sur] la rosée ». Le substantif « fleur » et le verbe « fleurir », en particulier, renvoient au sexe et à l'orgasme féminins, comme le laissent entendre les expressions « en rêve il devenait de plus en plus impossible de fleurir » et « [l]es fleurs crient dans la bouche ». L'usage érotique du substantif « fleur » et du verbe « fleurir » revient dans le recueil *Herbe à la lune* :

Ainsi je fleurirai debout selon ma fleur
géante aux yeux tournants étonnés sans coutumes
et une de se sentir dans les suds amoureux
retranchée des chaleurs poisseuses et des plumes. (*HL*, 53).

Ainsi, le verbe « fleurir » se révèle souvent une manière de faire allusion à l'orgasme féminin², ce que sous-entend le passage « [j]e me fleuris » (*HL*, 61). Dans le passage de *Sorts de la lueur* cité plus haut (*SL*, 124-125), « la fleur » est « béante » et la *femme-nature* « ouvre la bouche [...] pour ne pas chanter » ; elle est une fleur personnifiée pour devenir « folle à genoux ». La personnification de la « fleur » est propice à la création de l'image érotique du cunnilingus, idée qui revient dans un passage d'*Herbe à la lune* : « je vois mes filles les tiges / mordant leurs fibres amères » (*HL*, 47). Le sexe féminin est ainsi rapproché de la tige végétale, cette partie de la plante dotée d'une forme cylindrique qui évoque un passage, donnant lieu à la même métaphore. Pour fournir encore un autre exemple, l'extrait suivant décrit une « mère » entourée d'éléments végétaux :

Je viens ma mère grave de pierre
ou si tu souris de coquillages
je viens ô entrée sous ta paille
manteau de feuilles
arbre assistant
planche des masques.
(*HL*, 86).



Fig. 2 : Valentine Penrose, *Les Fées*, 1934-1942.

¹ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 179.

² Un autre exemple : « Fleuris douce / Rêve souple admirant tes étamines / Pour toi je connais l'écorce et le clou » (*HL*, 87).

Ici, la « mère » fait certes allusion à l'allégorie de la « Mère Nature », mais elle est aussi « grave de pierre », c'est-à-dire qu'elle est décrite comme faisant partie de la terre : elle a un sourire « de coquillages », une « paille », un « manteau de feuilles » et ainsi de suite. L'image poétique d'une femme-fleur réapparaît dans un

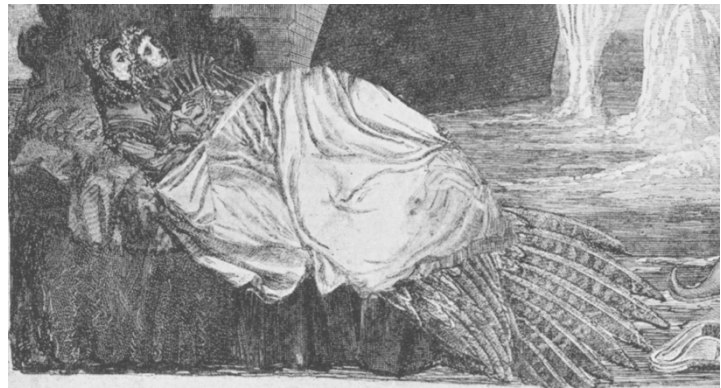


Fig. 3 : Valentine Penrose, « Je rêve » (détail), 1951.

collage de Penrose de 1934 à 1942 : *Les Fées* (Fig. 2) représente deux visages féminins qui constituent les pétales d'une plante ; les pistils ou les étamines de ces femmes-fleurs se transforment en des serpents qui, quant à eux, deviennent une sorte de couronne pour les têtes féminines. La métaphore poétique de la *femme-nature* renvoie ainsi à l'univers pictural de la poète-collagiste. En effet, l'univers penrosien foisonne de métaphores liées à des entités de la terre qui non seulement « fleurissent », mais s'ouvrent, comme dans les références à la « caverne », à « une



Fig. 4 : Valentine Penrose, « Viens avec moi dormir dans le lit de ces ancêtres », 1951.

grotte [...] ouverte », à « leurs horticultures en dedans », à une « caverne des ours mâchant » et « au géode les portées / dont tous les bords se défont / C'est alors que naissent hommes ». Mais la *femme-nature* ne se laisse pas toujours réduire à une forme proprement végétale, comme celle de la fleur ou de « l'herbe », terme inscrit à même le titre du recueil de 1935.

Selon notre définition, elle peut aussi être un oiseau, comme nous l'avons vu dans les extraits d'*Herbe à la lune* précédemment cités. Dans l'œuvre de Penrose, la femme-oiseau est un motif omniprésent signalant la rencontre saphique, ce dont témoignent quelques collages de *Dons des féminines*. Par exemple, le collage de la double page intitulée « Je rêve » représente deux amoureuses près d'une source d'eau, leurs plumes d'oiseau sortant des draps de lit (Fig. 3).

L'oiseau réapparaît, dans cette œuvre, à la double page « Viens avec moi dormir dans le lit de ces ancêtres » (Fig. 4) : dans le collage, les oiseaux prennent la forme de hanches féminines (la ligne courbe étant traditionnellement une évocation du corps féminin) et font écho à la tournure érotique du poème de la page de gauche « Aux rideaux de tes hanches » (*DF*, 176).

1.3. L'image chirale du couple saphique

Source d'inspiration poétique, la *femme-nature* voit son rôle de muse confirmé au sein de tous ces poèmes. Elle inspire, fascine et excite non seulement grâce à son caractère « naturel », mais aussi en raison de sa douceur, sa tendresse et sa sensualité. Cette beauté « idéale » a partie liée avec le saphisme littéraire du décadentisme, c'est-à-dire que, d'après Nicole Albert, le thème de la beauté parfaite s'inspire de l'innocence des jeunes élèves de Sapho¹. Après

l'idéalisation de la beauté sensuelle des corps lesbiens, le jeu visuel de la similitude et de la dissimilitude, ainsi que les effets de symétrie d'un tel couple, deviennent des caractéristiques iconiques de la littérature saphique². Albert constate qu'une harmonie visuelle découle du sujet désirant qu'elle nomme une « Narcisse au féminin³ ». D'après Albert, la littérature saphique repose

alors souvent sur une « identité des désirs, identité des tenues, identités des corps, la lesbienne célèbre le règne du même⁴ ».

Cependant, pour revenir au collage penrosien des *Fées* (Fig. 5), l'image des deux visages de femme métamorphosés en pétales nous permet de constater que Penrose s'éloigne de l'esthétique saphique d'« identité » pour favoriser plutôt les jeux iconographiques de gémellité. La mise en image poétique de la *femme-nature* repose en effet sur l'*asymétrie subtile* du couple car, si nous regardons de près, les têtes féminines du collage se



Fig. 5 : Valentine Penrose, *Les Fées* (détail), 1934-1942.



Fig. 6 : Valentine Penrose, *Les Fées* (détail), 1934-1942, collage reproduit en 1996.

¹ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, op. cit., p. 197

² *Ibid.*, p. 198-200.

³ *Ibid.*, p. 197-221.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

ressemblent mais se distinguent l'une de l'autre (Fig. 6). Cette illusion de miroir constitue ce que nous nommons l'image chirale du couple saphique.

Dans les recueils de poésie de Penrose, l'image chirale se laisse apercevoir grâce à une troisième isotopie que nous ajoutons à la scène saphique : l'eau constitue un élément érotique évident dans les énoncés tels que « la pluie devant elle », « eau de tout enchantement », « lacs d'amour lacs de détail et lacs d'aurone », « gîtes de l'eau dispersée », « Mère au bord des roseaux tendre apocalyptique » et « [d]ouce femme douce au lac¹ ». Au-delà de l'harmonie pittoresque construite par la complémentarité mutuelle de la terre, du ciel et de l'eau, nous constatons que cette dernière est un miroir naturel qui joue un rôle encore plus complexe. L'eau, un substitut du pictural, est parmi les « avatars permett[ant] de varier les manifestations de l'image² », d'après Liliane Louvel. L'eau et sa fonction miroitante dans les poèmes réactualisent un motif iconique de la littérature et de l'art saphiques, comme Albert le décrit à propos de la littérature saphique de la fin-de-siècle : « le miroir devient inévitablement l'objet de dérives saphiques³ ». Ainsi, le motif du miroir constitue ce qu'Albert nomme « la séduction [saphique] du miroir⁴ ». Penrose s'appuie sur la nature pour faire apparaître l'image chirale ; l'eau a pour fonction de dédoubler l'image de l'amante saphique tout en différenciant une figure de l'autre.

Écrits à la deuxième personne, les poèmes s'adressent explicitement à une muse, à l'amante figurée comme *femme-nature*. La mention explicite du « toi » et du « moi » du couple soulève de nouveau la question du voyeurisme : le sujet lyrique (voyeuse de la muse) emploie le « je » afin de se mettre en scène avec son amante. De cette manière, l'oscillation entre le « toi » et le « moi » évoque le couple de deux femmes mais avec une différence principale : la voyeuse parle aussi à la première personne du pluriel afin d'évoquer le rapport intime des amantes, soit leurs corps enchevêtrés, mais aussi l'entremêlement des motifs naturels qui les entourent. Dans l'exemple suivant, l'eau reflète l'image d'une femme (le « je ») qui se penche au-dessus d'une citerne et remarque « tous les miroirs » qui font écho à sa propre image :

¹ L'érotisme suggéré par l'élément aquatique réapparaît dans *Dons des féminines*. À la double page analysée plus haut (Fig. 4.) la chute d'eau au milieu des oiseaux (les « hanches » de la muse) peut être lue comme une métaphore visuelle de l'entrejambe.

² Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 45.

³ « La femme et sa toilette est un thème récurrent dans l'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Le miroir fait irruption dans l'intimité féminine et dans le mobilier de la bourgeoisie, [...] le miroir devient inévitablement l'objet de dérives saphiques ». Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence, op. cit.*, p. 209-210.

⁴ *Ibid.* Le poème « Le Miroir » est un exemple : Renée Vivien, « Le Miroir », dans Renée Vivien, *Poésies complètes*, Jean-Paul Goujon (éd.), Paris, R. Deforges, 1986, p. 445.

Et s'y tiennent debout les eaux comme des lames
et plongerai ma lame au profond des citernes
sous mes yeux faux témoins au pays de mon être
dans la salle dormant à ma propre lumière
parmi tous les miroirs dont je me souviendrai. (HL, 40).

Renvoyant au mythe de Narcisse, personnage amoureux de sa propre image, cette scène illustre la fascination du « soi » devenu, grâce au reflet dans l'eau, l'« autre ». Le miroir représente alors plus qu'un support d'obsession : il est aussi un objet qui crée une illusion. Si Albert écrit que « la lesbienne est toujours sur le point de se confondre avec l'autre¹ », Penrose explique, dans un court texte de 1929 publié dans *La Révolution surréaliste*, « 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 » (VP, 47-48). Dans le poème, grâce au caractère réfléchissant de l'eau, le duo saphique (le « toi » et le « je ») sont liées par un rapport de chiralité, puisqu'elles constituent deux formes différentes de la même image : « 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 ». (HL, 88). Dans cet extrait, la chiralité entre « l'herbe à la lune » (la muse, « elle ») et le sujet lyrique (la voyeuse, « je ») est évoquée à travers la paronomase des verbes « sembler » et « ressembler ». Le miroir en poème soulève alors « la question de la vérité et du mensonge de la représentation, du rapport entre l'illusion et la réalité de l'interprétation² ». Voyons encore comment ce phénomène se manifeste dans un poème :

J'ai les plus belles fleurs
j'ai le plus beau mirage
j'ai le plus beau miroir
je suis l'eau qui se chante. (HL, 44).

Si le « je » qui s'admire dans son « beau miroir » n'est qu'un « mirage », elle pourrait tout aussi bien être la muse avec ses « plus belles fleurs ». L'emploi hyperbolique de la suite de trois superlatifs qui décrivent la « plus » belle image souligne l'obsession narcissique du sujet lyrique, mais aussi l'illusion créée par le « mirage » qui précède la mention du « miroir ». De plus, si le « je » lyrique « se chante », l'emploi pronominal inhabituel de ce dernier personnifie l'image et évoque l'autre : le « je » s'entremêle au « nous » pour que les deux figures féminines soient rassemblées dans une seule image.

¹ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, p. 217.

² Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 47-48.

Sortilèges et traces de l'inquiétant

Ainsi, les champs lexicaux relatifs à la nature construisent un effet-tableau empreint d'onirisme et de sensualité propre à l'imaginaire mytilénien : le cadrage de la terre, du ciel et de l'eau construit un véritable paysage servant de décor pour y camper la *femme-nature*. Cette dernière est donc une métaphore visuelle renvoyant, grâce à sa figuration conceptuelle (*phantasia*), au corps saphique, à la muse érotiquement séduisante de l'île iconique de Lesbos. Or, quoiqu'elles vivent pleinement leur amour saphique dans un espace idyllique apparemment hors des contraintes sociétales, ces amoureuses semblent inquiétantes en raison de leur spectralité étrange et de leur sexualité dite illicite, selon la morale de l'époque. L'atmosphère plutôt « noire » de certains poèmes nous invite à analyser les thèmes de magie et de sortilèges signalés, par exemple, par le titre *Sorts de la lueur* et par le frontispice inquiétant de Paalen du même recueil, qui représente deux corps rattachés l'un de l'autre, mais chacun démembrés.

Chapitre II Un végétal qui se veut « noir »

En 1962, Penrose publie *La Comtesse sanglante* après des années de voyage, un épisode de service militaire volontaire en Algérie et des séjours de résidence dans la maison anglaise « Farley Farm ». Probablement en raison du temps passé en Angleterre et de son contact avec l'héritage littéraire de ce pays, l'auteure rattache la thématique de la nature à la tradition ténébreuse du roman gothique. Le récit porte, en effet, sur les activités sadiques d'une sorcière lesbienne qui, depuis son enfance, « galop[ait] sur les sentiers des forêts, et s'imprégn[ait] des forces obscures de la nature » (CS, 53). Riche en images textuelles, *La Comtesse sanglante* l'est également grâce à l'omniprésence d'*ekphraseis* de portraits, de descriptions vives de plantes et d'herbes maudites, et par la présence itérative d'un miroir qui, à nouveau, dédouble l'image de la figure saphique. Dans ce chapitre, nous allons voir que deux pulsions, soit le désir propre à la sorcière d'utiliser la terre et celui de faire souffrir le corps féminin, donnent lieu à ce que nous appelons le végétal « noir ».

2.1. Tracer le portrait d'Erzsébet Báthory

La Comtesse sanglante résiste à la catégorisation générique. Puisque Penrose prend des libertés avec les faits historiques liés à l'héroïne, il serait en effet inapproprié de qualifier cette œuvre de véritable « biographie » ; en même temps, ce n'est pas un « roman » non plus, au sens propre du terme¹. À certains égards, *La Comtesse sanglante* s'éloigne en effet d'une trame narrative « conventionnelle », c'est-à-dire d'un schéma événementiel constitué, par exemple, d'une circonstance initiale, d'un élément déstabilisateur, des péripéties et d'une résolution. Organisée de manière majoritairement chronologique, l'intrigue se construit à partir de la description de moments (de torture, de bains de sang, d'humiliation des jeunes femmes nues, de sorcellerie) et celle des faits historiques attestés (de Gilles de Rais, de la famille de Báthory). Au lieu d'assurer un développement narratif ou d'exploiter un événement déclencheur pour faire avancer l'histoire, l'auteure mise sur des « épisodes » saisissants qui se figent dans la mémoire du lecteur, processus nous permettant de rappeler la *phantasia* aristotélicienne.

Plus spécifiquement, la « description picturale », une modalité du pictural théorisée par Louvel, des lieux et des figures empêche le récit de suivre un déroulement romanesque :

Si, en effet, la description picturale, suspend bien le texte, produisant un effet d'expansion, de dilatation, elle « résiste à la linéarité » en ajoutant un espace, celui de l'image mentale (où l'on retrouve l'espace lié au pictural) dont l'étendue n'a de limites que l'imagination, la culture artistique et la capacité de mémorisation du lecteur².

Pour donner des exemples de la manière dont Penrose « suspend bien le texte » à travers une écriture qui « résiste à la linéarité », nous mentionnons les images de Báthory qui chevauche sur les plaines sauvages entourant ses châteaux, qui torture ses fragiles prisonnières, qui souffre âprement de maux de tête, qui marche dans de ténébreux couloirs ou qui admire les portraits de ses ancêtres dont se dégage quelque chose « comme des émanations de folie » (CS, 104). La narration de la torture, en particulier, est souvent accompagnée d'une description picturale du corps brutalisé des victimes, de l'obéissance fidèle des servantes et du regard de Báthory comparé à une « transe » de médium ou de sorcière. Le livre regorge de détails concernant des lieux typiquement gothiques (paysages sublimes, châteaux lointains), de portraits de la cruelle famille Báthory, des personnages

¹ Selon les éditeurs de la traduction anglaise, qui ont hésité à publier le récit parce qu'il ne correspond pas vraiment aux normes du genre romanesque, *La Comtesse sanglante* ressemble davantage à un « document historique » qu'à un « roman » : Kimberly Marwood, « Imaginary Dimensions », *loc. cit.*, p. 54.

² Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 93.

historiques de la noblesse européenne et des sciences occultes. Plusieurs motifs y sont réitérés : les astres qui ont scellé le destin de la protagoniste, le sang sacrificiel sur la peau anormalement blanche de la comtesse et les portraits de cette protagoniste et des membres de sa famille, pour ne nommer que ces quelques exemples. C'est souvent en raison de la violence ou de la sexualité associées à ces passages que la description « vive » et la répétition (avec des variantes) de certaines scènes invitent à une certaine forme de voyeurisme, rapprochant le texte du domaine du pictural.

Regardons plus en détail l'*ekphrasis*¹ du portrait de Báthory qui occupe l'incipit de *La Comtesse sanglante*. Ce tableau, tel que Penrose le décrit, sert à raconter l'histoire de la vie de l'héroïne sans avoir recours à un schéma narratif et événementiel. C'est dire que l'image *in absentia* permet à l'auteure de dire quelque chose à propos de la vie et de l'identité de Báthory, une sorcière maléfique. Après tout, mettre en image l'apparence d'un personnage afin de dévoiler le « soi » intime est le propre de l'art du portrait, soit-il textuel ou pictural². En faisant l'*ekphrasis* d'un portrait réalisé par un « peintre sans nom » (CS, 11), Penrose « donn[e] de la parole [à] une œuvre muette », mettant « l'oreille au service de l'œil³ » et nous invitant à examiner de près l'existence maudite de la comtesse :

Les démons étaient déjà en elle : ses yeux larges et noirs les cachaient en leur morne profondeur, son visage était pâle de leur antique poison. Sa bouche était sinueuse comme un petit serpent qui passe, son front haut, obstiné, sans défaillance. Et le menton, appuyé sur la grande fraise plate, avait cette courbe molle de l'insanité ou du vice particulier. [...] Dans un portrait normal, la femme vient à la rencontre de qui la regarde, et se raconte. Celle-ci, à des centaines de lieues derrière sa fausse présence, close en elle-même, est une plante encore enracinée au mystérieux pays d'où elle vient. Ses mains à la peau très fine sont excessivement blanches ; on les voit peu, assez cependant pour juger qu'elles étaient longues ; les poignets en sont serrés par des sortes de manchettes dorées au-dessus desquelles s'évasent les manches à la hongroise de sa chemise de lin blanc. Elle est vêtue d'un corselet long et pointu, très ajusté et brodé de fils de perles en croisillons, et de jupes de velours grenat sur lesquelles s'étale la blancheur du tablier de lin, un peu relevé d'un côté, qui était l'insigne des dames de qualité de son pays. (CS, 15-16).

Penrose « peint » sa protagoniste afin d'évoquer les secrets intimes et les caractéristiques relatives à l'identité, telles que la cruauté et la richesse. Selon les croyances physiognomoniques, la « bouche [...] sinueuse » et la « courbe molle de l'insanité » du menton soulignent le caractère vicieux de Báthory et permettent au lecteur d'imaginer, tout au long de l'œuvre, ses crises de douleur

¹ Nous adoptons la définition louvelienne : « [l']*ekphrasis* est un exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art ». *Ibid.*, p. 42.

² Cette conception du portrait remonte aux Essais de Montaigne, qui se considère, sur le plan métaphorique, comme un peintre lorsqu'il écrit : « c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve [...] je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu. Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre ». Michel de Montaigne, *Essais I*, André Tournon (éd.), Paris, Imprimerie nationale éditions, 1998 [1572], p. 45.

³ Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 72.

provoquées par des maux de tête, ainsi que son sourire narquois lorsqu'elle torture ses jeunes victimes. Les mentions de la « grande fraise plate », des « manchettes dorées », du « corselet long et pointu » placent, quant à elles, Báthory dans un contexte féodal. D'inspiration gothique, ses vêtements de luxe témoignent de son statut social : on comprend que c'est une femme noble issue d'une des plus riches familles hongroises. Sa peau est blanchie par un poison fait de plantes et de carcasses d'animaux (les philtres faits par ses servantes). À ce titre, la blancheur de sa peau, en particulier, est un motif fortement visuel repris tout au long du récit : à travers les multiples références à la peau, l'auteure « peint » l'image du sang sacrificiel lorsqu'il éclabousse sur les « mains [...] excessivement blanches » de la tortionnaire¹. Les yeux de Báthory, eux aussi, servent de point de référence visuel, car ils cachent des « démons » et témoignent de son manque d'empathie ; dans le portrait, son regard est « à des centaines de lieues derrière sa fausse présence ». Cette métaphore concernant la « distance » du regard de la femme noble est une indication spatiale qui permet à Penrose d'illustrer l'attitude glaciale de Báthory, mais également de mettre en image son caractère intrinsèquement cruel et insensible, sur lequel l'auteure revient à plusieurs reprises : « Au regard des yeux cernés, battus, qui trahissait l'âme impure et avide » (CS, 225).

2.2. La sorcellerie, ou, l'esthétique des ténèbres

Dans cette *ekphrasis*, Báthory incarne un autre type de *femme-nature* : elle est rapprochée métaphoriquement d'« une plante encore enracinée au mystérieux pays d'où elle vient ». La végétalisation de la protagoniste revient à plusieurs reprises dans *La Comtesse sanglante*, comme dans ce passage :

En vérité Erzsébet Báthory, à sa venue sur terre, n'était pas un être humain achevé. Elle s'apparentait encore au tronc d'arbre, à la pierre ou au loup. Était-ce destin de sa race, au moment où l'éclosion de cette fleur-là avait été décidée ? Était-ce l'effet d'un temps où les nerfs se lovaient encore dans la brume de la sauvagerie primitive ? [...] Son physique n'appelait pas l'amour, quoiqu'elle fût très belle, bien faite et sans défaut, parce qu'on la sentait arrachée hors du temps comme une mandragore est tirée hors du sol ; et les semences qui l'avaient élaborée étaient aussi maléfiques que celles d'un pendu. (CS, 12-13).

¹ Par exemple : « Sa main très blanche, assez grande et nerveuse, au poignet délié, frappa au hasard la figure de la maladroite [victime] ; aussitôt du sang jaillit et retomba un peu partout sur la Comtesse, sur son bras, sur l'autre main qui reposait au creux du peignoir. On se précipita pour faire disparaître le sang, pas assez vite cependant pour qu'il ne soit déjà caillé sur la main et le bras parfaits. Lorsqu'on eut achevé de laver la tache, Erzsébet baissa les yeux, leva sa main, la contempla et se tut : au-dessus des bracelets, à l'endroit où le sang avait stagné quelques minutes, elle trouva que sa chair avait l'éclat translucide d'une cire allumée, éclairée par une autre cire » (CS, 89-90).

L'héroïne maléfique est comparée à une « fleur vénéneuse » (CS, 194), au tronc d'arbre, à la pierre et, de manière plus significative, à une mandragore, plante associée à la sorcellerie médiévale.

Le rapprochement de Báthory avec le règne végétal est aussi évoqué de manière non métaphorique, puisqu'en tant que sorcière, une figure qui retranscrit la dichotomie traditionnelle entre l'homme « de culture » et la femme « de nature », elle puise dans la terre ses forces surnaturelles. Elle est donc attirée par « des mandragores, [...] [des] dents de poissons fossilisées et couleur de jade [...], [d]es plantes et [d]es pierres de magie, [...] [d]es animaux desséchés, [...] des dents de loup, des langues de serpents [...] [et d]es minéraux que la nature marquait parfois elle-même » (CS, 109). Cette caractérisation contribue au dévoilement de l'âme de Báthory qui repose, en partie, sur la croyance en un monde surnaturel et sur les pratiques de la « vieille magie noire » (CS, 112), c'est-à-dire de la sorcellerie, de l'alchimie, de la nécromancie, de l'occultisme et de l'astrologie¹. Associé à cette époque médiévale considérée comme superstitieuse, l'abus des forces naturelles est un thème répandu dans le roman gothique anglais : les personnages devenus servants du Diable, tels que le calife Al-Wathiq de William Beckford², Victoria di Loredani de Charlotte Dacre³ et le Moine Ambrosio et Matilda de Lewis⁴ concoctent des philtres et des potions et conçoivent des sorts pour changer l'ordre naturel des choses. La mise en image d'Erzsébet comme une sorcière « végétale » permet donc à Penrose d'inscrire sa protagoniste dans la lignée de ces personnages, issus du versant dit « noir » du roman gothique anglais.

Sorcière pernicieuse, l'héroïne de Penrose pratique « la dangereuse et fatale magie des sèves végétales et du sang humain » (CS, 62), ce qui va à l'encontre de l'ordre et de l'harmonie de la nature. Née en 1560 et morte en 1614, la protagoniste vit immédiatement après la période moyenâgeuse, détail nous permettant de constater que, en s'intéressant encore à une pratique perçue comme arriérée, elle « s'enracine » dans les archaïsmes d'une époque dépassée. L'idée que la Hongrie du récit « continua à vivre comme au Moyen Âge » (CS, 41) jette un nouvel éclairage sur la métaphore végétale de Báthory comme une « plante enracinée » et puis « arrachée hors du temps » : la comtesse continue de vivre selon les mœurs ténébreuses de la période médiévale. Dans les mots d'Oberhuber, la « pulsion destructrice [de la comtesse] s'oppose à la cohésion culturelle

¹ Cf. Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 2012 [1862], reproduit en ligne par Gutenberg Press : www.gutenberg.org/files/41486/41486-h/41486-h.htm, page consultée le 25 mai 2019.

² Cf. William Beckford, *Vathek*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1786].

³ Cf. Charlotte Dacre, *Zofloya, or the Moor*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1806].

⁴ Cf. Matthew Gregory Lewis, *op. cit.*

des configurations intellectuelles et morales de l'époque¹ ». Ainsi, même si Báthory est née vers la fin du XVI^e siècle, son « enracinement » temporel dans une époque dépassée réactualise la tendance de la littérature gothique à s'intéresser à la vision plus « noire » du monde durant le Moyen Âge.

De fait, le végétal « noir » de *La Comtesse sanglante* témoigne d'une esthétisation des ténèbres médiévales qui, en s'appuyant sur l'ombre et l'obscurité, est dotée d'un pouvoir d'évocation visuel. Le mélange de couleurs enténébrées – tels que le vert des plantes, le brun de la terre et des rochers, les couleurs vives mais fanées des pierres précieuses – campe la protagoniste dans un environnement obscur et incertain. Dans le récit, tout se passe *comme si* cette « plante enracinée » avait vécu au plein milieu de l'obscurantisme de la période moyenâgeuse dite barbare. Effectivement, convoquer la sorcellerie et ses pratiques connexes, c'est plonger le lecteur dans la pénombre des châteaux labyrinthiques, des plaines sauvages et des forêts où rodent des sorcières maléfiques. Par exemple, Báthory passe la plupart du temps, comme on pouvait s'y attendre, dans une « chambre mal chauffée, mal éclairée, au milieu d'un désordre de campement » (CS, 156), c'est-à-dire dans un appartement de son château décrit comme une cachette mal rangée, voire enténébrée, tout comme une grotte en pleine montagne dans laquelle se réfugierait un animal. Dans les dernières pages du récit, ce même appartement, sombre et privé de lumière, apparaît comme l'endroit idéal dans lequel vivre jusqu'à la fin de ses jours, comme on le voit dans la description de la chambre comme une « lugubre lueur de puits » (CS, 227)².

Le roman gothique opère presque toujours ce type de retour en arrière à des époques reculées et à des lieux ombrageux, superstitieux et cruels³. La toute première phrase de *La Comtesse sanglante* effectue un rapprochement entre les ingrédients de potions magiques et la sensibilité superstitieuse médiévale leur étant rattachée : « Cela se passait en un temps où la quintefeuille avait encore tout son pouvoir ; où dans les boutiques des villes on vendait des

¹ Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" », *loc. cit.*, p. 76.

² « Lorsque le jugement fut irrévocablement rendu, des maçons vinrent à Csejthe. L'une après l'autre, ils murèrent de pierres et de mortier les fenêtres de la chambre dans laquelle Erzsébet voyait la lumière, progressivement, diminuer. La prison montait autour d'elle. Ils ne laissèrent, tout en haut, qu'une mince barre de clarté d'air par laquelle elle pouvait apercevoir le ciel où déjà, les jours allongeaient » (CS, 223-224).

³ Le gothique, né au XVIII^e siècle, s'intéresse souvent aux siècles précédents, se rattachant à l'idée que le Moyen Âge était une période « ténébreuse » : « L'élément surnaturel présent dans les légendes qui sont passées de générations en générations n'a pas perdu son pouvoir de fascination et sa capacité de faire frissonner les lecteurs. La croyance en la sorcellerie et les esprits est toujours vivace au XVIII^e siècle et l'intérêt pour les questions d'immortalité, de magie, d'oracles, se fait même plus vif ». Elizabeth Durot-Boucé, « Réveils gothiques : Manifestations en architecture et en littérature », dans *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, en ligne : books.openedition.org/psn/4157#bodyftn231, page consultée le 20 février 2019.

mandragores arrachées, la nuit, au pied des gibets » (CS, 11). Si les herbes de la quintefeuille et de la mandragore ont des propriétés médicinales, cette mise en scène nocturne et obscure (un gibet est une structure archaïque construite pour les exécutions par pendaison) rapproche la sorcellerie des ombres du Moyen Âge. En effet, le récit fait constamment référence à l'ère médiévale, à ce moment historique pendant lequel les sorcières pouvaient, selon le narrateur qui hyperbolise à certains moments les archaïsmes de l'époque, pratiquer l'« immense science maudite » (CS, 113), nommée aussi une « vieille science noire » (CS, 78) : « Sorcière elle était ; et vers la sorcière les éléments accouraient volontiers pour la remplir de ténébreuses forces, dans son bain de sang de terre » (CS, 149). Ainsi, le décor végétal et ce que nous appelons l'esthétique des ténèbres du récit situent l'intrigue dans une atmosphère féodale, froide¹ et sauvage, perçue comme « archaïque ». À l'encontre de l'ordre et de la raison du siècle plus tardif des Lumières, la sorcellerie se rattache à l'ère médiévale, période marquée par les procès pour sorcellerie². La voix narrative explique par exemple qu'« en Angleterre, sur l'ordre de Jacques 1^{er}, les sorcières commençaient à être persécutées tant elles avaient acquis l'influence au temps de la reine Elizabeth, qui croyait à l'herbe-grâce, aux oreilles de chats noirs, aux pierres de foudre » (CS, 85). À ce titre, le livre insiste sur l'angoisse de Báthory lorsqu'« [e]lle sentait que tout la menaçait, hors Csejthe » (CS, 162), puisqu'« [e]n Hongrie, pasteurs et prêtres catholiques faisaient, en chaire, assaut d'éloquence pour dénoncer ce mal [la sorcellerie], le plus détestable de tous » (CS, 174). Il n'est donc peut-être pas anodin que le narrateur précise que c'était la *reine* anglaise Elizabeth I^{re} – et non pas le *roi* Jacques 1^{er} – qui croyait aux forces surnaturelles de la terre : même dans les hautes sphères, le végétal « noir » est décrit par Penrose comme féminin.

2.3. Un modèle lesbien alternatif : le vivre-ensemble amazonien

La Comtesse sanglante repose donc autant sur une forme de torture sadique que sur une histoire de sororité : Penrose insiste sur le fait que Báthory « s'entourait d'un bataillon de servantes » (CS, 70-71). Dorkó, Jó Ilona et Kata accomplissent souvent les basses œuvres de leur

¹ À noter que de la fin du XIV^e jusqu'au XIX^e – une période connue comme le Petit Âge glaciaire –, la région européenne connaissait des températures plus basses que celles de l'Europe d'aujourd'hui.

² Isabelle Durand-Le-Guern, « Le Moyen Âge fabuleux », *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 3, en ligne : books.openedition.org/pur/29638, page consultée le 30 janvier 2019.

patronne, pendant que « la sorcière de la forêt¹ » (CS, 188) occupe le poste de confidente et de conseillère qui « cueill[e] les plantes et les herbes magiques » pour Báthory². Cette communauté « exclusivement féminin[e] » (CS, 27) (sauf pour le « nain » complice, Ficzkó) constitue un modèle alternatif de vivre-ensemble : les servantes et leur matriarche vivent dans les ombres des châteaux, toutes mues par leurs désirs sadiques et saphiques. La comtesse règne ainsi sur une sorte de gynécée modelé sur la société mythique des Amazones, puisqu'elles cohabitent dans une collectivité autarcique. Autosuffisantes grâce au privilège financier et familial de Báthory et au modèle féodal de l'époque, les sorcières vivent à l'écart de la puissance sociétale (et historique) de l'homme pour construire un règne féminin basé sur des principes amazoniens de violence et de virilité au féminin. La puissance féminine se laisse apercevoir dans l'évocation au mythe amazonien car, même si la protagoniste était prisonnière des mœurs de l'époque lorsqu'elle se marie à l'âge de onze ans, elle était toutefois « insolente et coléreuse, [et elle] continuait à apprendre fort mal ses devoirs de maîtresse de maison et fort bien les vertus d'une amazone, jouant avec les garçons et galopant à travers les champs ensemencés sans se soucier de rien, en vraie fille de magnat » (CS, 54). Báthory et sa bande de sorcières, qui rappellent la horde mythique des Amazones, se situent secrètement en marge des structures normatives de l'époque telles que le protestantisme de la famille Nádasdy et l'hétérosexualité. La comtesse semble alors apporter de légers changements à la structure sociopolitique de la Hongrie féodale³ parce qu'il apparaît qu'elle met en place un système matriarcal, lorsque Ferenc Nádasdy, absent pour la plupart du récit, est parti pour faire la guerre (il meurt par ailleurs quand sa femme est encore assez jeune).

Le principe de matriarcat repose en fait sur la fidélité des servantes de la comtesse. Comparée à Kalí⁴ qui est la « déesse orientale » et l'« homologue de Lilith », comme Stéphanie Robert l'explique⁵, Báthory est décrite comme une mère-matriarche adorée, notamment parce que ses servantes se révèlent entièrement dévouées à leur Reine :

¹ La sorcière de la forêt s'incarne d'abord sous les traits de Darvulia, puis d'Erza Majorova lorsque la première meurt.

² Elle, la sorcière de la forêt, « s'en allait vers l'amas confus des temps primitifs [...] là elle cueillait les simples et les plus puissants nés de la graine des plantes cultivées dans l'enclos du Vieillard de la Montagne cinq siècles auparavant, plantes qui provoquent les transes et herbes de magies, belladones sûres de leur solitude et auréolées d'un halo bleu-violet de rayons réfractés [...] ». (CS, 32).

³ Le couple hongrois Nádasdy/Báthory du récit représente la noblesse du système hiérarchique de l'époque, c'est-à-dire qu'ils sont des seigneurs féodaux devenus encore plus riches grâce à l'union conjugale de deux familles déjà très puissantes.

⁴ Humphreys analyse l'idée de Báthory comme « avatar de Kalí » : Karen Humphreys, « The Poetics of Transgression », *loc. cit.*, p. 747-749.

⁵ Stéphanie Robert, « La cruauté au féminin : mythes et sacrifice dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, Québec, 2010, p. 91.

Les vieilles et hideuses servantes d'Erzsébet Báthory, sans en savoir aussi long, reconnaissaient simplement qu'il fallait plaire à leur maîtresse, qu'elle les protégeait et que ses sorcières, venues de la forêt et des anciens temples effondrés dans les bois, étaient puissantes et autrement redoutables que le pasteur de Csejthe. Ouvrir un pigeon vivant pour l'appliquer sur le front de la Comtesse pour apaiser ses maux de tête, fermer les yeux sur ce qui se passait dans les nuits de sa chambre, c'était tout un pour elles. L'idée de chercher une explication ne traversait pas leurs cerveaux épais, plus occupés de féroces jalousies ou de précaires accommodements au fond des cuisines. (CS, 88).

Fascinées et séduites par la puissance de leur maîtresse, les servantes-sorcières l'aident, quoiqu'inconsciemment, à ne faire « offrande que de filles à cette déesse [Kali], si intimement mêlée à [Báthory] » (CS, 27). Si la sorcière est « d'autant plus redoutable que [son] pouvoir réside essentiellement dans la séduction¹ », ce matriarcat est fondé non seulement sur le pouvoir de la domination, de la violence et du dévouement des sorcières, mais aussi sur l'homosexualité féminine : loin de mettre en scène des relations hétéronormatives et des rapports sexuels conventionnels, cet « univers exclusivement féminin » (CS, 27) semble promouvoir un ordre lesbien très particulier.

2.4. Éros et Thanatos

Toujours « en compagnie des dégénérés qui lui étaient chers » (CS, 87) et « entour[ée] de mégères » (CS, 139)², Báthory entretient une relation érotique trouble avec ses servantes-sorcières. Elle gouverne, en effet, une vie communautaire qui, bien que féodale, est entièrement féminine, « surnaturelle », sanglante et sexualisée : « Nul amour ne venait jamais à la rencontre d'Erzsébet. Seules ses nourrices et sorcières, fidèles à leurs instincts primitifs, lui avaient voué un culte et n'avaient que mépris pour le reste des humains » (CS, 62). Le rapport de dévouement, voire d'amour, entre Báthory et ses sorcières se révèle encore plus évident lorsqu'elles commettent ensemble des actes de violence. Les servantes de Báthory, toutes des « créature[s] de méchanceté, et de cruauté » (CS, 76), sont mues par le partage du plaisir sadique de Báthory, par la force provenant de la violence solidairement commise. La fidélité des servantes-sorcières est donc étroitement liée au désir de plaire à la comtesse et à la soif de torturer des innocentes. Báthory,

¹ Isabelle Durant-Le-Guern, *loc. cit.*, p. 26.

² Robert explique que la protagoniste se campe dans un « réseau de femmes cruelles, mythiques ou réelles. Celles-ci sont toutes affiliées à Lilith, telles la prêtresse achéenne de la terre (CS, 97), Mielliki, la déesse gouvernant les forces des bois sur l'ancienne terre des Daces (CS, 15), et même la sphinge, tourmentante par les énigmes qu'elle pose ». Stéphanie Robert, *op. cit.*, p. 91.

pour sa part, se réjouit de cette collaboration qui est, pour dire le moins, transgressive et basée à la fois sur la violence et le plaisir :

[La comtesse] avait donc découvert qu'il était plus excitant de se joindre à une autre femme pour torturer une belle jeune fille nue, sans témoins malgré tout gênants. Sa compagne inconnue devait avoir le même sentiment, et appliquées toutes deux, pour satisfaire leur passion cruelle, à déchiQUETER avec des pinces le buste d'une jeune fille dans une chambre reculée du château [...]. (CS, 30).

Ainsi, l'amitié entre femmes se transforme en une alliance stratégique reposant sur le désir commun de blesser et de faire souffrir une jeune vierge de manière sadique jusqu'à ce que jouissance s'ensuive...

Si ce plaisir provient du partage des actes sadiques, il découle essentiellement du spectacle du corps nu des victimes, ce qu'Oberhuber nomme un « théâtre sacrificiel¹ » : lorsque Báthory torture de belles jeunes femmes, elle tombe dans une « transe² », c'est-à-dire qu'elle se soumet aux forces surnaturelles et aux esprits diaboliques, mais aussi à ses pulsions libidinales les plus extrêmes. Cette transe de sorcière et de lesbienne virile fait écho aux propos de Georges Bataille, lorsqu'il explique « qu'essentiellement, "diabolique" signifie la coïncidence de la mort et de l'érotisme³ ». Souvent spectatrice de la violence, la comtesse, « rigide dans sa haute chaire sculptée », apprend « à regarder mourir » (CS, 156). De ce regard, Báthory tire du plaisir sexuel : « La première fois qu'elle vit mourir, Erzsébet eut un peu peur et contempla le cadavre sans avoir l'air de comprendre. Mais ce semblant de remords fut passager. Par la suite, elle devait s'intéresser au temps que cela pouvait durer ; et aussi à la durée du plaisir sexuel, du plaisir sorcier » (CS, 157). Bien que des relations sexuelles n'aient pas lieu physiquement entre les servantes et leur maîtresse, l'érotisme saphique est implicite dans leurs actes de sadisme et de sorcellerie, car « [s]eules des femmes restaient enfermées avec la Comtesse et les victimes » : « Les juges, au procès, et le roi Mathias dans ses lettres, considérèrent comme une circonstance aggravante le fait que ces crimes aient été commis "sur le sexe féminin". Sommairement, ils durent entrevoir des profondeurs perverses, mystérieusement sensuelles, qui leur firent horreur » (CS, 165). Se plaisant à blesser les organes sexuels de ses victimes, Báthory ne veut que des filles « très jeunes, belles et sans défaut » (CS, 177). Ce désir de violer le corps de jeunes femmes provient sans doute d'une perversion sexuelle qui habite la protagoniste et surgit de manière impromptue : « Comme on s'inquiète

¹ *Ibid.*, p. 72 et p. 74.

² Cette « transe » rappelle la manière dont Georges Bataille décrit « la petite mort » : cf. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 [1961].

³ *Ibid.*, p. 56.

soudain, comme le feu prend, comme on arrache ses habits, subitement la soif de sang s'emparait d'Erzsébet » (CS, 72-73). Autrement dit, les actes de violence sont toujours accompagnés d'un désir irréprouvable, d'une « soif » ou d'un « feu » instinctifs de voir souffrir le corps féminin.

Éros et Thanatos sont convoqués dans le même acte. Leur coprésence thématique rapproche des éléments habituellement opposés, ceux du plaisir et de la douleur, liés respectivement à la sexualité et à la violence, à l'acte de créer la vie et à celui d'y mettre fin¹. Éros et Thanatos, en effet, se rejoignent dans la mesure où les deux touchent aux pulsions excessives, démesurées. De même, dans la tradition « noire » du roman gothique, la fascination pour la mort est entendue comme une attirance perverse associée aux plus bas instincts, comme la violence aberrante et la sexualité non retenue. Nous n'avons qu'à penser à *The Monk* de Lewis, et plus spécifiquement au péché sadique du Moine Ambrosio lorsqu'il viole Antonia, pour affirmer qu'Éros et Thanatos occupent une place importante dans l'imaginaire du roman « noir » : le plaisir sexuel d'Ambrosio provient de la souffrance d'Antonia ; la transgression du bourreau découle de son abandon de la moralité et la pudeur religieuse associées aux attentes sociales de la sexualité et de la violence².

Dans *La Comtesse sanglante*, la coprésence d'Éros et de Thanatos repose souvent sur l'acte sacrificiel afin de ressentir le plaisir grâce à la violence, qui est parfois estimée nécessaire en raison de la douleur de Báthory provoquée par des maux de tête : lorsqu'elle souffre, « [p]our se venger elle piquait ses femmes avec des épingles, [...] [m]agiquement, au milieu des hurlements de douleur des autres, ses propres souffrances disparaissaient » (CS, 71). Toutefois, le plus souvent, la sorcière hongroise tire profit du sacrifice de jeunes filles parce que ce geste cruel lui permet de rester belle et éternellement jeune. C'est pourquoi elle se baigne par ailleurs dans le sang de ses victimes, une pratique ritualiste et occultiste visant à préserver sa beauté :

[La comtesse, en] sentant monter en elle le désir de les immoler, elle pensait à des jeunes filles : « Leur sang ne va pas les porter plus loin ; c'est moi maintenant qui vais en vivre, une autre moi ; je suivrai leur route, leur route de jeunesse qui les conduisait à la merveilleuse liberté de plaire. [...] Gardez-moi belle, huiles de la

¹ La sexualité « noire », étroitement liée aux actes violents et au sadisme de la comtesse et de ses disciplines, est au cœur de l'analyse d'Oberhuber. Celle-ci le démontre en se renvoyant à la conception de la violence et de l'érotisme chez Georges Bataille : Cf. Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" », *loc. cit.*

² Voici le passage en question : « *With every moment the friar's passion became more ardent, and Antonia's terror more intense. She struggled to disengage herself from his arms. Her exertions were unsuccessful; [...] her alarm, her evident disgust, and incessant opposition, seemed only to inflame the monk's desires, and supply his brutality with additional strength. Antonia's shrieks were unheard; yet she continued them, nor abandoned her endeavours to escape, [...]. He clasped her to his bosom almost lifeless with terror, and faint with struggling. He stifled her cries with kisses, treated her with the rudeness of an unprincipled barbarian, proceeded from freedom to freedom, and, in the violence of his lustful delirium, wounded and bruised her tender limbs. Heedless of her tears, cries and entreaties, he gradually made himself master of her person, and desisted not from his prey, till he had accomplished his crime and the dishonour of Antonia* ». Matthew Gregory Lewis, *op. cit.*, p. 367-368.

souplesse des fleurs. Puisque vous exister réellement comme j'existe, gouttes secrètes gardées au creux des mains des fées, dans la coque des glands, à la jonction de deux feuilles là où l'insecte se baigne, puisque vous existez, ô secrets, brassez-vous, venez m'aider ! [...] gardez-moi telle que je suis. (CS, 62-63).

Ainsi, le désir saphique de Báthory est triple : l'œuvre met en scène le désir de promouvoir un vivre-ensemble érotique, occultiste et amazonien, le désir de faire souffrir de jeunes filles innocentes et finalement le désir de sacrifier leur corps afin de se rendre plus belle.

2.5. « Ce qui fascine », ce qui séduit

La comtesse se sert de la terre et du sang des jeunes filles non seulement pour nourrir son sadisme presque hyperbolique, mais également pour rester anormalement belle : « la sorcellerie n'avait pour elle qu'un but : se préserver de toutes parts » (CS, 93). Cet amour de soi narcissique a pour conséquence le fait que Báthory se fie à son miroir pour se rassurer sans cesse sur le succès des bains de sang et des potions magiques :

Elle passait d'innombrables heures enfermées, ses longs cheveux noirs défaits, accoudée nue devant son miroir au cadre en forme de bretzel pour soutenir ses bras, épiant les premières rides et l'alourdissement de ses seins, se répétant : « Je ne veux pas vieillir ; j'ai usé des conseils des gens, des livres ; j'ai employé les plantes. En mai, à l'aube, je me suis roulée dans la rosée ». Elle pensait à ce qu'elle avait lu et à ce que la sorcière lui conseillait : le sang, le sang des jeunes filles et des vierges, le fluide mystérieux où les alchimistes avaient pensé parfois trouver le secret de l'or (CS, 90-91).

On comprend aisément que le saphisme végétal « noir » est un trait de la personnalité narcissique de la protagoniste : si elle séduit ses servantes-sorcières, si elle effraie certains membres de sa belle-famille, si elle fascine son entourage de nobles, c'est parce qu'elle attire le regard de tout le monde tout en ne s'intéressant qu'à elle-même.

D'une peau à la blancheur extrême, Báthory, séductrice, semble pétrifier les gens de son entourage, comme le démontre la citation suivante : « Malgré sa beauté, les gens reculaient à son approche et se taisaient en la regardant venir, lointaine, le regard absent, dans le cliquetis de ses chaînes d'émaux¹ » (CS, 72). Et si l'œil se révèle porteur du visuel au sein du texte, le regard de Báthory est par-dessus tout tourné vers elle-même, comme Penrose le démontre au début de l'œuvre dans l'*ekphrasis* du portrait : « Dans un portrait normal, la femme vient à la rencontre de qui la regarde, et se raconte. Celle-ci [est] à des centaines de lieues derrière sa fausse présence, close en elle-même [...] » (CS, 15-16). Báthory apparaît hostile au portraitiste, mais lorsqu'elle se

¹ Dans cette citation, Penrose semble faire référence au mythe de la Méduse, une figure qui, dans les mots de Stéphanie Robert, « symbolise l'effet de fascination provoqué par la monstruosité ». Stéphanie Robert, *op. cit.*, p. 79.

voit dans le miroir, elle s'avère obsédée par sa propre beauté, capable de passer « d'innombrables heures enfermées [...] devant son miroir » (CS, 90). L'évocation du miroir met sous les yeux du lecteur la forte propension à la philautie à laquelle succombe la comtesse, rappelant la pathologie de Narcisse, prototype de la folle séduction de soi : « Erzsébet contemplait dans son miroir son grand front obstiné, ses lèvres sinueuses, son nez aquilin et ses immenses yeux noirs. Elle aimait l'amour, elle aimait s'entendre qu'elle était belle, la plus belle. Elle l'était en effet, d'une beauté puisée aux sources intarissables de l'ombre » (CS, 70). Rappelant aussi le miroir magique de la reine dans le conte de fées Blanche-Neige, la comtesse est représentée comme étant une femme puissante, obsédée par sa beauté. Surtout, l'auto-contemplation semble la consoler et soutenir sa fierté narcissique, l'encourageant à préserver sa beauté par les biais de la torture et de la sorcellerie.

Par ailleurs, l'omniprésence du miroir et du reflet narcissique de Báthory démontre que ce ne sont pas les événements narratifs du récit qui retiennent notre attention, mais plutôt la figure de Báthory elle-même. Tous les crimes de Báthory tournent autour de sa vanité, de son auto-érotisme et de la préservation de sa belle image réfractée dans les surfaces réfléchissantes de ses châteaux. Ainsi, le portrait de « l'âme » maudite de Báthory est ce qui attire le lecteur. La description des scènes violentes et sexuellement chargées invite le lecteur à participer à l'auto-voyeurisme de Báthory : attiré, fasciné, voire séduit par la méchanceté de Báthory, il est amené à scruter son âme à travers l'image de la comtesse, à travers « ses lèvres sinueuses » (CS, 70), « ses yeux larges et noirs » (CS, 15-16) et « son nez aquilin » (CS, 158). Ce n'est donc pas ce qui est *dit* à propos de Báthory qui fascine, c'est ce qu'on *voit* dans le portrait et dans les reflets du miroir :

Que dire d'Erzsébet Báthory, superstitieuse et dépravée, avec son nez aquilin prolongeant directement la ligne du front, avec son menton lourd, un peu fuyant, cet air évoquant à la fois un mouton noir et le rapace qui l'emporte dans ses serres ; que dire de cette femme toujours, et malgré tout, recherchée ; car ce qui fascine, ce n'est pas l'agréable, mais l'insondable (CS, 158).

Tout concourt à nous faire croire que Valentine Penrose vise à dévoiler l'« âme » bathorienne et à comprendre ses désirs, ses violences et son saphisme pervers à travers les traces matérielles léguées jusqu'à nous, à savoir le portrait pictural de la tortionnaire ainsi que le procès du tribunal : « Il appartient au tribunal ecclésiastique de tout connaître de l'âme, et de connaître l'âme par la conduite du corps » (CS, 179). Grâce à l'écriture à mi-chemin du biographique, de l'historique et, surtout, du romanesque gothique, Penrose plonge le lecteur dans les ténèbres d'une époque ancienne afin de « connaître l'âme par la conduite du corps » (CS, 179).

Voir le « noir »

La boucle est bouclée : la fascination et la séduction, par le biais de la sorcellerie, de l'érotisme et de la violence, sont parmi les éléments du récit qui mobilisent le travail de l'œil, soit l'acte scopique de regarder. Du modèle de la *femme-nature* de la poésie penrosienne, qui attire l'œil grâce à la mise en scène de muses sensuelles et érotiques, la figure d'Erzsébet Báthory se distingue nettement : c'est une sorcière maléfique qui se sert de la terre afin de préserver, à des fins purement narcissiques, sa beauté séductrice. Le végétal, qui apparaît à travers la description des plantes, des herbes et du paysage naturel, témoigne du caractère maudit de la comtesse et met en scène une identité rattachée à la terre, car dépendante de ses pouvoirs magiques : « Elle vivait dans un monde fait de nerfs, de foies arrachés aux petits animaux, de racines de belladone et de mandragore. Elle vivait dans le lacs des tiges, des baies livides et des minces viscères entassés sur sa table, maniés par Darvulia, la sorcière de la forêt » (CS, 96). Penrose peint alors un décor sombre et obscur, réactualisant dans son récit détonnant de 1962 l'esthétique ténébreuse du roman gothique. À l'opposé des douces amoureuses de la poésie penrosienne des années 1930, mutuellement séduites, Erzsébet Báthory se nourrit du désir de se voir et de se donner à voir comme la plus belle, la plus blanche, la plus séduisante de toutes les femmes de la Hongrie féodale.

Pourtant, les jeunes vierges de *La Comtesse sanglante* – pâles comme leur bourreau, mais nues et ensanglantées –, fascinent, elles aussi. Elles semblent être des fantômes sans nom et sans visage qui ont laissé leurs signatures « sur les murs [des] caves noircies par la fumée [...] ». Ces « paysannes [qui] se signent devant ces murailles écroulées d'où semblent encore s'élever des cris d'agonie » (CS, 68) et ces « filles inconnues faciles à faire disparaître » (CS, 129) soulèvent alors le thème, récurrent chez Penrose, de la spectralité féminine connexe au mouvement de fuite.

DEUXIÈME PARTIE

Fuite et spectralité

Les héroïnes de *Martha's Opera* (1946) et de *Dons des féminines* (1951) sont en fuite, notamment à cause du mariage hétérosexuel dans lequel elles se sentent prisonnières. C'est ce mouvement qui leur permet de vivre pleinement leur amour en tant que couple lesbien, mais aussi celui qui les dote d'un caractère spectral. La fuite et la spectralité sont en fait deux thèmes récurrents chez les auteurs gothiques, inaugurés par *The Castle of Otranto* (1764), œuvre d'Horace Walpole¹ dont l'« incipit mystérieux laisse place à un rythme essoufflé auquel se succèdent des événements inexplicables et des présages sinistres² ». Cette idée d'un « rythme essoufflé » nous permet de comprendre les *topoi* de fuite et de spectralité comme des éléments qui laissent certaines traces dans la structure du livre. Dans les deux œuvres de Penrose, les thèmes enchevêtrés de défilade et de hantise représentent, d'une part, des éléments créés par la structure, soit des modalités propres à la poétique formelle de l'œuvre, et, d'autre part, des thèmes rattachés aux personnages fictifs hantés et hantant du récit. Le chapitre III de cette partie du mémoire démontrera d'abord que le style formel de *Martha's Opera* et de *Dons des féminines* est le catalyseur de ce que nous nommons la poétique de fuite. Nous nous intéresserons ensuite, dans le chapitre IV, à la thématization de la *fugueuse*, construite grâce à sa spectralité et la métaphorisation souvent érotique de l'espace qui l'entoure.

Chapitre III

Poétique de fuite

La notion de fuite, entendue comme le mouvement associé à l'acte d'esquiver et d'échapper, mais aussi à celui de poursuivre et de pourchasser, se greffe à la structure formelle de *Martha's Opera* et de *Dons des féminines*. Les deux œuvres se soustraient, de prime abord, aux principes stylistiques de conformité et de cohérence par rapport au style et au genre : *Dons des féminines* est un livre surréaliste composé de poèmes et de collages ; *Martha's Opera* est un récit épistolaire ponctué de brèves interventions d'un narrateur omniscient. De plus, si la notion de fuite implique une traversée vers l'inconnu au sein même de l'inconnu, les deux livres produisent une

¹ Cf. Horace Walpole, *op. cit.*

² Notre traduction : « *The book [has a] breathless pace and mysterious opening, [and is] packed with unexplainable happenings and sinister portents* » : Michel Gamer, « Introduction » dans *ibid.*, p. xiii.

expérience de fuite, puisque le lecteur-spectateur ne parvient pas à s'orienter en raison des particularités formelles et intermédiaires de chaque œuvre. Le présent chapitre est donc consacré à l'idée d'une *poétique* de fuite qui, propre à l'univers penrosien, est ici entendue comme la mécanique ou le fonctionnement de l'œuvre¹. Ainsi, les deux œuvres s'appuient souvent sur les relations entre le texte et l'image pour construire un espace livresque caractérisé respectivement par la structure « en spirale » de *Dons des féminines* et l'expérience « précipitée » de *Martha's Opera* qui, elle, fait écho au « rythme essoufflé » du récit walpolien.

3.1. Lecture-spectature « en spirale »

Dons des féminines est composé de vingt-sept collages en noir et blanc (auxquels nous pourrions ajouter les collages plus petits placés à divers endroits des doubles pages), vingt-quatre poèmes en prose (dont l'auteure fournit une version française et une version anglaise), une épithaphe uniquement en français et deux intertitres ludiques. Publié à 400 exemplaires, dont 50 comportent une eau-forte de Picasso, le livre entretient un rapport complexe avec le pictural, non seulement parce qu'il comporte des collages, mais aussi en raison de sa forme provoquant une lecture-spectature immersive. Son grand format (33 cm de hauteur par 25 cm de longueur) nous invite à plonger dans un univers de collages qui adhèrent aux principes esthétiques du surréalisme, en raison de la décontextualisation des objets par rapport à leur contexte habituel, de la rupture de la perspective linéaire et de la difficulté à déterminer le point de fuite de l'image. De même, les poèmes, à l'instar de ceux analysés dans le chapitre I, brouillent le paysage architectural et naturel ainsi que les motifs et les figures qui habitent ces espaces pour les rendre insaisissables.

Le livre fait partie d'une tradition surréaliste de fabrication d'œuvres hybrides qui subvertissent le modèle conventionnel du livre illustré du XIX^e siècle². À partir des années 1930, les surréalistes fabriquent des œuvres composées de deux modes d'expression distincts, soit le texte

¹ La poétique « dans ses emplois relatifs, [...] se penche sur les choix opérés par un texte » : Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, 2012, en ligne: www.fabula.org/lht/10/jouve.html, page consultée le 13 mai 2019.

² Dans la foulée des travaux sur le livre surréaliste, nous citons en particulier l'ouvrage de Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.* Nous mentionnons également la contribution importante de deux dossiers de la revue *Mélusine* : Henri Béhar (dir.), « Le livre surréaliste », *op. cit.* et Andrea Oberhuber (dir.), « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste », *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'homme, 2012. En particulier, nous pensons à deux articles portant sur le livre surréaliste d'un point de vue méthodologique : Elza Adamowicz, « Les yeux, la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », dans Andrea Oberhuber (dir.), *ibid.*, p. 31-42 et Andrea Oberhuber « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », dans Andrea Oberhuber (dir.), *ibid.*, p. 9-30.

et l'image. Dans un ouvrage fondateur pour la recherche sur le livre surréaliste, Renée Riese Hubert insiste sur le fait que l'esthétique du livre surréaliste repose sur la conception, surtout dialectique, des rapports entre l'image et le texte : « *The endless interplay between verbal and visual in the surrealist book depends on the deliberate rejection of structures and harmonies*¹ ». Grâce à cette perspective sur les rapports texte/image, le mouvement surréaliste s'éloigne du rôle traditionnel, dit « mimétique », accordé à l'image dans les livres illustrés du XIX^e siècle, c'est-à-dire que l'image ne vise plus à « illustrer » ou à éclaircir les propos du texte². Au contraire, au fil des doubles pages de *Dons des féminines*, les rapports entre l'image et le texte, loin d'être cohérents et prévisibles, déstabilisent l'organisation sémantique du livre. Grâce à cette instabilité, le lisible et le visible s'emploient à bouleverser les attentes du lecteur, produisant, dans *Dons des féminines*, ce qu'Eibl appelle « une potentialité de sens³ ».

Malgré sa pluralité sémantique, *Dons des féminines* se révèle être l'histoire d'un *amour fou*⁴. Les liens à la fois contradictoires et complémentaires qui s'établissent entre les poèmes et les collages de Penrose mettent en scène la fuite des lesbiennes Maria Elona et Rubia, cette dernière étant mariée à un homme qui s'appelle Cock Norah qu'elle n'aime toutefois pas. Les rapports déroutants entre les poèmes et les collages construisent ensemble l'histoire d'un couple saphique qui part à la recherche d'aventures et de nouvelles expériences. Ces aventures font ainsi écho à la « quête » formatrice du roman gothique qui, comme dans le roman d'apprentissage, apporte des connaissances : « le voyage réel est le tremplin du voyage de l'être pour les personnages gothiques⁵ ». Après le parcours initiatique, les amoureuses Maria Elona et Rubia se perdent en chemin et finalement périssent après avoir vécu « tant de bonheurs et de maux » (*DF*, 206).

¹ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*

³ Doris Eibl, *loc. cit.*, p. 159-160.

⁴ L'idée surréaliste « d'être follement aimée » est évoquée dans deux livres très connus de Breton qui mettent en œuvre l'*amour fou* entre le narrateur et une femme (Léona Delcourt dans *Nadja* et Jacqueline Lamba dans *L'amour fou*) : Cf. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2018 [1928] et André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2017 [1937], p. 176.

⁵ La spécialiste du roman gothique anglais, Elizabeth Durot-Boucé, explique que « [...] les héros et les héroïnes gothiques sont amenés à accomplir un parcours initiatique. [...] Le voyage se déroule du point de départ au lieu d'arrivée et peut se lire comme une transformation du voyageur. [...] De la même façon, une intrigue se construit autour de l'évolution de l'incipit à la conclusion, c'est là le principe au cœur du *Bildungsroman* qui relate la façon dont un protagoniste progresse de l'innocence vers l'expérience et se développe » : Elizabeth Durot-Boucé, *Introduction à la fiction gothique. Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Publibook, 2008, p. 107.

Puisque le sens est ambigu et le parcours conventionnel (de gauche à droite, de haut en bas) est difficile à maintenir, le lecteur-spectateur regarde, lit, regarde à nouveau et relit « en spirale », terme que nous empruntons à Jan Baetens et qui s'oppose à une relecture dite « mécanique » :

[...] il est impératif de distinguer entre deux grandes classes [de relecture] – nommons l'une *mécanique* et l'autre *productrice* [...]. Dans le premier cas [...], la relecture n'est que la répétition du parcours déjà accompli ; cette relecture plate, plus solide ou plus relâchée que la première, n'en modifie pas réellement les observations. *Dans le second cas, la nouvelle lecture se fait d'une certaine manière « en spirale », donnant accès à un autre niveau de compréhension et d'appréciation*¹.

D'après Baetens, la relecture « en spirale » est circulaire, aléatoire et révélatrice de sens nouveaux. Ainsi, les rapports entre les poèmes et les collages produisent, comme les critiques de Penrose l'ont déjà constaté, de nouvelles postures de lecture, soit l'acte d'interprétation, de transfert, de traduction et de retraduction² et le « mouvement de balancier entre lire et regarder³ », tous deux exigeant des « transferts constants⁴ » entre les deux modes de représentation. C'est ainsi que le parcours « en spirale » de *Dons des féminines*, à l'origine de sa poétique de fuite, invite le lecteur-spectateur à poursuivre les sens multiples et fuyants du livre, à se plonger dans une sorte de labyrinthe sémantique. Si l'on tourne la page trop vite, si l'on fait preuve d'un moment d'inattention (ce qui arrive fréquemment lorsque les sens sont trop sollicités), le fil narratif sera rompu et il faudra donc une *respectature* ainsi qu'une relecture⁵. De cette manière, les rapports intermédiaires dans *Dons des féminines* permettent de multiplier les potentiels sens au lieu de les fragmenter entre les divers langages.

La traduction, ou plutôt le transfert entre les deux poèmes, est souvent trompeur et déroutant parce que le texte source et le texte cible semblent indissociables l'un de l'autre : si la version française est parfois difficile à comprendre (alors que c'est la langue maternelle de l'auteure), son transfert en anglais est souvent une réinterprétation littérale du collage. Le lecteur-spectateur se trouve confronté à deux langues entre lesquelles le sens oscille subtilement, mais aussi à un langage pictural en raison des collages placés sur la belle page. Si chaque double page semble dotée d'une cohérence interne grâce à la disposition uniforme des éléments (deux poèmes sur la page de gauche, le poème français précédant sa version anglaise, collage sur la page de droite) (Fig. 8), les attentes du lecteur-spectateur sont toutefois déjouées lorsqu'il tente de dégager un sens

¹ Jan Baetens, « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », *Poétique*, vol. 24, n° 94, 1993, p. 223. Nous soulignons.

² Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 94.

³ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 13.

⁴ Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « *Dons des féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose », *loc. cit.*

⁵ Eibl appelle cette fuite de sens la « dérive » de l'expérience de lecture-spectature. Doris D. Eibl, *loc. cit.*, p. 164.

concret, voire d'interpréter des événements et des détails concernant l'intrigue de l'histoire et les faits objectifs à propos de la quête des amantes. La fuite de sens entre les trois éléments permet de constater que l'idée maîtresse de l'œuvre (l'aventure amoureuse en couple saphique) est construite

Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons
 Evadées ces déesses qui hantent les hommes
 Et relèvent l'innocence de son usage.

Let us with gentle voices while it pleases us
 Entangled these fays that haunt mankind
 And reinstate the spark to its ancient life.



Fig. 8 : Valentine Penrose, « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons », 1951.

par les rapports texte/image *et* par la traduction souvent déroutante. Ainsi, la lecture-spectature « en spirale » comporte non seulement le déchiffrement associé au geste de traduction des poèmes, mais également le déchiffrement du verbal et du visuel.

Le transfert d'un poème à l'autre renvoie plus précisément à la notion d'«une langue intermédiaire qui unit la communication à l'entendement : le processus de traduction est considéré comme un langage en soi, un "troisième code" entre deux langues¹». Cette théorie des « imaginaires de la traduction² » est basée sur la superposition des éléments sémantiques qui réfèrent aux imaginaires extra-textuels et aux associations culturelles qui, rattachées à la langue source, influencent la traduction : « Comme dans la technique du carottage, la théorie des imaginaires de la traduction est un outil qui aide non seulement à explorer la surface horizontale de cette troisième langue, mais aussi à sonder ses profondeurs, son étendue verticale³ ». Si l'étendue verticale de *Dons des féminines* ne produit pas vraiment une troisième « langue », il obéit certainement à un régime en trois dimensions : le « troisième code » du livre découle de la superposition des éléments sémantiques « fuyants ». La poursuite du sens de l'œuvre nécessite ainsi une lecture-spectature « en spirale », forme plus appropriée qu'une boucle ou un cercle parce qu'elle implique l'étendue sémantique à trois dimensions, c'est-à-dire la forme métaphorique du collage (la superposition d'éléments hétéroclites). Le concept des imaginaires de la traduction tient

¹ Christina Bezari *et al.* (dir.), « La théorie des imaginaires de la traduction. Introduction », *Itinéraires*, n^{os} 2 et 3, 2019, p. 8 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/itinéraires/5062>, page consultée le 12 avril,

² La théorie des « imaginaires de traduction » met en lumière les diverses influences internes et externes (sur le plan sociétal, culturel et psychique) qui contribuent au processus très complexe de la traduction littéraire : cf. *ibid.*, p. 1-13.

³ *Ibid.*, p. 9.

alors compte des références plus larges liées au texte, afin de donner la priorité à une approche basée sur l'équivalence littéraire de la traduction (entendue comme verticale), au lieu de la retranscription directe du texte source (entendue comme horizontale, qui peut prendre, par exemple, la forme d'une traduction littérale).

C'est ce qu'on voit dans le clin d'œil de Penrose au caractère mélodieux des vers de Sapho. Alors que la poète surréaliste ne reproduit pas vraiment la strophe dite saphique inaugurée par Sapho, constituée de trois hendécasyllabes suivis d'un pentasyllabe, les poèmes de Penrose oscillent souvent entre plusieurs vers longs (de dix à quinze syllabes) et quelques vers courts (de quatre à huit syllabes). Dans l'exemple suivant, le début de chaque poème est constitué de deux séquences de quelques vers longs ; la quatrième et la septième lignes comprennent cinq syllabes, faisant écho au pentasyllabe de la strophe saphique :

Allons à toutes bornes où le soleil est froid
Où nous n'entrons plus au passage.
Des choses à venir d'autres déconcertées d'autres sûres
Ils parlent Ils errent
Rien n'était plus hanté. Adieu ma bien-aimée
Ta femme de clameurs est dans le paysage
Adieu Rubia.

*Let us go to each limit where the sun is cold
Where we enter no longer by the way.
Things to come some puzzling others certain.
They speak they wander
Nothing has ever been so haunted. Goodbye my beloved
Your wife of clamours enters the landscape
Farewell Rubia*

Les vers longs suivis d'un vers court évoquent la strophe saphique sans se plier à la rigidité de ce modèle. Ainsi, Penrose reproduit la musicalité visée par la poète grecque¹ qui, faut-il le rappeler, chantait ses poèmes, les performant au *paktis*² ; les « chants » de Sapho sont souvent associés aux questions phonétiques de rythme et de musicalité grâce aux particularités du grec ancien, dans lequel elle chantait³. Puisque la reproduction exacte de la strophe saphique n'est en fait pas possible dans les langues anglaise et française⁴, Penrose fait ressentir, dans ses propres vers, la musicalité propre à la strophe saphique :

¹ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », n°57, *Romantisme*, 1987, p. 92.

² Cette « harpe inventée par Psappa, [est un] instrument dont la forme nous est peu connue, mais qui était très différent de la lyre et ne comportait pas l'emploi de l'archet » : Renée Vivien, *Sapho. Traduction nouvelle*, *op. cit.*, p. iii.

³ Édith Mora, *op. cit.*, p. 270-281.

⁴ La strophe saphique ne peut pas fidèlement être reproduite en français parce que « la métrique quantitative grecque se base sur une décomposition en pieds élémentaires, construits sur l'alternance de positions syllabiques longues ou

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

*Beware of women whose sisters are beautiful
Beware of daughters who have beautiful wives
In the crowd where our eyes
Make their barren exchanges (DF, 158)*

L'imitation approximative de la strophe saphique, créée par trois vers longs suivis d'un vers court (alors que dans cet exemple il y a deux vers longs suivis de deux vers courts), ne fait pas une traduction directe et littérale. Pour fournir un bref exemple, l'énoncé anglais « *barren exchanges* » veut dire plutôt « échanges *stériles* » en français (et non pas l'expression équivoque « échanges déserts ») ; « stérile » est en fait une épithète souvent employée pour décrire la lesbienne, qui rompt (volontairement ou non) avec le destin biologique de la procréation¹.

L'étendue verticale de *Dons des féminines* est encore plus vaste, voire immersive et polymorphe : l'œuvre met en scène des tensions entre trois formes d'expression (la langue française, la langue anglaise et le collage), des périodes temporelles (allant d'une esthétique classique et gréco-romaine jusqu'à celle de l'ère victorienne) et des espaces naturels (de l'Orient au bord de la mer en passant par la jungle), entre autres. La cohabitation d'éléments hétérogènes, qui imite la structure hétéroclite du collage même, amène certains critiques à qualifier *Dons des féminines* de « recueil-collage² », non pas en raison de l'oscillation entre les éléments d'une « surface horizontale », mais plutôt entre ceux d'un espace compris comme vertical. Par exemple, le collage de la quatrième double page représente six figures dans une montgolfière qui volent « vers le ciel » : deux femmes habillées en mariée, trois hommes-anges et un buste féminin spectral flottant près des autres figures (Fig. 9). Voici les tercets de la page de gauche :

C'en est fait. Vers le ciel qui attend tout préparé
Le pacte est signé par les fiancés que font marier
Trois songeuses témoins absentes comme cet air.

brèves. [...], ce qui n'est pas le cas du français ». Les difficultés liées à une traduction des vers grecs vers la langue française sont ainsi « doubles : non seulement il n'y a pas d'opposition phonologique entre longues et brèves en français, mais il nous est également ardu d'appréhender ce qu'était la prononciation des vers grecs ou l'effet qu'ils provoquaient sur le lecteur ou sur le public ». Aline Desarzens, « Traduire le mètre, traduire le rythme : les poèmes de Sappho par Philippe Brunet », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, p. 35 et p. 39.

¹ Par exemple, le dernier vers du poème baudelairien « Sed non satiata » fait référence à la « froide majesté de la femme stérile » : Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 57.

² Ce terme est employé par Andrea Oberhuber et de Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, en analogie avec les « romans collages » ernstiens : « *Dons des féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose », *loc. cit.*



Fig. 9 : Valentine Penrose, « C'en est fait », 1951.

*It is done. Towards the sky which awaits all trimmed
The pact is signed by the brides who take in marriage
Three dreaming girls witnesses empty like the air.*

Selon un mode de lecture conventionnel, on s'intéresse d'abord au poème en français, car celui-ci se trouve en haut et à gauche : le sujet lyrique présente « des fiancés », les personnages « que font marier trois songeuses ». On suppose alors que les « fiancés » désignent la protagoniste, soit l'« orpheline des montagnes », Rubia, et « Cock Norah », le personnage qui a « gagné la main » de Rubia (information donnée dans la double page précédente). Cock Norah rendra malheureuse son épouse, car Rubia en aime un ou une autre (l'incertitude demeure à cet égard), ce que dévoile la page suivante. Or, la version anglaise du poème contredit l'usage du masculin pluriel du mot « fiancés ». En effet, il indique que ce sont deux femmes (« *the brides* ») qui « signent le pacte ». L'incohérence concernant le sexe des marié(e)s est corroborée par le collage : si l'on regarde de manière attentive les figures représentées, on voit que seules les femmes signent le « pacte ». De plus, le spectateur réalise que les hommes-anges de l'image sont, en réalité, à la lumière de la mention des « trois songeuses » (« *three dreaming girls* »), des femmes déguisées en hommes. L'ambiguïté du sexe est ainsi mise en évidence de manière délibérée et ludique grâce aux jeux intermédiaires entre les trois éléments sémantiques de la double page.

Mais il y a plus : dans cette double page, l'adverbe et l'adjectif « tout préparé » deviennent, en anglais, « *trimmed* ». Or, « *The sky which awaits all trimmed* » est une tournure anglaise assez maladroite : si « *trimmed* » peut se traduire en « préparé », il serait plus approprié de dire « coupé ». De cette manière, le poème en anglais, comme ailleurs dans l'œuvre, entretient un rapport plus littéral, et dans ce cas-ci plus matériel, avec le collage, parce que le ciel de l'image est réellement coupé par l'artiste avec des ciseaux afin de confectionner le collage (Fig. 9). En tant qu'auteure française qui maîtrisait la langue anglaise, Penrose traite les éléments langagiers et visuels de son œuvre sur un pied d'égalité, alors que son emploi de la langue anglaise est souvent plus littéral, voire moins expérimental (et donc peut-être pas aussi expérimenté), comme illustré dans l'exemple du ciel littéralement « coupé ». L'auteure démontre que les possibilités créatrices de la langue

anglaise se distinguent de celles de la langue française, grâce aux particularités syntaxiques et métaphoriques rattachées à leur usage respectif. Ainsi, Penrose explore l'étendue verticale de son œuvre parce que, au lieu de se rendre « invisible » en tant que traductrice, elle profite des diverses possibilités des deux langues, du dispositif visuel et de l'imaginaire saphique qui sans doute l'inspire afin de construire un univers fictif singulier.

La scène aérienne du mariage lesbien opère une rupture non seulement avec les normes de lecture, mais aussi avec les attentes associées aux espaces et aux temps du récit. Jusqu'à ce point du récit, le déroulement narratif se présentait de façon linéaire : le poème de la page précédant l'envol en montgolfière évoque un mariage arrangé¹, alors que la page suivante donne l'impression que Rubia, dans sa prison domestique, a consommé son mariage hétérosexuel avec Cock Norah (Fig. 10 de la page 71). Le bonheur lié à la scène du mariage aérien contredit les deux autres pages qui évoquent plutôt la vie malheureuse de Rubia : le mariage saphique du ciel n'était-il qu'un rêve ? Les poèmes et le collage représentent-ils un aperçu onirique des vrais désirs de Rubia, héroïne condamnée à se marier avec celui qui « gagna / [s]a main [mais] pas son cœur » (*DF*, 160) ? De telles questions reviennent tout au long de *Dons des féminines*. Le lecteur-spectateur est donc confronté à un univers ouvert et plein de significations, de motifs et de figures qui apparaissent et disparaissent selon le parcours qu'il emprunte, la patience dont il fait preuve et la posture qu'il adopte.

C'est ainsi que le livre produit ce que nous nommons une poétique de fuite : le sens de chaque double page se révèle aussi « fuyant » que les figures qui en occupent les pages et traversent le livre. En dépit du basculement de sens entre les trois formes d'expression, le lecteur-spectateur attentif déduira que la double page consacrée aux « trois songeuses » raconte l'histoire d'un mariage saphique, dont les témoins sont des femmes déguisées en hommes. L'histoire d'amour est déchiffrable grâce à la poursuite du lecteur-spectateur du sens : le « troisième code » ne renvoie alors pas à ce qui est clairement représenté par le collage ni à ce qui est unanimement dit par les deux versions du poème. Plutôt, l'idée d'une fuite « vers le ciel » pour se marier est dévoilée grâce à un parcours « en spirale » qui permet de déduire la synthèse dialectique du texte et de l'image et d'explorer l'univers exclusivement féminin de Penrose, thème qui lui est cher et qui est au service de la représentation d'une aventure lesbienne.

¹ Le poème en français se lit ainsi : « Alors arriva Cock Norah / Qui en duel sinistre gagna / La main de Rubia pas son cœur » (*DF*, 160).

3.2 Structure précipitée : du miroir épistolaire au narrateur-fantôme

Ce besoin de relire et de revoir afin de mieux « saisir » le contenu du livre revient dans *Martha's Opera*, œuvre qui récrée le « rythme essoufflé » de *The Castle of Otranto* grâce à une structure « précipitée ». Il convient de souligner d'abord que les intertextes gothiques de *Martha's Opera* sont nombreux : la focalisation sur le féminin, le mélange d'amour et d'amitié entre deux héroïnes et la question centrale d'un mariage arrangé témoignent de l'influence des romans d'Ann Radcliffe. En effet, le récit parodie le genre du *Bildungsroman* sentimental et moral présent dans l'œuvre de l'auteure britannique, ce dont témoignent les affinités entre la trame narrative du récit de Penrose et *The Mysteries of Udolpho* (1794) : le personnage d'Emily créé par Penrose se révèle être l'avatar d'Emily Saint-Aubert qui, dans le roman de Radcliffe, est tiraillée entre son amour sincère pour un beau jeune du nom de Valancourt (prototype de Rubie) et un mariage arrangé avec le méchant Signor Montoni (prototype du comte). Emily est prisonnière pour la majorité du roman de Radcliffe, ce qui rappelle bien évidemment la situation des héroïnes de *Martha's Opera*. De plus, la nationalité de Darcy et Emily (tous deux d'origine écossaise) et leur voyage vers une destination exotique font écho aux œuvres de Radcliffe parce que, dans *The Mysteries of Udolpho*, Emily Saint-Aubert, une protagoniste issue de la Gascogne (comme Penrose, elle est passionnée par la nature de cette région française), devient prisonnière dans le château italien d'Udolpho. Quant au Signor Montoni de Radcliffe, il joue, comme Darcy dans *Martha's Opera*, le double rôle de protecteur et de geôlier¹.

En outre, *Martha's Opera* convoque des motifs présents chez Horace Walpole, comme la fuite, les meurtres mystérieux et les présences spectrales dans un château hanté. Les courts passages de ce bref récit, constitués de lettres entre les personnages et de narration omnisciente, mais riche en apories, amènent le lecteur à tourner les pages sans qu'il ait l'impression de suivre le schéma narratif de l'histoire. La poétique de fuite de *Martha's Opera* est donc largement soutenue par sa structure saccadée, car ses passages sont courts et marqués par de grands écarts temporeux et

¹ Cf. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1794]. Ce scénario réapparaît dans *A Sicilian Romance* (1790), roman radcliffien qui met en scène les sœurs Emilia et Julia. L'amour sincère et innocent des lesbiennes de *Martha's Opera* semble en fait modelé sur l'amitié féminine propre à la relation des deux sœurs d'*A Sicilian Romance*. De plus, les deux antagonistes masculins d'*A Sicilian Romance* jouent les mêmes rôles que Darcy et le comte de Penrose, car le marquis de Mazzini arrange le mariage de l'héroïne et le duc de Luovo joue le rôle de l'époux « cruel » : Cf. Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*, London, Penguin Books, 2010 [1790]. Le chapitre IV portera sur les raisons pour lesquelles Penrose se penche sur le roman gothique radcliffien.

spatiaux¹. Ainsi, le récit plonge le lecteur dans l'obscurité non seulement en campant l'intrigue dans un décor gothique (soit un château près de la mer), mais aussi, d'un point de vue formel, en réunissant deux modalités très particulières que nous nommons le miroir épistolaire et le narrateur-fantôme : si le récit commence par la structure épistolaire, il est progressivement envahi par une narration lacunaire², les deux styles étant pleins d'apories mystérieuses et de changements déroutants de perspective.

Commençons avec une explication du miroir épistolaire, effet de style qui met davantage en lumière le thème d'amour et d'amitié féminins propre aux romans de Radcliffe. Dans la première moitié du récit, la description simultanée de soi et de l'autre crée une illusion visuelle selon laquelle les deux femmes du récit se ressemblent. Les brèves descriptions des deux héroïnes lesbiennes sont alors évocatrices d'un support réfléchissant. Ainsi, les deux correspondantes établissent une relation chirale, car chaque lettre met sous les yeux le soi qui se confond avec l'autre : chaque lettre représente une surface miroitante qui est toutefois obscure et ambiguë en raison des jeux descriptifs de similitude et de dissemblance entre les personnages qui s'écrivent. Nous le constatons grâce aux tournures telles que « je rêve de vous si blonde comme moi blonde » (*MO*, 133), que Rubie écrit à Emily, et aux descriptions des amoureuses angéliques définies comme « douce[s] et innocente[s] » (*MO*, 134), « timide[s] et blonde[s] » (*MO*, 138). Les lettres de la première moitié du récit évoquent alors un support spéculaire, soit l'image chirale de la correspondante belle, blanche, blonde et dédoublée³. Les lettres donnent l'impression que chaque correspondante admire l'autre comme si elle *se* regarde dans un miroir, car le miroir en texte, dans les mots de Louvel, « met en scène l'interrogation, l'auto-contemplation⁴ », ce qui rappelle bien évidemment le mythe de Narcisse. Les deux narcisses du miroir épistolaire semblent, en effet, se perdre dans l'illusion visuelle de l'autre parce qu'elles s'adressent à leur amante, tout en faisant référence parfois au « nous », soit au couple ensemble « sous [l]es mousselines » (*MO*, 133) et dans « [leurs] châles mêlés sous l'orage

¹ « *The tale's brief episodes end abruptly or shift to another perspective* » : Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 93.

² Le récit se déroule comme suit : lettre de Rubie à Emily, lettre de Darcy au comte, une deuxième lettre de Rubie à Emily, lettre d'Emily au comte, narration d'une fête dans le château de Darcy, lettre d'Emily à Rubie, narration de la disparition d'Emily, narration du fantôme Marthe, lettre de Rubie à Emily, narration d'un dialogue entre le comte et Emily, narration de Marthe qui se parle à elle-même, lettre de Darcy au comte, narration d'un fusillade en duel entre le comte et Darcy (mort du comte), narration de la confrontation entre Darcy et les amoureuses (mort de Rubie), narration du repos ultime des amoureuses (mort d'Emily), narration de Marthe en errance perpétuelle.

³ « *At the beginning and at the end, they drape themselves in the same shawl and conceal their features under the same veil. Their difference or otherness paradoxically reduces them to sameness* ». *Ibid.*, p. 94.

⁴ Liliane Louve, *Texte/image, op. cit.*, p. 51.

imminent » (*MO*, 132). Décrites comme étant pâles et spectrales, Rubie et Emily se regardent dans la même « surface », s'admirant dans le miroir épistolaire du récit.

Cet effet de miroir est également évoqué par la description des différences entre le masculin et le féminin. Le récit peut en fait être résumé à travers l'étroit réseau de relations qui se tisse entre les deux paires de frère et de sœur (Darcy et Emily, le comte et Rubie), c'est-à-dire un mariage arrangé entre Emily et le comte, deux amis masculins (Darcy et le comte, les antagonistes du récit) et deux amoureuses (Emily et Rubie qui s'aiment de manière clandestine). De plus, le style des lettres écrites par Emily et Rubie fait preuve d'un « ton » qui parodie le « féminin » (sentimental et doux) et qui est en contraste avec un style d'écriture « masculin » (direct et parfois colérique). À travers la parodie du genre, la pratique épistolaire se moque de la sentimentalité des héroïnes gothiques de Radcliffe qui sont souvent sans profondeur parce qu'elles sont modelées selon la figure de la Vierge Marie, emprisonnées dans les rôles conventionnels de leur sexe selon les mœurs du XVIII^e siècle¹. Par exemple, d'entrée de jeu, la lettre de Rubie à Emily révèle la relation sentimentale et sensuelle entre les deux protagonistes, car le cadeau d'une « rose gitane » joue sur la notion de l'amour courtois (selon le modèle hétérosexuel). Le ton sensuel utilisé par le couple qui s'ennuie disparaît abruptement dans la deuxième lettre entre Darcy (le frère d'Emily) et le comte (le fiancé d'Emily), dans laquelle Penrose se moque du tempérament féminin des héroïnes radcliffiennes souvent « prise[s] d'une langueur » (*MO*, 132).

Ainsi, la correspondance de cet « *opéra* de Marthe » théâtralise par hyperbole et par répétition les stéréotypes gothiques de la belle victime et de l'antagoniste maléfique. Le changement de ton et les façons « masculines » et « féminines » d'exprimer l'amitié et l'amour exposent la différence conventionnelle entre l'homme civilisé, protecteur paternel de sa sœur, et la femme sentimentale, une « douce et innocente » (*MO*, 134) victime des circonstances. Les deux héroïnes de *Martha's Opera* jouent alors le rôle de fantômes épuisés par leur « langueur », phénomène contribuant à la parodie de la femme accablée par son désir transgressif, c'est-à-dire par son lesbianisme qui la rend « alourdie de féminité » (*MO*, 140).

¹ « *In person and temperament, [...] Emily [The Mysteries of Udolpho] resembles her mother, soft spoken and decorous, a model of rectitude who learned to reject her first impulse of feelings and resist first impressions. [...] In general, sentimental Emilys are literary responses to the century's idealization of the Virgin Mary. Heroines, accordingly, remain ignorant of their sexual natures* ». Nina da Vinci Nichols, « Place and Eros in Radcliffe, Lewis, and Brontë », dans Juliann E. Fleener (dir.), *The Female gothic*, Montréal, Eden Press, 1983, p. 192.

Si la description parodique de deux amoureuses pâles et souvent errantes produit le substitut du pictural que nous nommons le miroir épistolaire, l'emprunt stylistique au genre épistolaire est par ailleurs significatif : dans la tradition gothique, la forme épistolaire au sein d'un texte fictif est employée afin d'évoquer uniquement le point de vue des personnages et de transmettre leurs impressions et leurs idées à propos de leur environnement. Cela crée un effet de hantise, comme on le remarque dans *Dracula* de Bram Stoker, pour citer un exemple très connu, dans lequel le protagoniste Jonathan Harker est prisonnier (sans s'en apercevoir) dans le château du vampire¹. À l'opposé de la narration omnisciente, l'échange épistolaire du roman gothique ficelle une intrigue au moyen de l'évocation inquiétante de ce qui plane en dehors de la conscience des personnages. Porteuse de nombreuses lacunes, la correspondance de *Martha's Opera* crée une atmosphère mystérieuse. Emily écrit par exemple qu'elle « sen[t] quelque sort terrible rôde[r] autour de ce château [...]. Déjà les ombres arrivent et voilà la nuit de la fête » (*MO*, 134), phrase qui évoque indirectement la présence du fantôme du récit, Marthe. De cette manière, le miroir épistolaire du récit évoque souvent ce qui se cache de la vue des personnages enfermés dans une position surtout tendancieuse, les correspondantes féminines étant les prisonnières des personnages masculins dans le château hanté par Marthe. De cette manière, dans la première moitié du récit, les brefs échanges entre les quatre personnages se terminent tous abruptement, suscitant des questions plutôt que de répondre aux interrogations du lecteur, ce qui le précipite dans le court épisode suivant. Le lecteur est ainsi à la recherche des faits fuyants du récit, tout comme dans le deuxième style d'écriture du narrateur-fantôme, stratégie stylistique qui construit un espace livresque flou, onirique et, surtout, hanté.

En effet, le narrateur-fantôme constitue une modalité de la poétique de fuite par laquelle l'auteure inclut une voix narrative peu fiable et étrangement distante. Le narrateur apparaît et disparaît au fil du récit et sa présence, en fait, coïncide avec celle du *personnage*-fantôme, Marthe. La présence simultanée de ce personnage fantomatique et du narrateur soulève les questions suivantes : ce narrateur est-il un fantôme ? Est-il le compagnon de l'étrange Marthe ? Est-il « Marthe la folle » ? La narration omnisciente sature le récit d'omissions et d'apories : elle est pauvre en descriptions, dominée par le dialogue et marquée, enfin, par des écarts temporels et

¹ Dans ce roman épistolaire gothique, Harker entretient une correspondance avec sa fiancée, la belle et blanche Wilhelmina « Mina » Murray (victime gothique par excellence). Les deux sont piégés par le vampire mystérieux Dracula. En raison du style épistolaire et l'absence de narration omnisciente, le lecteur est pris, à son tour, par les jeux du vampire : Cf. Bram Stoker, *Dracula*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 [1897].

spatiaux. Puisque le discours des personnages n'est que rarement introduit par le narrateur, les interlocuteurs s'apparentent parfois à des voix sans corps qui habitent des endroits typiquement gothiques (des falaises sublimes, des collines vertigineuses, des châteaux de style médiéval) et y circulent. Ainsi, le lecteur essaie de saisir les informations et les détails, mais il est toutefois précipité vers l'avant, car chaque passage narratif – de plus en plus nombreux à la fin du récit – se termine avec l'emploi d'un verbe évocateur soit d'un sentiment de fuite, soit d'un personnage quittant la scène, comme nous le constatons dans les phrases suivantes : « Au revoir, lorsque je le pourrai. Je t'aime » (*MO*, 136), « Ils vont d'auberge en auberge, là où des buveurs et des chiens grondent » (*MO*, 138), « Et montant sur son cheval, dans le vent et les corbeaux, il part vers sa justice » (*MO*, 144), « [...] que de la vie, que d'Emily, ce poison te chasse à jamais » (*MO*, 145), « Emily s'abat entre les jupes qui se froissent de ses femmes » (*MO*, 146), « Une, deux, trois civières passent suivies d'hommes et de chiens et sur le monticule, le cheval de Darcy se cabre à cause des morts » (*MO*, 147). Dans l'ensemble, les courts passages lacunaires précipitent le lecteur vers l'avant de *Martha's Opera* et l'intrigue mène rapidement au meurtre de trois personnages du récit, puisque Darcy – antagoniste radcliffien par excellence – tue, radicalement, le comte et les amoureuses Rubie et Emily. La lecture du récit se présente alors comme une expérience de fuite puisque le lecteur se voit obligé de faire des aller-retours pour saisir ce qui s'enfuit constamment grâce aux mécanismes formels du texte : le miroir épistolaire et le narrateur-fantôme établissent solidairement une expérience du livre qui est hantée et pleine d'ambiguïtés. Au terme de la lecture bouleversante et « précipitée » de *Martha's Opera*, qui rappelle celle de *The Castle of Otranto*, le lecteur perçoit des failles de sens, non seulement en raison des sauts spatio-temporels, mais parce qu'il pense avoir enregistré des informations qui se révèlent, finalement, fuyantes et spectrales.

Poursuite de la présence fuyante : la *fugueuse*

Dons des féminines nous invite à adopter une posture de lecture-spectature caractérisée par un aller-retour entre les éléments de chaque double page, un mouvement rythmé par la lecture-spectature « en spirale » ; on déambule aux côtés des protagonistes, puis on les perd dans la foule des figures féminines. Quant à *Martha's Opera*, un récit teinté d'humour parodiant la sentimentalité des belles victimes de Radcliffe et reproduisant l'effet de hantise de Walpole, il unit la correspondance épistolaire et la narration pour créer une expérience de relecture imprégnée

d'ambiguïtés et de pertes de sens. La poétique de fuite consiste ainsi en la poursuite de la part du lecteur-spectateur du sens de l'œuvre et du chemin des héroïnes, elles-mêmes fuyantes et fantomatiques. Cette poétique donne alors l'impression qu'il existe, entre les lignes, les images et les pages, en dehors de la vue des personnages, une présence fuyante, voire spectrale : elle est la figure penrosienne de la *fugueuse*.

Chapitre IV

La *fugueuse* et les espaces du désir

La spectralité féminine, centrale dans de nombreux romans gothiques, est une thématique récurrente de *Martha's Opera* et de *Dons des féminines*¹. Tout comme certains romans gothiques de Radcliffe, les deux œuvres se consacrent non seulement à la fuite des amoureuses, mais aussi à leur mise en scène dans un environnement, souvent gothique ou au moins mystérieux, qui met en lumière leur caractère spectral. Ce chapitre analysera comment et pourquoi Penrose réactualise le roman gothique au féminin qui, inauguré par les écrits de Radcliffe, est « un mode selon lequel les femmes, la domesticité et la féminité jouent un rôle central² ». Nous démontrerons que la spectralité des héroïnes est liée aux décors gothiques qui symbolisent les désirs profonds des protagonistes. Si cette métaphore spatiale est un *topos* de certaines auteures gothiques (dont Radcliffe et, plus tard, les sœurs Brontë), l'influence de l'imaginaire saphique s'interpose toutefois pour subvertir l'ordre mis en place par les personnages masculins, une autorité si pesante dans le roman gothique. Le présent chapitre est donc consacré à la caractérisation de la *fugueuse* spectrale vivant son désir saphique.

¹ Penrose connaissait très probablement les œuvres majeures du courant gothique, en particulier celles écrites par des femmes auteurs, comme le démontre son poème « La Folle des Sargasses » (1972) dédié à Jean Rhys. *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys se veut la prélogie de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, puisqu'il porte sur la vie de « la folle » épouse de Rochester, Bertha Mason, qui est le personnage marginal qui hante l'intrigue principale de *Jane Eyre*. Dans le récit de Brontë, Bertha Mason est enfermée dans la maison d'Edward Rochester (le fiancé de la protagoniste, Jane Eyre). Rhys réinvente l'histoire de Bertha Mason (dite Antoinette) de l'univers fictif de Brontë en explorant les difficultés et les souffrances de sa vie en Jamaïque avant son arrivée au domicile mis en scène dans *Jane Eyre*. Cette exploration fictive explore les raisons pour lesquelles elle devient la femme tourmentée, voire « folle », qui épousera Rochester. Le titre résume bien le sentiment ressenti par la femme, soit le fait d'être captive à l'intérieur d'une prison : la mer des Sargasses se situe au sein de l'Océan Atlantique, entre le continent américain et l'Angleterre, et les algues de cette mer y flottent et s'accumulent en surface. La mer des Sargasses est, de manière métaphorique, une sorte de « prison » impossible à traverser à cause des algues. Ainsi, le titre du roman de Rhys allégorise la prison de Bertha Mason du roman de Brontë. En tant qu'auteure créole, Rhys est connue pour la pensée féministe et postcoloniale qui sous-tend *Wide Sargasso Sea* : Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, New York, W. W. Norton, 1999 [1966].

² Notre traduction de Kimberly Marwood, « Imaginary Dimensions », *loc. cit.*, p. 45.

4.1. Le sens polymorphe de la fugue

Les héroïnes des deux œuvres se soustraient au mariage pour vivre un amour saphique ailleurs, tantôt dans un pays exotique (*Dons des féminines*), tantôt au-delà de la vie (*Martha's Opera*), ce qui nous permet de remplacer la notion de « fuite » par celle de « fugue ». Ce terme insiste sur le sentiment d'inquiétude lié au confinement et au conformisme. Tout en gardant le sens de fuite, la fugue est aussi un phénomène socio-psychologique et donc identitaire ; elle « relève d'une quête identitaire et d'une difficulté à se reconnaître dans un environnement qui l'aliène, c'est-à-dire où il ne se sent pas exister en tant que sujet libre¹ ». Emprisonnés par la norme hétérosexuelle, les personnages principaux des deux livres fuguent à cause de leur expérience d'aliénation socio-psychologique. La fugue est donc la conséquence de l'ennui vécu par les héroïnes, elles-mêmes prisonnières d'espaces clos relevant de la sphère domestique, symbole des normes sociétales reliées au couple hétérosexuel. Le désir de fuguer est rendu évident dès l'incipit : le malheur des protagonistes dans leur mariage arrangé est à l'origine de leur idée folle de s'enfuir ensemble, puisque Rubia « pleur[e] de ne pas aimer » (*DF*, 164) et Rubie affirme « combien la vie [lui] fait manquer à [Rubie], et [Rubie] à [Emily]² » (*MO*, 131).

Dans *Dons des féminines*, le sens polymorphe de la fugue est évoqué dans la double page qui précède la scène aérienne de mariage précédemment analysée. La page de gauche décrit l'amour de l'époux de Rubia (« Cock Norah ») et la méchanceté de l'étrange « Roi d'Abyssinie » qui est « heureux de voir Rubia pleurer de ne pas aimer » (« *so happy to see Rubia weeping because she does not love* ») (*DF*, 164). Le poème fait ensuite mention de la fuite du couple lesbien :

[...]. Puis descendent aux près ces singulières

Leurs chevaux l'odeur du marécage lèvent
Elles passent les ruines les taureaux l'eau.



Fig. 10 : Valentine Penrose, « Du matin frais et beau », 1951.

¹ Flavie Trey, « "Homofugiens" via les arts de la Fugue : Trajectoires du sujet, espaces de fugues. Vers une théorie musicale du sujet », thèse de doctorat, Université de Pau et Université d'Ottawa, 2014, p. 8.

² La citation originale est : « Combien la vie vous fait manquer à moi, et moi à vous ». Cette tournure étrange semble vouloir exprimer l'idée que Rubie pense à Emily car elle mène une vie ennuyeuse auprès de son frère. Autrement dit, Rubie montre qu'elle rate sa vie à cause de l'absence de son amoureuse, Emily. Penrose, dont l'écriture est souvent ambivalente, vise à mettre en évidence le malheur de Rubie, son ennui face au mariage arrangé avec le comte et son désir de retrouver la femme qui lui « manque » et qu'elle aime sincèrement : Emily.

[...] *And to the meadows the strange pair rode down*

Their horses stirring up the smell of swamps.

They pass by runs by bulls by water.

Pour ce qui est du collage qui accompagne ces poèmes, il reproduit l'idée des « ruines », comme on le voit dans son arrière-plan (Fig. 10). Le premier plan représente une scène d'intérieur : la figure féminine monte les escaliers tandis que la figure masculine les descend, tout cela sous le regard d'une statue (peut-être le Roi d'Abyssinie) qui les surveille étrangement. Cette scène exprime le sentiment d'enfermement vécu par Rubia au sein de son mariage, car elle semble pensive, le regard perdu dans ses mains, un air légèrement triste sur le visage. Quant au personnage qui occupe l'arrière-plan, reconnaissable grâce à ses cheveux longs et à ses vêtements masculins, elle peut être vue comme le double travesti de Rubia. Ainsi, la belle page représente deux espaces parallèles, l'un malheureux, incarné par la vie conjugale, et l'autre libérateur, représenté par l'amour lesbien et la « descente » d'une femme. Cette figure pratiquant le *cross-dressing* vit une existence parallèle à la réalité domestique ; elle paraît en effet mener la vie rêvée par la protagoniste. En se lançant par la fenêtre pour atterrir dans un paysage sublime, elle devient littéralement l'incarnation de la fugue puisqu'elle s'enfuit à cause de son enfermement malheureux.

Un scénario de fugue se trouve également dans *Martha's Opera*, dont l'incipit met en scène le chagrin de Rubie qui, prise d'une « langueur » spectrale (*MO*, 132), écrit clandestinement à son amoureuse. Le malheur de la protagoniste se révèle provoqué par le fait qu'elle est éloignée de la femme qu'elle aime sincèrement, comme nous le constatons dans cette lettre à Emily : « Revoyez-vous [le] costume [du vendeur de philtres] à brandebourgs et la fourrure de son col, les yeux caves et l'énorme perruque ? » (*MO*, 131). Rubie, enfermée dans un château, rêve à son amour lesbien. Toutes les lettres dont il est question au début du récit sont en effet évocatrices d'images renvoyant à un temps passé auparavant en couple. De plus, la correspondance du comte et de Darcy met en lumière l'ennui souvent associé à leur spectralité et à leur errance inquiétante. Par exemple, Darcy écrit qu'« à cette heure ma sœur, prise d'une langueur et d'un mal ignorés, hante toutes salles du château, toutes chambres et toutes vallées, prononçant un nom que nul ne peut définir » (*MO*, 132)¹, citation qui évoque la domesticité de l'héroïne connexe à sa mélancolie. Vers la fin du récit, l'aliénation socio-psychologique amène Emily à mettre un terme au mariage arrangé (*MO*, 141).

¹ Un autre exemple : « Emily était toute blanche à une place vers le centre de la table. Elle était coiffée comme une fiancée » (*MO*, 135).

Les héroïnes des deux œuvres, malheureuses à cause d'une situation conjugale, sont à la recherche d'une liberté. La conséquence de cet ennui est la fugue qui, elle, est encadrée par un point de départ (la vie hétérosexuelle) et un point d'arrivée (la tombe). Ces deux événements constituent le cadre chronologique de l'aventure saphique des *fugueuses*. Ainsi, la *fugueuse*, dans l'univers penrosien, est une figure spectrale qui erre entre le mariage et la mort.

4.2. La spectralité féminine

La focalisation de *Dons des féminines* sur l'aventure des héroïnes qui fuguent est accompagnée d'une esthétique spectrale qui se manifeste par la circulation incessante de figures similaires. Sur le plan visuel, la caractéristique la plus dominante des collages est le mouvement de presque toutes les figures féminines.

Du début jusqu'à la fin de l'œuvre, les femmes traversent les espaces oniriques représentés : Rubia, le dos tourné,

s'éloigne du village au milieu de la scène pour se diriger vers les montages ; une femme voilée suit le chemin emprunté par un cheval et un loup ; six femmes volent « vers le ciel » (Fig. 9) ; trois figures dans une maison de style antique empruntent des directions différentes (Fig. 10) ; trois femmes en deuil marchent au bord de la mer et sur la mer « à toutes bornes » (Fig. 11), etc. Les *fugueuses* des collages se perdent dans le paysage naturel et se glissent entre les terrains représentés par les images ainsi que par les vers des poèmes. Elles se promènent d'une double page à l'autre, du « Pic d'Anie » aux bras d'une amante dans une jungle. De plus, hormis la récurrence du mouvement, c'est la multiplication de ces figures, habillées de robes victoriennes, déguisées en hommes ou se cachant sous leurs tissus orientaux, qui crée un effet de hantise de femmes fantomatiques. Tout au long de l'œuvre, elles circulent et traversent l'espace pictural, le dédoublement inquiétant leur conférant un air spectral et mettant en scène ce que Marwood nomme les « ombres » et les « silhouettes » les uns des autres, dans les poèmes tout comme les collages¹.

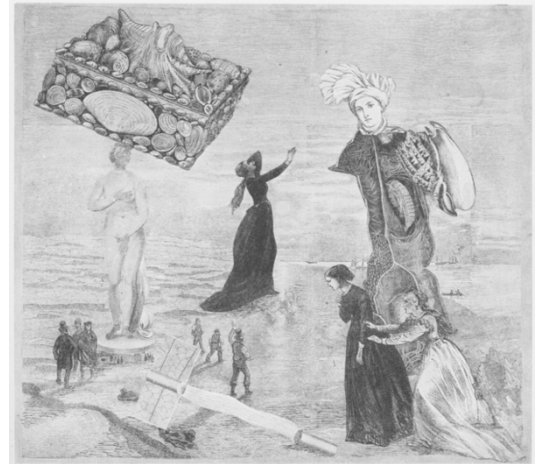


Fig. 11 : Valentine Penrose, « Allons à toutes bornes où le soleil est froid », 1951.

¹ Kimberly Marwood, « Shadows of Femininity », *loc. cit.*

Le sujet lyrique fait parfois référence à cette hantise de manière explicite, comme on le constate dans les vers poétiques « ils parlent ils errent / Rien n'était plus hanté¹ » (*DF*, 166). Les poèmes font, par ailleurs, souvent référence à une foule de femmes. Si l'œuvre porte en majorité sur la fuite amoureuse de Maria Elona et Rubia, le lecteur-spectateur est malgré tout invité à se poser des questions sur les autres références au féminin : qui sont les « femmes » et les « filles » de la « foule » (*DF*, 158) ? Qui sont les « belles capables de nous rendre au jour » (*DF*, 174) ou « les blondes et les brunes et les châtaines aussi » (*DF*, 194) ? Si certains poèmes montrent qu'il n'y a que deux protagonistes, d'autres font référence au féminin dans sa forme plurielle. C'est pourquoi Riese Hubert évoque la présence purement *symbolique* (et non physique) de la protagoniste, Rubia : « *the heroine never becomes consistently present*² ». Les personnages féminins se révèlent et se cachent au travers des poèmes et des collages, représentant alors une traversée spatiale et temporelle, car l'espace matérialise un entre-deux permettant au sujet de fuir le réel : le couple de *Dons des féminines* traverse des frontières géographiques et temporelles, car les paysages de chaque collage sont radicalement différents les uns des autres et les motifs visuels sont empruntés à plusieurs périodes historiques. Cette traversée de frontières spatio-temporelles exemplifie la logique du fantôme : dérivé du *specere* latin (regarder, voir)³, le mot « spectre » renvoie à ce qu'on *tente* de voir et d'apercevoir, soit une présence-absence insaisissable. Il existe ainsi une insaisissabilité picturale et textuelle de Maria Elona et de Rubia.

De manière plus concrète, la spectralité féminine de *Martha's Opera* est partiellement mise en scène grâce à la présence fictive d'un fantôme. La chiralité du support épistolaire susdécrite est en fait renforcée par la présence du fantôme Marthe. Ce personnage, une « folle qui erre dans le vent » (*MO*, 139), apparaît et disparaît au fil du récit, ajoutant une troisième présence derrière le miroir épistolaire dans lequel les amantes se regardent ; « Marthe la folle » est en fait le fantôme suggéré par des énoncés tels que « je sens quelque sort terrible rôder autour de ce château. Que

¹ L'emploi du pronom personnel masculin « ils » est difficile à interpréter, car les personnages du même poème sont des femmes (« ma bien-aimée » et « ta femme de clameurs ») (*DF*, 166). Il est toutefois possible que le mot « ils » fasse référence aux six petites figures masculines de la belle page (Fig. 11).

² « *Recurrent spatial and geographical terms do not enable the reader to construct any tangible landscapes or to situate the "lonely heroine" whose textual presence suggests a palimpsest of love signs rather than a physical existence. Although her name is given, although the female narrator invokes her, addresses prayers to her, and sings her glory, the heroine never becomes consistently present* » : Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 94.

³ Rebecca Munford, « Spectral Femininity », dans Avril Horner et Sur Zlosnik (dirs.), *Women and the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 120.

faire ? Déjà les ombres arrivent [...] » (*MO*, 134)¹, issus de la bouche d'Emily. Plusieurs extraits semblables témoignent de cette étrange présence fantomatique, comme dans le passage qui s'intercale entre le moment où Rubie (devenue prisonnière) écrit à Emily et le moment où le comte et Darcy apprennent qu'Emily s'est enfuie (et qu'« il y a complot ») :

Quel est ce sourire, quelle est cette folle qui erre dans le vent, des fermes la répudiée [...] « Marthe la folle », crient les enfants de marins en suivant la fugitive. [...] Déjà sur les marches de l'église elle met sa main dans celle du marin ; les dames se retournent, les paysannes aussi comme de grandes fleurs. Ce n'est pas une scène d'édification. *Elle dit assez haut* : « *Marin, je sais où est Emily.* » *Un cri, une résille qui se gonfle sur un sein ; et noire et blanche à la fenêtre d'en face Rubie paraît, puis recule.* *Sans la voir*, non plus que quiconque, son frère enfourche un cheval fier. [...]. Tout en haut [du bateau des marins], se tenant aux cordages d'une main ferme, et de l'autre serrant son châle sur sa poitrine, ses beaux yeux fulgurants, se dresse la femme du pirate. « Je suis seule et maîtresse à bord », dit-elle (*MO*, 139. Nous soulignons).

Dans ce passage, Marthe semble suivre Emily qui s'est déjà enfuie, alors que le fantôme plane près de la fenêtre de la prisonnière Rubie, pour ensuite disparaître et réapparaître sur un bateau de marins. Cette traversée de l'espace géographique, qui s'effectue de la fenêtre du château jusqu'au bateau, est un mouvement fait par une figure qui « erre dans le vent ». Se glissant entre les lignes du récit, défiant les contraintes temporelles et spatiales de l'histoire, la figure spectrale de Marthe semble en fait suivre à la fois Rubie et Emily. Marthe s'apparente ainsi à un oiseau de mauvais augure, puisqu'elle laisse présager le sort des amoureuses. En d'autres termes, elle représente une « ombre » qui suit et qui précède les *fugueuses*. Puisque le passage succède à la disparition d'Emily, le lecteur est invité à croire qu'elle est devenue le fantôme du paysage, Marthe. Ainsi, dans l'expression « Sans la voir », le complément d'objet direct « la » est délibérément ambigu. Cette ambiguïté concernant les trois figures fantomatiques de la scène (Marthe, Rubie et Emily) réapparaît dans l'évocation impersonnelle « d'un sein ». L'extrait brouille les figures de Rubie, d'Emily et de Marthe puisque la focalisation passe de Rubie, assise à la fenêtre de sa prison, à la figure « noire et blanche » qui touche le sein d'une inconnue (le pronom « la »), au fantôme qui réapparaît à bord du bateau. Dans cette scène spectrale par excellence, les *fugueuses* et le fantôme ne font qu'un, les trois femmes principales du récit étant par ailleurs décrites comme « elle[s] »,

¹ Cet extrait s'apparente à un passage de *The Mysteries of Udolpho* dans lequel le narrateur spectralise l'héroïne, Emily, hantée par un souffle du vent : « *But hark! Here comes the sweeping sound over the wood-tops; – now it dies away; – how solemn the stillness that succeeds! now the breeze swells again. It is like the voice of some supernatural being—the voice of the spirit of the woods, that watches over them by night, ah! what light is yonder?* ». Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit, p. 15.

« blanche[s] » et « prise[s] d'une langueur et d'un mal ignorés », caractéristiques caricaturales du fantôme qui prédisent la mort du couple lesbien et l'errance éternelle de Rubie et d'Emily.

Planant au-dessus du récit, une autre présence rattachée au fantôme fictif de Marthe se démarque, soit le personnage de l'intertexte subreptice du poète occitan Jacques Jasmin (originaire de la même région française que Penrose). Jasmin est l'auteur d'un long poème du XIX^e siècle qui, intitulé « Marthe la folle » (1854), raconte le « sort impitoyable¹ » du personnage de Marthe, dont l'amant part pour la guerre en 1798. L'héroïne attend le retour de son fiancé durant trois ans, qui revient de la guerre avec une autre femme. En découle que Marthe se métamorphose en celle qui « erre », tout comme le personnage penrosien de « Marthe la folle », l'amour étant le catalyseur de la folie de Marthe. Comme Jasmin², Penrose décrit la blancheur de la peau et la beauté des protagonistes pour les doter d'une spectralité gothique, laissant présager leur destin de fantôme.

Un lecteur ayant connaissance des fantômes célèbres de la littérature anglaise pourrait constater, chez Penrose, d'autres intertextes évocateurs de l'archétype gothique de la femme spectrale. Mentionnons, à titre d'exemples, quelques personnages très connus de Radcliffe et des sœurs Brontë : l'héroïne aventurière Emily Saint-Aubert dans *The Mysteries of Udolpho* (1794)³ ; l'épouse folle de Rochester dans *Jane Eyre* (1847), Bertha Mason (la similarité phonétique des prénoms français « Berthe » et « Marthe » ne passe pas inaperçue), enfermée dans le château de Thornfield⁴ ; Catherine Linton dans *Wuthering Heights* (1847) qui devient un fantôme à cause de la passion démesurée qui caractérise sa relation avec son amoureux Heathcliff⁵. Enfin, dans le roman gothique, l'identité de l'héroïne est souvent rapprochée de celle du fantôme, comme Rebecca Munford l'explique :

Spectres are the lifeblood of the Gothic. [...] Owing to its cultural associations with the territories of irrationality, otherness and corporeal excess, femininity has been particularly and peculiarly susceptible to "spectralisation". [...] the spectre not only troubles the stability of the subject but renders categories of identity – including gender and sexuality – uncertain and undecidable⁶.

De *Jane Eyre* faisant face à Bertha Mason, ou encore à Emily Saint-Aubert hantée par les fantômes du château d'Udolpho, en passant par Catherine qui devient fantôme, l'héroïne gothique est souvent spectralisée par sa mise en scène dans des espaces hantés.

¹ Jacques Jasmin, *L'aveugle de Castel-Cuillé et Marthe la folle*, C.-M. David (trad.), Paris, Imprimerie et lithographie de Wittersheim, 1854, p. 18.

² *Ibid.*, p. 12-13.

³ Cf. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*

⁴ Cf. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, London, Random House, 2007 [1847].

⁵ Cf. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1847].

⁶ Rebecca Munford, *op. cit.*, p. 120-121.

4.3. La métaphore spatiale des désirs féminins

L'espace chez Penrose est souvent un élément qui accueille l'homosexualité illicite de la *fugueuse*. Cette métaphore spatiale est un emprunt au roman gothique au féminin, selon lequel le décor métaphorise les désirs des héroïnes¹. Dans le cas des *Bildungsromane* de Radcliffe² tout particulièrement, le genre gothique est fortement marqué par la nécessité, pour la jeune femme du roman, de se marier avec un homme respectable³. Selon les normes sociétales du XVIII^e siècle, l'héroïne est la « propriété » de son père puis de son mari, tout comme le sont les lectrices contemporaines⁴. À cause de la modestie enseignée aux jeunes femmes de cette période même lorsqu'on leur faisait la cour, la pudeur était de mise par rapport à la sexualité féminine. Par conséquent, les désirs profonds (qu'ils soient d'ordre psychique ou corporel) de l'héroïne fictionnelle et des lectrices de l'époque s'expriment, dans le roman radcliffien, à travers des métaphores relatives à la structure gothique souvent hantée et aux paysages naturels imprégnés de mystère et d'aventure :

The Gothic structure becomes a frank, almost embarrassingly direct morphological statement. [...] The overtly sexual implications of this recurrent situation are inescapable, [...] the Gothic building [is] a way of identifying a woman's body (in the imagination, of course, the reader's own body) when she is undergoing the siege of conflict over sexual stimulation or arousal⁵.

Ainsi, le roman gothique au féminin file souvent une métaphore de la psyché et de la sexualité du sujet : « la plongée dans les profondeurs du château ou dans les entrailles de la caverne, l'errance dans le dédale étroit et étouffant des couloirs et des passages obscurs, ne sont que la mise en scène d'une sexualité refoulée⁶ ».

¹ Cf. Cynthia Griffin Wolff, « The Radcliffean Gothic Model: A Form for Feminine Sexuality », dans Juliann E. Fleenor (dir.), *op. cit.*, p. 207-226.

² Cf. Pierre Arnaud, « Emily, ou de l'éducation : *The Mysteries of Udolpho*, *Bildungsroman* féminin », *Bulletin de la société des études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 43, 1996, p. 39-50.

³ Le roman de mariage était un mode littéraire très répandu des XVIII^e XIX^e siècles, comme on le constate dans les écrits très connus de Jane Austen qui, elle aussi, reconnaît la structure gothique comme symbole de désir féminin. Austen n'est pas une auteure gothique ; ses *Bildungsromane* portent sur la noblesse terrienne et la quête des jeunes filles de se marier avec un homme honorable. Or, son roman *Northanger Abbey* est une satire ludique du roman radcliffien. La protagoniste d'Austen, Catherine Morland, lit avec intérêt *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe et commence à comprendre sa vie de jeune femme et l'exigence qu'elle devra bientôt se marier. Austen reprend alors la métaphore spatiale de Radcliffe pour évoquer le mystère entourant l'abbaye de Northanger, un endroit associé à la vie amoureuse de la jeune Catherine : Cf. Jane Austen, *Northanger Abbey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 [1817].

⁴ Nina da Vinci Nichols, *loc. cit.*, p. 194.

⁵ Cynthia Griffin Wolff, *loc. cit.*, p. 209-211.

⁶ Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVII^e au XXI^e siècle*, Paris, Publibook, 2008, p. 119-120.



Fig. 12 : Valentine Penrose, « À l'auberge des grands reflets », 1951.

cave importait comme des montagnes » (*P*, 110). La scène saphique fait également écho à un autre vers de *Dons des féminines* : « Aux rideaux de tes hanches / Où je me tiens agenouillée » (*DF*, 176). Ainsi, certaines configurations spatiales de *Dons des féminines* symbolisent l'affranchissement sexuel du couple lesbien, comme dans la double page qui commence par le vers « Zambra la Zambra ma femme droite toi ». Les rapports intermédiaires de cette



Fig. 14 : Valentine Penrose, « Zambra la Zambra ma femme droite toi », 1951.

double page associent la grande salle de danse du collage (Fig. 13) aux « poignards de [leurs] baisers droits » et

à la passion exotique de la Zambra, une danse érotique espagnole, synonyme de transgression². La « maison » du corps lesbien semble par ailleurs être convoquée de manière littérale dans un plus petit collage de la même double page, celui d'une maison en train de s'envoler (Fig. 14). Cette maison, porteuse des désirs féminins, fournit une métaphore visuelle de l'exaltation érotique associée à l'aventure lesbienne.

Par exemple, dans la double page de *Dons des féminines*, « À l'auberge des grands reflets », les montagnes du collage se métamorphosent en colonne de lit baldaquin, sur lesquels des jupes de femme sont attachées de manière aléatoire (Fig. 12). Cette scène saphique¹ symbolise les espaces psychique *et* corporel des personnages féminins parce que le trou au milieu du lit-montagne, qui s'apparente au sexe féminin, symbolise le désir lesbien. La tête du lit, ses rideaux et les robes de femme qui y paraissent collées ressemblent aux jambes de l'amante, ce qui rappelle ce vers érotique de 1937 : « ta



Fig. 13 : Valentine Penrose, « Zambra la Zambra ma femme droite toi », 1951.

¹ Puisqu'il rassemble des éléments naturels (des montagnes) et des motifs implicitement érotiques (le lit baldaquin), le collage représente la scène saphique décrite dans le chapitre I (p. 19-24 du présent mémoire).

² Kimberly Marwood, « Imaginary Dimensions », *loc. cit.*, p. 49.

De manière comparable, l'esthétisation des espaces gothiques de *Martha's Opera* accompagne la narration du désir souvent interdit comme dans cette lettre de Rubie à Emily :

Prisonnière en cette chambre en face de la cathédrale, avec douceur et soumission Emily je te remercie.

À côté de moi sont les fruits que tu m'as envoyés, frais comme ceux qu'en ces matins des tropiques je portais dans les cases, sous mon grand chapeau de paille. À présent ce qui m'entoure est blasonné et sculpté de trèfles. Les colibris et les palmes me manquent, mais n'es-tu pas mes oiseaux et ma fleur, depuis ce jour où la porte secrète de cette maison nous vit entrer, perdues au monde.

Je sais que cette chambre enchantée et invisible, elle ne brille indécise que dans l'eau claire d'un philtre, qu'il n'est pas jusqu'à cette aiguière qui n'y prenne son faux reflet. (*MO*, 140).

La chambre dans laquelle Rubie est enfermée métaphorise ses désirs en raison de la coïncidence de sa convoitise transgressive et de sa mise en scène dans un espace inquiétant, peuplé de motifs gothiques comme une « porte secrète », un « philtre » et une « aiguière » dans laquelle la correspondante s'aperçoit de la chambre « enchantée ». De plus, la cathédrale en face de la prison de Rubie évoque en quelque sorte la pudeur religieuse, surtout par rapport au lesbianisme. L'architecture comme métaphore de l'homosexualité féminine se trouve également au début du récit lorsque la protagoniste écrit « [v]oici, Emily, une rose gitane. Elle a poussé sous ma véranda, je l'ai tenue dans ma mantille, près du cœur de votre, Rubie » (*MO*, 131). L'érotisme de cette phrase est incontournable, grâce à la référence à une action typique de l'amour courtois (le cadeau d'une rose) : le lecteur est incité à comprendre qu'une maison (corps féminin) a une « véranda » (référence à une jupe ou à une robe), en dessous de laquelle pousse une fleur, la « rose gitane » (sexe féminin) offerte à Emily (déclaration de l'amour de Rubie).

Même si Emily de *Martha's Opera* se libère scandaleusement de sa prison en refusant de se marier avec le comte, les deux amoureuses du récit, destinées à mourir, n'expérimentent toutefois jamais une fugue aventurière comme les figures de *Dons des féminines*. C'est en effet uniquement grâce au décès des protagonistes de *Martha's Opera* qu'elles peuvent trouver le chemin de l'émancipation, soit le repos éternel, comme nous le constatons dans la mort tragique de Rubie :

Rubie est gisante, ses cheveux sont épars, comme un arbuste aux feuilles¹ d'espèce cuivrée. Son faible cœur bat encore sous ses seins, chacun emprisonné de larges mailles de chenille noire.

À son chevet, dans les rideaux cramoisis, se tordent et se détordent sans trêve les pâles mains d'Emily (*MO*, 146. Nous soulignons).

L'espace clos d'un lit avec des « rideaux cramoisis » fait référence à une scène de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë : dans un passage de *Jane Eyre* très commenté par la critique, l'héroïne, Jane, qui

¹ La *femme-nature* est de nouveau mise en scène, car Rubie est « comme un arbuste aux feuilles ».

est constamment rabaissée à cause de son vif esprit, est enfermée dans une pièce cramoisie et hantée par le fantôme de son oncle mort. Cette scène d'«incarcération dans la pièce rouge marque la survenue de son hystérie¹ » et c'est donc un moment très connu dans la littérature anglaise parce qu'elle est chargée de connotations à propos de la démesure sexuelle de la protagoniste². Dans le cas de Rubie de *Martha's Opera*, les « rideaux cramoisis » qui l'entourent signalent son « méfait » scandaleux en tant que lesbienne.

Or, la mort des *fugueuses* constitue une victoire parce qu'elle témoigne de la réunion éternelle du couple et, corolairement, de la libération des lesbiennes de l'autorité masculine. Les deux œuvres se closent sur le décès du couple, qui est annoncé par une phrase courte offrant un effet tragique : « Rubie est gisante » (*MO*, 146), « Ci-gît Rubia » (*DF*, 206). *Martha's Opera* et *Dons des féminines* procèdent alors au renversement de la trame narrative habituelle des romans de Radcliffe : ses héroïnes gothiques ne se libèrent jamais entièrement du système patriarcal des XVIII^e et XIX^e siècles, revenant toujours au foyer domestique après leur aventure, tandis que la fugue penrosienne représente un mouvement libérateur et une révolte contre les attentes liées aux rôles sexués. Dans *Dons des féminines* tout particulièrement, Penrose permet au couple de vivre pleinement le lesbianisme, même si l'émancipation ne mène qu'à la mort. En reconfigurant la « quête » formatrice du *Bildungsroman* de Radcliffe, dans laquelle « les héroïnes gothiques sont amené[e]s à accomplir un parcours initiatique³ », Penrose enseigne la leçon de s'enfuir pour vivre l'*amour fou* lesbien. Cette adaptation du schéma narratif gothique apparaît grâce à la représentation du sort tragique de Sapho.

4.4. Pour en finir avec Leucade : le sort saphique

La fin tragique des deux livres réactualise un *topos* de la mythologisation de la poète Sapho, figure qui est parfois condamnée à se suicider à cause de l'intensité de son amour :

[L]a mort [Sapho] a été la source d'une véritable légende, qui fut élevée à la hauteur d'un mythe et d'une allégorie religieuse ; le thème tient en une phrase : Sapho, âgée, et tombée amoureuse du jeune et beau Phaon, se serait jetée du haut de la falaise de Leucade dans la mer, soit par désespoir de n'être pas aimée, soit pour se purifier de cet amour⁴.

¹ Notre traduction : « *Her incarceration in the red room marks the onset of her hysteria* ». Sue Lonoff, « Bluebeard Gothic: Jane Eyre and Its Progeny, by Heta Pyrhönen », *Victorian Studies*, vol. 54, n° 2, 2012, p. 331.

² Cf. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 12-18. À propos du rapport entre la sexualité féminine et la métaphore spatiale de la pièce rouge de Charlotte Brontë, voir Nina da Vinci Nichols, *loc. cit.*, p. 194-196.

³ Elizabeth Durot-Boucé, *Introduction à la fiction gothique*, *op. cit.*, p. 107.

⁴ Édith Mora, *op. cit.*, p. 77.

Dans l’imaginaire saphique de l’Antiquité jusqu’au XX^e siècle, « la mort volontaire de Sapho, par désespoir, a été exploitée par la littérature et les arts qui visent à faire d’elle une héroïne tragique¹ ». En sautant dans la mer leucadienne, Sapho « se situe alors dans la lignée d’Orphée² », mais aussi dans celle d’Icare parce qu’elle meurt à cause de sa démesure. La notion de l’inéluctabilité de la mort, rattachée à l’amour teinté d’excès, est perceptible dans les œuvres de Penrose, auteure qui hérite, dans une certaine mesure, de la femme « damnée » baudelairienne. Figure emblématique du mouvement saphique du XIX^e siècle, la lesbienne « damnée » est décrite par Baudelaire comme étant « plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !³ » Pour se purifier, la lesbienne du poète moderne s’abandonne à son destin en sautant « [du] sommet de Leucate » pour faire « son beau corps la pâture suprême⁴ ». D’origine encore plus ancienne, nous pourrions citer la version ovidienne de la mort de Sapho qui, « malheureuse ! », déclare qu’elle « [va] chercher [s]on destin dans les ondes de Leucade⁵ ». L’acte même de sauter témoigne d’une recherche désespérée de la liberté, comme nous l’avons constaté dans une scène de fugue de *Dons des féminines* dans laquelle la figure travestie, enfin émancipée, se lance par la fenêtre pour se soustraire à la « prison » conjugale (Fig. 15). Au lieu de représenter l’échec amoureux (comme c’est le cas chez Baudelaire et Ovide), les *fugueuses* penrosiennes immortalisent leur amour considéré, à l’époque, comme étant transgressif : la fin tragique des deux œuvres de Penrose célèbre la liberté absolue que permet le lesbianisme et l’émancipation éternelle de la mort. Ainsi, le sort saphique penrosien supprime la passivité et l’obéissance des héroïnes radclifiennes pour défendre la liberté du corps et de l’âme, et ce, même au prix de la vie. Comme la poète Sapho qui assume le sort tragique d’Orphée, les *fugueuses* spectrales choisissent de partir « seule[s] sur le chemin fugitif » (*MO*, 146) « après tant de bonheurs et de maux » (*DF*, 206), c’est-à-dire qu’elles acceptent, scandaleusement, de mourir pour purifier leur amour au lieu de vivre selon les structures patriarcales mises en place par les antagonistes Cock Norah, Darcy et le comte.



Fig. 15 : Valentine Penrose, « Du matin frais et beau » (détail), 1951.

¹ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 74.

³ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ovide, *Lettres d’amour. Les Héroïdes*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Théophile Baudement (trad.), Paris, Gallimard, 1999 [15 av. J. C.], p. 150.

De la *fugueuse* à l'exilée

Penrose récrée alors certains motifs du roman gothique (la fuite dans des espaces hantés, la spectralité féminine et la métaphore spatiale des désirs) afin de subvertir des normes concernant la sexualité, surtout parce que la mort tragique des héroïnes réactualise le destin propre au mythe de Sapho. Décrit par Ovide et Baudelaire comme un *saut* dans les ondes leucadiennes, ce sort témoigne du lesbianisme « contre-nature », pour reprendre un terme qui relève du discours pathologisant du XIX^e siècle¹. La mort comme corolaire à la fugue représente alors un choix radical permettant l'émancipation symbolique des personnages féminins, laissant présager le désir transgressif de vivre un rêve amoureux depuis les marges sociétales, une idée folle, tout comme le suicide de Sapho.

Toutefois, les protagonistes de *Martha's Opera* meurent avant qu'elles aient pu vraiment réaliser leur rêve d'amour, alors que l'aventure lesbienne est pleinement vécue par Maria Elona et Rubia. De plus, *Dons des féminines* se moque davantage des personnages masculins pour remettre en cause l'autorité masculine : Darcy de *Martha's Opera* met fin à la vie de tous les autres personnages, alors que le seul homme de *Dons des féminines*, Cock Norah, est ridiculisé par le jeu de mots assez vulgaire de son prénom². La fugue, tout particulièrement dans *Dons des féminines*, est donc une manière d'affirmer la sexualité « perverse », puisque les *fugueuses* prennent en main leur propre destin grâce au refus d'un mariage hétérosexuel et entreprennent ainsi une aventure qui leur sera fatale. Cette idée de se révolter scandaleusement contre la norme pour devenir une exilée est, en fait, étroitement liée à la représentation penrosienne de l'altérité.

¹ Le discours sur le clitoris et le plaisir lesbien remonte au XV^e siècle (notamment chez Thomas Bartholin et Gabrielle Fallope). Pourtant « dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dans le sillage de Baudelaire, le discours sur les lesbiennes est récupéré par la médecine et la psychiatrie qui réduisent la tribade à de nombreux poncifs, l'identifiant tour à tour à la figure de l'hystérique et de la névrosée ». Myriam Robic, *op. cit.*, p. 98. Le lesbianisme était effectivement conçu par le milieu médical de l'époque (Richard von Krafft-Ebing, Sigmund Freud) comme une perversion et une maladie psychique : Heike Bauer, *English Literary Sexology. Translations of Inversion, 1860-1930*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 112-142. Cependant, l'ouvrage du théoricien progressiste, Havelock Ellis, intitulé *Sexual Inversion* (1897), ainsi que le roman lesbien de Radclyffe Hall *The Well of Loneliness* (1928) revendiquent le discours pathologisant du XIX^e siècle. C'est en effet Hall qui met en scène une protagoniste, qui porte le prénom anglais typiquement masculin « Stephen », un garçon manqué qui souffre du « puits de solitude » à cause du rejet sociétal vécu par un « inverti », c'est-à-dire d'une lesbienne : Cf. Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Hesperus Press Ltd, 2013 [1928], en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/slq/detail.action?docID=1599258, page consultée le 19 mai 2019.

² Le mot « cock » remplace le titre de noblesse du « comte », tout en faisant un clin d'œil au sens anglais du mot « cock », un terme péjoratif utilisé pour désigner le sexe masculin.

TROISIÈME PARTIE

Exotisme et altérité

Les protagonistes de *Dons des féminines* (1951) et de *La Comtesse sanglante* (1962) s'inscrivent pleinement dans les marges des normes sociales, voire genrées, de leur temps. Campées dans des paysages exotiques et évoluant à l'écart de leur société, elles vivent leur amour grâce à l'intimité offerte par des espaces hors de portée. Les étendues sauvages, souvent pittoresques, affranchissent les héroïnes, ce qui s'exprime tantôt par la fugue de Maria Elona et Rubia qui, « un dimanche à Mytilène », échappent au mariage hétérosexuel, tantôt par l'exil volontaire d'Erzsébet Báthory dans des châteaux gothiques « en territoire neutre sur la frontière austro-hongroise (CS, 47) », là où elle commet des crimes « contre le sexe féminin » (CS, 165). Figures marginales par excellence, ces protagonistes entreprennent une quête de l'altérité (plus ou moins absolue) qui repose à la fois sur le mouvement physique vers des endroits lointains et sur la découverte du désir lesbien. Structurée par la double conception de l'altérité (spatiale, identitaire), cette dernière partie du mémoire mettra en évidence la *rebelle*. Dans le chapitre V, nous comparerons la figuration de l'espace des deux œuvres à l'aide d'une analyse topographique ainsi qu'architecturale. Ensuite, le chapitre VI se consacrera à l'altérité identitaire des protagonistes grâce à la mise en évidence de quelques figures précises issues de l'imaginaire occidental.

Chapitre V

Altérité spatiale : l'expérience du sublime, de l'« Orient » et du vice

L'imagerie exotique des deux œuvres découle d'une esthétisation des paysages lointains, soit de tout ce qui est « étranger » aux personnages féminins. De ce fait, le thème de l'altérité, terme qui renvoie à l'état de ce qui est « autre », différent ou exilé, va de pair avec la notion d'« exotisme » qui constitue, d'après Victor Segalen, la fascination pour « l'ailleurs » spatio-temporel : « la sensation d'exotisme est [...] autant produite par un décalage dans le temps que par une distance géographique, c'est-à-dire un décalage dans l'espace¹ ». Justement, les lieux exotiques que nous analyserons dans le présent chapitre sont des abstractions fictionnelles des espaces empruntés à la

¹ Gilles Manceron, « Introduction », dans Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 [1908-1911], p. 11. Cf. Bertrand Lévy, « Les racines culturelles de l'exotisme géographique, du Moyen Âge à la Renaissance européenne », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n° 148, 2008, p. 41.

carte réelle, soit des « ailleurs » du Proche-Orient moins familiers au lectorat français de Penrose : dans *Dons des féminines*, les territoires espagnols et indiens (décalage spatial) se superposent pour faire un clin d'œil à la ville antique de Mytilène (décalage temporel) ; dans *La Comtesse sanglante*, la Hongrie décrite comme « orientale » (décalage spatial), est à mi-chemin entre sa conception au Moyen Âge et durant la Renaissance (décalage temporel). Le présent chapitre est divisé en deux parties principales, chacune liée à la question du « vice » spatial : il porte d'abord sur le sublime dans les deux œuvres, et ensuite sur la représentation respective des espaces dits « orientaux », terme qui renvoie, dans l'imaginaire penrosien, aux régions du bassin méditerranéen ou de l'est par rapport à la France¹.

5.1. Le château gothique, ou, le paradoxe de l'enfermement (mal)heureux

Les paysages des deux œuvres à l'étude sont souvent d'une grandeur exceptionnelle, leur représentation étant assortie à l'élévation sentimentale des personnages. Ce sont là deux éléments qui nous permettent de constater l'héritage du sublime dans l'esthétique de Penrose, qui s'exprime toutefois de manière très différente dans les deux œuvres : *La Comtesse sanglante* réactualise l'attitude romantique adoptée par le roman gothique (XVIII^e et XIX^e siècles) ; par contraste, la conception du sublime de *Dons des féminines* remonte à l'Antiquité et à la sublimité des vers de la poète Sapho elle-même. Prenons d'abord le cas de *La Comtesse sanglante*.

Le château de Csejthe est la « demeure d'élection » (CS, 47) d'Erzsébet Báthory qui, situé « dans [d']inaccessibles montagnes » (CS, 66), est un foyer moyenâgeux « sur son éperon rocheux battu de tous côtés par le vent de la montagne » (CS, 192). Cet endroit constitue l'ancrage spatial du récit et entretient un rapport direct avec le roman gothique. En effet, la demeure fortifiée médiévale constitue, d'après Robin Craig, la « construction privilégiée du roman noir, [...], souvent érigé[e] dans un milieu sauvage et impénétrable, [et elle] s'impose dans l'espace littéraire comme un chronotope sinistre² ». Structure archétypale du roman gothique³, le château représente

¹ « L'Orient » fait référence à l'« ensemble des pays situés à l'est de l'Europe et aussi parfois certains pays du bassin méditerranéen ou du sud de l'Europe centrale ». Les deux pays « orientaux » à l'analyse dans ce chapitre (l'île méditerranéenne de Lesbos et la Hongrie) sont du Proche-Orient. Trésor de la langue française, entrée « Orient, subst. Masc. », en ligne : stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?132;s=397, page consultée le 28 juin 2019.

² Robin Craig, « Imaginaire des lieux dans le roman *Malvina* », *Aborescences*, n° 3, 2013, p. 7.

³ Certains auteurs gothiques sont, par ailleurs, connus pour avoir fait construire des châteaux dans le style gothique, tels Strawberry Hill d'Horace Walpole et Fonthill Abbey de William Beckford.

également, comme on le constate dans le récit walpolien, un endroit clos et terrifiant où prend place la transgression sexuelle¹. La structure gothique se révèle alors influencée par le roman libertin né à la même époque du roman gothique². La rencontre littéraire du roman libertin et du roman gothique dans le château moyenâgeux apparaît



Fig. 16 : Gustave Doré, *Paysage de Bretagne*, 1875-1880.

dans l'emplacement lointain de Csejthe, situé hors de portée « en territoire neutre sur la frontière austro-hongroise » (CS, 46-47) ; l'altérité spatiale permet à la protagoniste de sombrer dans la démesure érotique³. Accompagnée de la mise en scène d'un lieu consacré à la torture et au plaisir sadique, la représentation du château gothique de Csejthe renvoie, sur le plan pictural, au caractère souvent « terrible », inaccessible et alpestre des châteaux mis en tableau par des peintres romantiques, tels Gustave Doré dans *Paysage de Bretagne* (1875) (Fig. 16). Cette toile d'un château en ruines transmet l'expérience du sublime dont il est question dans ce chapitre : la terre désolée et la teinte bleu foncé de l'image donnent l'impression d'une atmosphère étouffante et inhospitalière, voire « terrifiante » pour le voyageur étranger.

Si le sublime est un style artistique principalement associé à l'art et à la littérature romantiques, il se retrouve également chez certains auteurs gothiques, dont Radcliffe, qui s'inspirent de l'essai monumental d'Edmund Burke, intitulé *A Philosophical Enquiry into... the Sublime and Beautiful* (1757)⁴. Les auteurs du genre gothique campent leurs personnages dans des paysages grandioses, dont la puissance et la force éblouissante produisent chez les personnages un

¹ Michael Gamer écrit à propos de *The Castle of Otranto* : « Most influential and evocative of all, of course, has been the icon of the castle, transformed in Walpole's handling from a locus of safety into a place of sexual transgression and supernatural vision, of secret passageways and political intrigue. With its adjacent monastery, it is a place that harbours guilty secrets and unlawful desires, a fortress not for keeping people out but for keeping them in ». Michel Gamer, « Introduction » dans Horace Walpole, *op. cit.*, p. xiii.

² Le roman libertin est en quelque sorte « sœur » du roman gothique, dans la mesure où les deux, nés à la fin du XVIII^e siècle, thématisent les excès libidinaux des personnages. Elizabeth Durot-Boucé propose une analyse comparative longue et exhaustive des deux genres : *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir. À l'ombre des Lumières, roman gothique et roman libertin*, Rennes, Travaux d'Investigation et de Recherche (T.I.R.), 2017.

³ « Csejthe is depicted as a ruined fortress overlooking a bleak mountain range, conveying well the utter isolation and impregnability sought by Báthory and by Sade's villains at Silling, in seeking to evade the gaze of law » : Neil Matheson, *Surrealism and the Gothic. op. cit.*, p. 228.

⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into... the Sublime and Beautiful*, London, Routledge Classics, 2008 [1757].

effet de stupéfaction, ou du moins d'admiration, selon les degrés d'émerveillement ou de terreur éprouvés à leur vue. Cette expérience de la nature, d'un endroit architectural ou même d'un événement bouleversant désigne alors le vertige, le réveil des cinq sens ; le bouleversement de l'âme est déclenché par l'immensité de la scène, sa majesté (les qualités de « *vastness*¹ » ou « *of great dimensions*² » décrites par Burke). Le sublime se rattache également à la marginalité spatiale, porteuse d'une solitude parfois apaisante, parfois terrifiante : il est donc toujours question de l'expérience ressentie par le sujet romantique³. Concept d'ordre essentiellement esthétique, le sublime a été pensé pour la première fois par un rhéteur néoplatonicien anonyme, nommé par la critique le pseudo-Longin. Dans son *Traité du Sublime*, le pseudo-Longin conçoit le concept comme étant « tantôt la simple élévation des pensées et des sentiments, tantôt l'éclat des images ou la puissance de l'effet dû à la composition⁴ ». Cette définition apporte un nouvel éclairage sur la conception romantique plus connue de Burke, puisque le penseur classique accorde une importance particulière à l'image produite par le style du texte⁵. La conception classique de l'image sublime, entendue soit comme une figuration mentale (*phantasia*), soit comme une chose « vue » grâce à l'écrit ou à la parole, nous permet de poursuivre l'analyse intermédiaire en nous penchant sur les descriptions de la structure du château dans *La Comtesse sanglante*.

L'emplacement vertigineux de Csejthe, situé loin des regards suspicieux des autorités judiciaires, fait écho à certains tableaux romantiques du XIX^e siècle, dont l'emblématique *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) de Caspar David Friedrich⁶ (Fig. 17). Les images textuelles

¹ *Ibid.*, p. 71-73.

² *Ibid.*, p. 135-136.

³ Citons un passage exemplaire de Burke : « *The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment ; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect* ». *Ibid.*, p. 57

⁴ Henri Lebègue, « Introduction », dans le pseudo-Longin, *Du sublime*, Henri Lebègue (dir. et trad.), Paris, Les Belles lettres, 1952, p. 24.

⁵ Le rhéteur écrit : « Les images aussi, mon jeune ami, contribuent par excellence à produire la majesté, la magnificence et la véhémence du style. C'est en ce sens que quelques-uns les appellent des figurations mentales ». *Ibid.*

⁶ Le marcheur solitaire de ce tableau représente le sujet lyrique des poètes anglais du romantisme, dont William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. Le sujet romantique est vu de dos et il contemple, du haut d'une falaise, une vallée de montagnes diaphanes et des rochers entourés de nuages. L'immensité du ciel, qui plane au-dessus de cette « mer de nuages », donne au spectateur l'impression d'un paysage sauvage et naturel capable d'emporter l'humain, alors que la figure admirant la scène à partir du sommet de la montagne est située au premier plan du tableau, ce qui a pour effet de minorer le paysage et de le représenter comme une étendue vaste et insurmontable. Cette expérience du sublime est elle-même vertigineuse et inspiratrice tantôt de l'admiration, tantôt de la crainte.

de Penrose semble alors issu de l'imaginaire romantique rattaché au roman gothique. Regardons de près comment Penrose met sous les yeux du lecteur la sublimité de la « Hongrie sauvage » (CS, 7) :

Les châteaux de Hongrie se dressaient aussi bien sur les rocs des Karpathes que dans la plaine, solides, et pour la plupart, frustes. Leurs plans les faisaient ressembler à des fleurs ou à des étoiles tombées à terre, comme on peut le constater en feuilletant le livre publié en 1731 à Augsbourg par von Puerckenstein. [...] les antiques châteaux féodaux, ceux des Marches créés par Charlemagne, bâtis en pierres grises, sans fossés remplis d'eau, étaient perchés sur les éperons des montagnes : peu de fenêtres, de tous carrées, guerre de place pour l'habitation, et d'immenses caves avec des souterrains qui conduisaient aux différents versants de la colline. Tel était le château où la comtesse Báthory passa le plus clair de son temps : Csejthe. Elle l'aimait pour sa sauvagerie, ses murs qui étouffaient tous les bruits, ses salles basses et, sur la colline dénudée, son aspect lugubre. Elle en avait d'autres, plus de seize au total, lui appartenant en propre ou qui étaient à son mari ; et c'est toujours dans les plus reculés et ceux aux abords les moins souriants qu'elle préféra vivre. Il y avait pour Csejthe et Bezcó une autre raison : ils étaient en territoire neutre sur la frontière austro-hongroise (CS, 46-47).



Fig. 17 : Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818.

L'image *in absentia* est ici construite plus particulièrement par ce que Louvel appelle « la vue pittoresque », une modalité intermédiaire qui est « "susceptibl[e] d'être peint[e]", [et constitue] certaines scènes de rue, des lieux "évocateurs", abîmes ou vertigineuses hauteurs alpines, bords de mer, etc. » ; Louvel explique que la vue pittoresque « sugg[ère] irrésistiblement [ses] homologues picturaux¹ ». Le passage suscité de *La Comtesse sanglante* est divisé en deux parties, chacune donnant une vue du paysage hostile et désolé de la Hongrie. La première moitié présente un vaste panorama « susceptible d'être peint » tout en étant issu de l'imaginaire pictural du sublime : le paysage est marqué par une abondance de châteaux appartenant au couple Báthory/Nádasdy ; les structures du style gothique sont minorées par l'immensité du terrain montagneux rappelant, par exemple, le paysage brumeux de C. D. Friedrich, dans lequel la hauteur des arbres est minimisée par la distance. La deuxième moitié du passage se focalise sur la grandeur imposante des châteaux, dont celui de Csejthe enfoncé dans la région sauvage des Karpathes. Le château fort est élevé pour protéger la noblesse féodale de l'invasion et la hauteur du château n'a d'égale que sa profondeur, car les caves, construites grâce à la grande taille de la colline, font partie de l'espace souterrain.

¹ Liliane Louve, *Texte/image, op. cit.*, p. 36.

« La verticalité angoissante¹ » du château gothique est en effet une particularité propre au sublime, une expérience rattachée à celle du « terrible » ; la sublimité du château de Csejthe et de ses labyrinthes souterrains repose alors sur l’immensité effrayante de ses alentours, à savoir les « grandes Karpathes où habitent les vampires, où les sorcières peuplent le ciel de nuages et, parfois, de cygnes » (CS, 97).

Si, dans les mots de Burke, « aucune passion ne vole aussi efficacement l’esprit de tous ses pouvoirs d’agir et de raisonner que la peur² », l’expérience ultime du sublime se rattache alors à la crainte du *locus terribilis*. Ce dernier est endroit qui est créateur d’une « atmosphère inquiétante, troublante, suscitant souvent une réaction défensive du lecteur mais provoquant en même temps son intérêt³ ». Le *locus terribilis* renvoie alors aux régions sauvages comme la mer et le désert, mais aussi aux espaces dantesques comme l’enfer, le jardin d’Éden après le péché d’Adam et d’Ève⁴ et le « paradis perdu » de John Milton. L’expérience « terrible » du château gothique dans *La Comtesse sanglante* se laisse souvent apercevoir grâce à la vue pittoresque louvelienne, comme nous le constatons dans cette description du paysage hivernal :

Ilava était blanc. Le château, carré, émergeant de la neige, semblait pris dans la glace de ses douves. [...] La neige, au ciel suspendu mais prête à tomber encore, créait cette atmosphère propre au désert, à l’hiver. À la montagne, où tout n’est qu’attente stérile, où les limites se dissolvent, où disparaît tout sentiment de responsabilité (CS, 139-140).

Porteur d’une majesté, d’une puissance et d’une solitude, le château d’Ilava se campe dans un paysage stérile et impitoyable. Ce décor où domine un château recouvert de neige est propice à susciter la crainte chez les innocents en raison de sa grandeur architecturale et de l’hostilité de la nature environnante. Peuplés de bêtes sauvages, les alentours des demeures de la comtesse – aériens aussi bien que souterrains – contribuent à la figuration picturale d’un piège, car l’image *in absentia* permet à l’auteure de représenter Báthory à la façon du Minotaure au centre de son labyrinthe, comme on le constate dans la phrase suivante : « Proche des bois chers aux sorcières et aux loups-garous, sous le cri tournant des rapaces et, la nuit, enveloppé par les cris des bêtes de la forêt et de l’engoulement, Csejthe lui était une demeure d’élection » (CS, 47). Le danger sous-entendu par l’image du château de Csejthe en particulier concourt à la représentation d’un endroit cauchemardesque pour les victimes, mais également d’un lieu de plaisir pour la femme-bourreau

¹ Terme de Robin Craig, *loc. cit.*, p. 7.

² Nous traduisons la citation suivante : « *No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear* ». Edmund Burke, *op. cit.*, p. 57.

³ Julián Muela Ezquerre, *Le locus terribilis topique et expérience de l’horrible*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

sadique et ses acolytes. Après tout, cet endroit « où disparaît tout sentiment de responsabilité » (CS, 140) se trouve sur « le territoire neutre sur la frontière austro-hongroise » (CS, 47), ce qui libère les lesbiennes-tortionnaires des contraintes judiciaires.

Ainsi, l'isolation et la sauvagerie liées à l'emplacement du château préféré de la comtesse facilitent le meurtre en même temps qu'il accueille le plaisir sadique : on assiste à la coprésence de la crainte et de la jouissance. Le château gothique s'apparente donc, comme Robin Craig l'explique, au « boudoir » libertin, un espace de plaisir transgressif et souvent sadomasochiste¹. La demeure de la comtesse est donc une « construction commune de la littérature libertine [qui] s'érige comme un espace libidinal propice à la séquestration et à la séduction du sujet érotique² », caractérisée par le paradoxe du « confinement » à la fois heureux et malheureux³. La lesbienne sadomasochiste du château de Csejthe « jouit » du confinement des belles vierges, alors que ces dernières expérimentent un cauchemar à cause de la torture sadique et de leur « confinement malheureux » dans le *locus terribilis*. Nettement marqué par ce paradoxe du confinement (mal)heureux, le château de Báthory procède à une théâtralisation des désirs lesbiens.

Les instincts libidinaux associés à l'espace « terrible » rappelle donc le contraire du *locus terribilis* : le *locus amoenus* est un endroit de plaisir, un paradis terrestre qui repose sur la présence plus subtile du vice. Le paysage hongrois est donc également dépeint comme le jardin d'Éden, parfois même de manière explicite, en raison de la jouissance ressentie par les tortionnaires libertines. L'intertexte biblique de l'enfer sur terre (le jardin d'Éden après le péché d'Ève) est évoqué lorsqu'une servante du château de Báthory vole un fruit : la comtesse torture sa servante affamée en la laissant « pleurante et nue attachée à un arbre, toute enduite de miel et couverte de fourmis et de mouches » (CS, 50). Un deuxième exemple d'une référence croisée du *locus amoenus* et du *locus terribilis* se trouve dans un passage consacré au « Turkestan, le vieil Oural » de l'Europe :

Cela semblait venu d'un pays d'ange mêlés, bons et mauvais, d'un antique Éden où des gâteaux étoilés étaient offerts aux divinités de la glace. Les princesses pythonisses prophétisaient, et les vieilles racines du monde n'avaient pas fini de vibrer.

Du temps d'Erzsébet régnait encore au bois sacré de Zutibure l'ombre froide de Dziéwanna, l'Artémis des hordes barbares, restée là pour veiller sur le noisetier luisant, ami de l'eau, sur le noyer propitiatoire et sur

¹ Robin Craig, *loc. cit.*, p. 9-10.

² *Ibid.*, p. 3. Nous pourrions également mentionner l'œuvre de Pauline Réage, *Histoire d'O* (1954), qui se déroule dans un château de Roissy, endroit où une femme esclave, nommée « O » (un prénom court qui symbolise en quelque sorte l'idée qu'elle est un Objet), se soumet entièrement à des actes sadiques d'une société d'hommes. Le château du récit s'érige dans l'imaginaire du lecteur comme un endroit sadique d'Éros et de Thanatos : Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 [1954].

³ *Ibid.*, p. 9-10.

l'iris saxonne, la plante magique. En ce temps-là encore l'âme moribonde, ignorante vers le commencement des races, là où les paradis terrestres furent disjointes (CS, 31-32).

Si le bois sacré de Zutibure, d'après la mythologie salve, joue le double rôle de sanctuaire paisible *et* terrifiant¹, la déesse Dziéwanna rappelle la fécondité de la terre. Cette dernière est une figure mythique qui, selon le narrateur, hante la forêt de Turkestan. En convoquant diverses histoires empruntées à la Bible et à la mythologie européenne², Penrose imagine le décor de *La Comtesse sanglante* pour qu'il évoque à la fois le paradis et l'enfer. Ainsi, l'espace est porteur d'un sens différent selon le point de vue de chaque personnage : le bien pour la libertine lesbienne et le mal pour ses victimes.

5.2. Un autre type de sublimité : l'expérience sensuelle de Mytilène

La sublimité spatiale apparaît dès l'incipit de *Dons des féminines*. La première double page du livre campe la protagoniste, Rubia, « au pic d'Anie ». Rendue évidente par sa « verticalité » hyperbolique, la figure féminine du collage (qui pourrait être le « pic d'Anie » ou l'héroïne Rubia) se métamorphose en une montagne pour devenir littéralement ce que les poèmes décrivent métaphoriquement comme étant

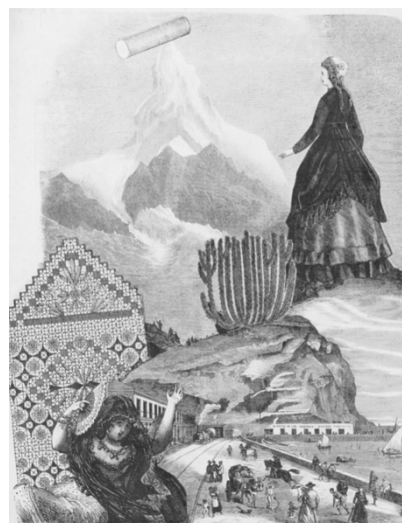


Fig. 18 : Valentine Penrose, ,
« Au pic d'Anie », 1951.

« l'orpheline des montagnes » (« *the orphan of the mountains* ») (Fig. 18). Désireuse de traverser des sommets géographiques, cette figure représente le sujet romantique par excellence, tout comme l'héroïne radclifienne, Emily, qui se promène souvent dans la nature et raffole des endroits périlleux au détriment des paysages idylliques : « *nor was it in the soft and glowing landscape that [Emily] most delighted ; she loved more the wild wood-walks, that skirted the mountain ; and still more the mountain's stupendous recesses, where the silence and grandeur of solitude impressed a*

¹ Lisbeth Bredholt Christensen *et alii.*, *The Handbook of Religions in Ancient Europe*, London, Routledge, 2014, p. 338-359.

² Penrose fait appel à un nombre impressionnant d'intertextes mythiques afin de voiler son histoire de mystère et d'évoquer les archaïsmes et les superstitions qui perduraient en Europe même après le Moyen Âge. Elle évoque « une mystérieuse déesse Mielliki », « un dieu unique, Isten », « le diable, Ördög », « Delibab, la fée de midi aimée du vent et mères des mirages, des Tünders, sœurs de toutes merveilles » (CS, 15), « le dieu Krodo », « Hadur, le seigneur de la guerre » (CS, 33), « la prêtresse achéenne de la Terre, au temps d'Ægire » (CS, 97), etc.

*sacred awe upon her heart*¹ ». Dans le collage de Penrose, la sauvagerie et la réclusion de la nature sont évoquées par la forme imposante de cette figure, mise en contraste avec les petites figures dans la rue en bas du « pic d'Anie » (Fig. 18). Cette figure du sublime, qui s'éloigne du village et de la foule civilisée, incarne la majesté de la nature par rapport à l'impuissance humaine, élément inspiré du romantisme des écrits gothiques de Radcliffe, même si le livre emprunte le plus souvent à l'imaginaire saphique...



Fig. 19 : Valentine Penrose, « Un dimanche à Mytilène », 1951.

C'est dire que la représentation de l'espace dans *Dons des féminines* se déploie sous le signe de la marginalité spatiale permettant l'affranchissement du désir lesbien, notamment grâce à la mise en scène de la fuite vers Lesbos. L'île saphique, un espace mythique toutefois inspiré d'une ville réelle de la Méditerranée, est représentée par Penrose comme un lieu exclusivement féminin. Il se trouve de manière explicite à la double page du vers « Un dimanche à Mytilène ». Cet intertitre onirique est accompagné d'un collage représentant l'île saphique où le féminin domine de manière littérale, comme on le voit grâce à la grande tête de style égyptien (Fig. 19). Dans cette image sublime, le premier plan représente des falaises vertigineuses et l'arrière-plan montre un océan qui se perd dans un horizon ample et ouvert². Cet univers proprement saphique fait par ailleurs écho aux tristes ondes de Leucade, et les lesbiennes, admiratrices du paysage dangereux et incertain, se doublent alors en sujets romantiques. Autrement dit, l'expérience vertigineuse du sublime dans *Dons des féminine* se métamorphose en celle de l'élévation des désirs sexuels, à savoir d'un « territoire sensuel³ » relié à l'imaginaire saphique. En faisant référence à des espaces indiens et

¹ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., p. 6. Radcliffe est très connue pour ses descriptions de l'expérience du sublime telles que théorisées par Burke. Le sublime textuel, comme nous le voyons dans le passage cité, se laisse apercevoir notamment grâce à l'emploi des épithètes et des substantifs ayant trait à l'immensité (« *wild wood-walks* », « *skirted the mountain* », « *stupendous recesses* », « *grandeur* »), mais aussi à la solitude qui invite à la méditation du sujet romantique (« *grandeur of solitude* », « *silence* », « *impressed a sacred awe* », « *lifted her thoughts* »). Cette description démontre le penchant gothique pour la sauvagerie, préférée au paisible parce que les « *wild wood-walks* » sont mis en contraste avec le paysage doux et rayonnant.

² Même si la grande tête féminine et les deux figures sur une chaise flottant dans l'air sont évocatrices du rêve propre à l'esthétique surréaliste, la très petite figure sur la falaise, à peine perceptible et minorée par ses alentours, démontre l'irruption du sublime dans l'univers penrosien.

³ Terme de Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, op. cit., p. 48-50.

espagnols (le bois d'Espagne, Abyssinie, Chandernagor, Avila, le Gange et Aragon), Penrose mobilise des endroits exotiques, inconnus de son lectorat français. La superposition des noms des lieux réels, assemblés de manière arbitraire et non linéaire, donne lieu à l'évocation d'un « ailleurs » onirique, de la liberté liée à la fuite par rapport à la norme et, surtout, des aventures en couple. L'Inde et l'Espagne sont alors abstraites de leur « réalité » et mises au service du rêve saphique des amoureuses qui se rebellent contre la conformité. Cette vision idéalisée du séjour d'amour constitue une représentation emblématique du saphisme, considérée par Albert comme « l'embarquement pour Lesbos¹ » ou bien comme « une parenthèse exclusivement féminine, à l'abri des regards mâles et indiscrets² ».

Les poèmes de *Dons des féminines* évoquent l'élévation sublime des sentiments sexuels rattachés à l'aventure mytilénienne, comme dans un passage qui évoque le « lit de ces ancêtres » (un clin d'œil à Mytilène ?), un repère spatial associé à la rencontre lesbienne et à la passion toutefois douloureuse de l'éros saphique³ :

Viens avec moi dormir dans le lit de ces ancêtres
Où furent élaborées les forces de ta beauté vive.
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.
(DF, 176).

Les métaphores du lit-corps (évoqué par le vers « aux rideaux de tes hanches ») et du « lit de ces ancêtres » se font écho pour rattacher l'île de Lesbos à l'élévation passionnée du sujet lyrique. L'amoureuse saphique de ce passage se déclare bouleversée par les « forces » de la « beauté vive » de son amante, dont le corps éveille une passion incitant le « je » du poème à se mettre à genoux pour prier ardemment. Très présente dans les vers de la poète Sapho elle-même, l'idée de « l'éros doux-amer » désigne une expérience à la fois agréable et désagréable de l'amour, comme le précise Anne Carson lorsqu'elle explique que dans le grec ancien (la langue hellénique de Sapho) le mot « éros » dénote « vouloir » et, plus spécifiquement, « désir de ce qui manque⁴ » : Sapho décrit l'amour comme un désir douloureux de celle qui est absente⁵. Chez Penrose, cette expérience

¹ *Ibid.*, p. 50-52.

² *Ibid.*, p. 51.

³ Cf. Anne Carson, *Eros the Bittersweet: an Essay*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Cette conception du sublime est antérieure à la théorisation du terme par Burke. Les vers de *Dons des féminines* héritent ainsi plus souvent de ce que le rhéteur néoplatonicien, le pseudo-Longin, appelle « la sublimité du style » de la poète Sapho : « N'admire-tu pas comment d'un seul coup, Sapho va chercher l'âme, le corps, l'ouïe, la langue, les yeux, le teint, tout comme autant de choses qui lui sont étrangères et qui se séparent d'elle, comment sous l'alternance

sublime de l'amour saphique est symbolisée par l'embarquement pour Mytilène : les plaisirs sublimes de la terre de Lesbos se doublent en une expérience à la fois excitante *et* douloureuse du corps féminin, ce dont témoigne l'énoncé « reviens ô surprenante » (DF, 176).

Pour fournir un deuxième exemple, la sublimité de la rencontre mytilénienne est ailleurs perceptible dans la tournure nominale « marcheuse des talus », transposée en langue anglaise par l'expression « *wanderer of the long dykes* ». Ces deux expressions rappellent d'abord le sujet romantique qui marche dans la forêt et se laisse emporter par la grandeur de la nature :

Je rêve. La jeunesse est hors de la pluie elle vient.
Mais marcheuses des *talus* qui se prolongent
Cent fois mise à voler aimer passer au ras de l'eau me diras-tu. [...]

*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 [...]* (DF, 172. Nous soulignons).

Si le « talus » français désigne un terrain en pente, le mot anglais « *dyke* » est porteur d'un deuxième sens : « *dyke* » renvoie, quoique de manière péjorative, à une lesbienne. « *Dyke* » fait également écho, sur le plan phonétique, à un autre mot anglais, « *dike* », qui se traduit par « digue » ou « fossé », faisant référence aux éléments architecturaux et géographiques du collage de la belle page (Fig. 21, p. 95 du présent mémoire). Ainsi, Penrose réconcilie la lesbienne (« *dyke* ») et le naturel (le « talus »), mais aussi les éléments du décor du collage qui accompagne les deux poèmes, comme la digue ou le fossé (« *dike* »). De plus, les connotations érotiques de la scène placent le désir sous le signe de l'excès, car les amoureuses se mettent « à voler aimer passer au ras de l'eau » « cent fois ». La suite de trois infinitifs donne au lecteur l'impression que l'aventure amoureuse a une durée non déterminée. Le désir saphique du couple semble inépuisable.

5.3. « L'Orient » sous le signe de l'abondance : Lesbos comme paradis terrestre

L'affluence sentimentale, sexuelle et spirituelle de l'espace de *Dons des féminines* repose alors sur le mouvement des amoureuses vers la Méditerranée. Souvent voilées sous des tissus orientaux, les *fugueuses* revêtissent un motif mystérieux, évocateur non seulement de l'exotisme, mais également de l'érotisme, le voile étant en effet un « symbole reconnu de la sexualité

de sentiments contraires, en même temps elle est transie de froid et elle brûle, elle s'égare et elle est sensée (car elle est soit terrifiée soit presque morte), si bien que ce n'est pas une seule passion qui se manifeste en elle, mais un concours de passions ? » Le pseudo-Longin, *op. cit.*, p. 18.

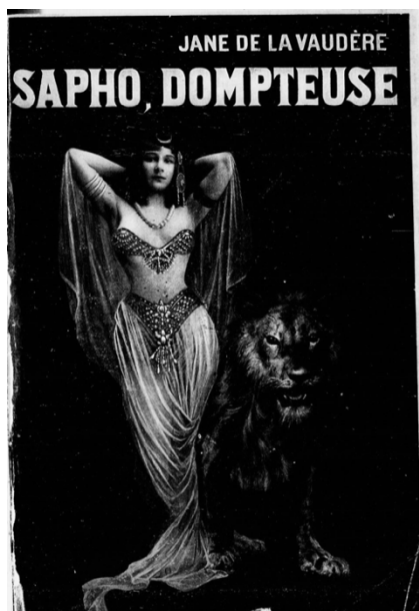


Fig. 20 : Jane de la Vaudère, *Sapho, dompteuse*. 1908.

féminine¹ ». Les motifs orientaux des collages du livre réactualisent par ailleurs l'esthétique de certains auteurs saphiques de la décadence qui mettent en scène l'île de Lesbos grâce à « un flamboyant décor qui mélange les époques et les styles² », tel que dans la plupart des photographies de l'œuvre photolittéraire, *Sapho, dompteuse* (1908), de Jane de la Vaudère (Fig. 20)³. Se rattachant à cette esthétique où abonde les influences hétéroclites, les collages de *Dons des féminines* comportent des références iconographiques au Moyen Âge, à l'ère victorienne, à l'Inde et à l'Espagne, alors que l'imagerie orientale transparait à travers le néoclassicisme qui traverse le livre, soit les bustes qui réapparaissent comme des spectres et les figures inspirées de *La Naissance de Vénus* (1485-1486) de Botticelli (Fig. 11 du chapitre précédent)⁴. Prenons, par

exemple, le collage représentant un couple situé au bord de l'eau (Fig. 21) : la scène d'amour est constituée de motifs classiques (la structure à gauche ressemble à un aqueduc en ruines, l'objet qui le joute s'apparente à une couronne de fleurs de l'Antiquité), orientaux (les tissus sur l'eau et autour des visages des figures féminines) et moyenâgeux (les chaussures poulaines, le calice médiéval). La superposition de motifs inspirés de plusieurs périodes historiques et d'endroits lointains met en lumière une esthétique de l'abondance. Caractérisée par la redondance de plusieurs styles, la scène réactualise la représentation de l'île grecque comme un paradis terrestre, typique du saphisme littéraire.

L'affluence iconographique de motifs hétéroclites, qui accompagne l'évocation de l'excès sensuel, invite à une interprétation théologique du saphisme fin-de-siècle. Albert explique en effet que les auteures de cette période associent parfois Lesbos à la ville biblique de Gomorrhe :

¹ Elizabeth Durot-Boucé, *Emily Philosophe*, *op. cit.*, p. 137.

² Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 55.

³ Le plus souvent, les photographies représentent l'héroïne, une dompteuse d'animaux, portant uniquement un mince voile pour couvrir sa taille. Avec des bijoux placés sur son corps, elle s'exhibe sur des tapis exotiques, devant une harpe, à côté des objets de style égyptien (des vases et des tapis) et entourée de plantes et d'animaux (un serpent, un lion) : Cf. Jane de la Vaudère, *Sapho, dompteuse. Roman*, Paris, Albert Méricant, 1908, en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773320b?rk=21459;2, page consultée le 25 juin 2019.

⁴ Déesse romaine de beauté féminine et de séduction, Vénus est par ailleurs étroitement liée à l'imaginaire érotique de la poète Sapho : Édith Mora, *op. cit.*, p. 195.

La Décadence [...] célèbre [...] le mariage de Lesbos avec d'autres lieux symbolisant l'homosexualité, à savoir Gomorrhe, son double biblique, [...] Changement de lieu et d'époque, l'exotisme suscité par Gomorrhe est d'une autre nature, avec des relents d'orientalisme qui évoquent la fortune de Salomé à la fin du XIX^e siècle¹.

Si le parcours aventurier des *fugueuses* semble représenter un rêve onirique, le régime symbolique de l'espace de *Dons des féminines* s'inscrit dans l'imaginaire saphique à travers la figuration de la Grèce antique, qui endosse parfois les mêmes caractéristiques que la ville de Gomorrhe, considéré comme un lieu d'excès et de débauche². En s'enfuyant vers des terrains



Fig. 21: Valentine Penrose, « Je rêve », 1951.

« orientaux » de plaisir, Maria Elona et Rubia entreprennent un *pèlerinage* vers un lieu saint. Ce voyage *de foi* nous invite à considérer les héroïnes comme étant des « modernes *prosélytes* de



Fig. 22 : Valentine Penrose, « Tantôt elles sont seules tantôt avec les plantes », 1951.

Sappho³ » ; converties à la doctrine saphique, Maria Elona et Rubia suivent les pas de Vivien et de Clifford Barney qui ont par ailleurs fondé « l'Académie de Lesbos⁴ ».

Véritables havres paradisiaques, certains espaces de *Dons des féminines* répondent à la définition du *locus amœnus* fourni par le rhéteur grec Libanius, qui affirme que les représentations de ce lieu paisible comportent presque toujours six composantes stéréotypées, soit les « sources, plantations, jardins, brise légère, fleurs et chant des oiseaux⁵ ». Les doubles pages du livre regorgent de

¹ Albert prend les exemples de *La Vénus des aveugles* de Renée Vivien (1904), *Zo'har* de Catulle Mendès (1886) et *Gomorrhe* d'Henri d'Argis (1889). Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 55.

² Jean-Paul Goujon, « Renée Vivien : littérature et "Amour de loin" (avec cinq lettres inédites) », *Littératures*, n° 12, 1985, p. 141-153.

³ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 62. Nous soulignons.

⁴ Sylvie Croguennoc, *loc. cit.*, p. 92. Les amis de Vivien et de Barney, Yvonne Vernon et la journaliste Maryse Choisy, ont aussi entrepris le pèlerinage vers Lesbos : Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 45-46.

⁵ Jean-Michel Adam, entrée « description » dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : www.universalis.fr/encyclopedie/description/, page consultée le 15 avril 2019.

tels motifs, comme nous voyons dans le collage où se déploie une jungle, un refuge tropical pour le couple (Fig. 22). Si, dans ce collage, le règne animal est évoqué par un grand oiseau, la *femme-nature* de l'arrière-plan rappelle une Daphné ovidienne¹, car elle se métamorphose en un arbre pour que le règne humain s'entremêle au végétal. De plus, les vers de la page de gauche contribuent à l'atmosphère édénique de la scène grâce aux mentions des « plantes », d'« une jungle » et de « la feuille ».

Évocatrices de la vie édénique connue par Adam et Ève avant la faute impardonnable, les endroits de plaisir débridé laissent toujours des traces de « vice ». Au bout du compte, comment peut-on vivre dans l'abondance sans pécher, sans abuser ? Comment rester vertueux si l'on a le droit de tout faire et de tout avoir, si l'on a accès à tous les plaisirs ? La sublimité expérientielle de l'amour lesbien renvoie, après tout, à l'excès des plaisirs charnels. Les voyages des protagonistes sont alors accompagnés d'un sentiment de danger, que nous décelons, entre autres, grâce aux nombreuses figures spectrales qui hantent les collages. De manière plus concrète, le collage ombrageux qui apparaît à la fin du livre évoque une scène de chaos, étant

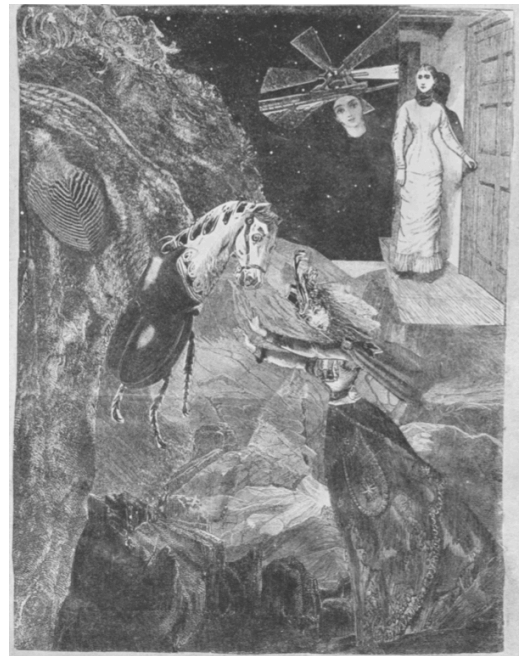


Fig. 23 : Valentine Penrose, « Les cheveux s'ensanglanterons qui avaient lié Rubia », 1951.

constitué d'astres qui prévoient le sort malheureux des amoureuses (Fig. 23). Le texte de certains poèmes du livre laisse entendre, quant à eux, le sentiment de péril associé au plaisir débridé, comme nous le constatons dans des tournures telles que « [d]e jours neufs et aussi de coutumes d'effroi » (*DF*, 182) ou bien « des choses à venir d'autre déconcertées d'autres sûres » (*DF*, 166). Ces vers mettent en lumière la coprésence du bien et du vice, du plaisir et du risque. L'imaginaire « terrible » du livre repose alors sur l'évocation du plaisir saphique sans retenue, soit le fait de s'affranchir des normes hétérosexuelles pour aller vers l'inconnu, pour « ose[r] s'aventurer sur [d]es chemins interdits » et « men[er] une existence libre, loin du puritanisme et des contraintes sociales² ». La figuration de Mytilène repose alors sur un paradoxe de la coprésence selon lequel Mytilène incarne

¹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 1992 [1 av. J. C.], p. 58-62.

² Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 45-66.

à la fois l'abondance et la damnation, le paradis et l'enfer, le havre édénique florissant et prospère et, dans les mots d'Albert, un lieu « du vice¹ ». Cette île édénique et « maudite² » renvoie au seuil symbolique entre le beau et le mal. De manière très différente, les plaisirs charnels de *La Comtesse sanglante* sont présentés, eux aussi, sous le signe de l'excès, le plaisir débridé étant associé à l'emplacement dit « oriental » du récit, soit aux ténèbres et au luxe de la Hongrie...

5.4. La débauche hongroise

« Ailleurs folie, luxure, mort et sang abondaient » (CS, 19). *La Comtesse sanglante* regorge de motifs « orientaux » donnant lieu à l'esthétisation de l'affluence de biens matériels et de plaisirs charnels des personnages privilégiés, *topos* littéraire hérité du roman gothique. L'exemple le plus connu de la débauche « orientale » de ce genre est probablement *Vathek* (1786), le récit étrange de William Beckford inspiré des *Mille et une nuits*³ dont le personnage principal est décrit par Francesco Orlando comme un « formidable *enfant gâté* [qui], à partir des privilèges mêmes de son trône, [...] se voit poussé à de continuels excès⁴ ». C'est dire que dans *La Comtesse sanglante*, l'emplacement exotique et « oriental » contribue à l'excès caractéristique de la comtesse. Par exemple, le narrateur explique que « la famille [báthorienne] devait se diviser en deux branches : l'une s'étendait vers l'est de la Hongrie et la Transylvanie, l'autre vers l'ouest » (CS, 14). La branche de l'est est une famille de « l'ancienne terre des Daces » (CS, 15) constituée de types « tous [...] tarés, cruels et luxurieux, fantasques, et courageux » (CS, 15). Ainsi, Penrose met en lumière l'antinomie de l'Europe de l'est, fictionnalisé comme étant « barbare », et de l'Europe occidentale dite « éclairée » : « la Hongrie, au XVI^e siècle, était encore en pleine féodalité », alors qu'« en Europe occidentale [...] l'on pratiquait davantage l'échange des idées, l'atmosphère semblait plus claire et printanière qu'en Hongrie, et surtout que dans cette région des Karpathes » (CS, 44). La Hongrie orientale du récit, arriérée sur le plan politique (féodal) ainsi qu'intellectuel et culturel⁵, forge les traits de Báthory et contribue à sa démesure caractéristique.

¹ *Ibid.*, p. 45-66.

² *Ibid.*, p. 52-58.

³ *Vathek*, un « conte arabe » comme le décrit le narrateur, porte sur la chute faustienne du calife Al-Wathiq qui résulte de sa recherche incessante de la puissance surnaturelle. Cf. William Beckford, *op. cit.*

⁴ Francesco Orlando, « *Vathek* ou la damnation de l'enfant gâté », *Revue italienne d'études françaises*, n° 1, en ligne : journals.openedition.org/rief/993, page consultée le 1 juin 2019. C'est Orlando qui souligne.

⁵ « L'épanouissement des arts avait été tardif en Hongrie. Comment une terre balayée d'invasions aurait-elle pu donner naissance à autre chose qu'à un artisanat confiné dans la fabrication des objets les plus nécessaires à la vie ? [...] Les

L'esthétisation des ténèbres gothiques s'impose fréquemment dans le récit grâce à l'*hypotypose*, figure de style qui, dans le sens où nous l'entendons, constitue une description des « choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met [...] sous les yeux¹ ». Prenons un exemple centré sur la chambre de la comtesse :

Peu de lumière dans la chambre aux pesantes tentures d'aksamiet, un damas épais ; aux murs et par terre, des tapis d'Orient ; sur la table, une lampe d'argent dont la mèche baignait dans une huile parfumée. Dans le mur était creusée une cachette renfermant des bijoux, ainsi que la précieuse Bible manuscrite de Stéphan Báthory qui datait de 1416. Tout était oppressant dans cette pièce où Erzsébet se tenait en permanence (CS, 90).

Les tapis « orientaux » de Báthory recouvrent entièrement les murs et le plancher de la chambre ; la surabondance des tissus contribue à l'esthétisation de l'aspect « oppressant » de la pièce. L'amas de bijoux et la lampe faite d'argent créent un spectacle visuel de luxe, soit l'image d'une comtesse qui ne se refuse rien et prend plaisir aux excès matériels. La fétichisation étrange de la sorcière à l'aide des objets luxueux se manifeste également, pour prendre un deuxième exemple, dans la manière dont « elle sortait ses bijoux et s'habillait cinq ou six fois par jour, revêtant l'une après l'autre toutes les robes qu'elle possédait » (CS, 69).

La noblesse hongroise contribue également à l'évocation du décor « oriental » comme étant le reflet de l'âme avide de Báthory, personnage désireux des biens matériels. Par exemple, un passage du récit met en évidence l'« atmosphère d'Orient » grâce à l'énumération des vêtements luxueux de la noblesse, c'est-à-dire les « somptueux tissus d'or et d'argent », « brocarts, samis et toiles, velours coupés », « dessins asiatiques [qui] ornaient les robes », « [les] jupes aux larges plis », « les manches bouffantes », etc. (CS, 34-35). Les objets précieux des nobles sont, en effet, souvent décrits dans un flux d'informations peint de manière si « vive » que la description met sous les yeux du lecteur la richesse matérielle des nobles du pays, preuve de la démesure de ce peuple diabolique². La description en *hypotypose*, une modalité du pictural³, met en lumière l'opulence

Hongrois étaient sauvages et enclins à la tristesse, comme leur musique. Le plus ancien texte hongrois, *L'Oraison funèbre*, est un texte tragique » (CS, 40-41).

¹ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 390. L'idée de « mettre sous les yeux » est aujourd'hui la définition reconnue. Sur le plan étymologique, le mot d'*hypotypose* vient du grec *hypotypôô* (« dessiner »), qui est composé d'*hypo* (« sous ») et de *typôô* (« image » ou « tableau ») : Yves Le Bozec, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3.

² Un autre exemple : « Beaucoup de dames ont fait tailler le sabot pour l'engraver d'or et de diamants en bracelets contre leurs migraines ; [...] L'ambre de la Baltique et de Prusse, surtout celui avec des insectes pris au-dedans, est un des grands trafics des Hongrois, [...] Et aussi les grenats, et le jais dont les copeaux bus dans l'eau confèrent le don d'échapper aux sorcières et guérissent les morsures de serpents. Les pierreries sont les diamants, rubis, hyacinthes, et de larges turquoises dont usent aussi bien les hommes que les dames, en boucles d'aigrette ou de manteaux et en boutons travaillés » (CS, 37).

³ Liliane Louve, *Texte/image, op. cit.*, p. 37.

excessive propre à cette région et à la noblesse hongroise de l'époque, comme dans la description d'un dîner royal qui met en relief la *virilité* associée à l'acte de consommation :

Au milieu de la longue table qui, seule avec les bancs, meublait la salle, il n'y avait que trois grandes louches d'argent avec des assiettes d'argent ou d'étain. [...] On mangeait la sauce avec du pain, chacun ayant devant soi son pain rond pour la journée. Le bon ton était de manger très vite, virilement, disait-on. La viande, au reste, était toujours fort dure et demandait de solides et vigoureuses mâchoires. On n'avait ménagé ni le sel, ni les oignons, ni l'ail, ni le paprika, ni le safran. Parmi les épices se trouvaient également de la graine de pavot, de sésame, de la nigelle bleue de Damas et de la sauge (CS, 137-138).

À travers la rencontre du plaisir et du péché, les privilèges matérialistes des hôtes et des invités de cette fête hongroise sont décrits grâce à la description d'une scène de glotonnerie, une sorte de débauche sensuelle. Lorsqu'ils mangent, les invités « jouissent » de l'opulence, rappelant la rapacité du héros faustien de Beckford, personnage dont les ambitions démesurées ouvrent le chemin du diable, à savoir la recherche infinie de la richesse matérielle et de la puissance alchimique. Dans *La Comtesse sanglante*, un récit de l'opulence hongroise, c'est surtout l'excès charnel, libidinal et meurtrier qui découle des descriptions du Proche-Orient car, dans ce milieu aisé, « le "vin de débauche" des Hongrois était le sang de cheval » (CS, 37). Le plaisir éprouvé par les figures « orientales » grâce à leur richesse se métamorphose donc en jouissance charnelle. L'expérience de l'exotisme « oriental » se révèle une expérience diabolique et libidinale de la Hongrie du récit, où « on goûtait violemment la vie, l'acceptant dans sa totalité » (CS, 19).

Cadrer la *rebelle*

La représentation penrosienne de l'espace se fonde ainsi en large partie sur la présence symbolique du vice, les lieux étant souvent porteurs de plaisir sans retenu. Nourrissant la liberté du corps et de l'âme, les espaces exotiques accordent aux héroïnes penrosiennes la plénitude sensuelle et, dans le cas de *La Comtesse sanglante*, la débauche et la violence érotique. Les espaces sublimes des deux œuvres sont ainsi teintés soit d'excitation charnelle propre au saphisme littéraire, soit de crainte très récurrente dans le roman gothique « noir », puisque Lesbos de *Dons des féminines* et la structure gothique de *La Comtesse sanglante* impliquent l'éloignement physique et corollairement moral de la société. Les configurations spatiales construisent alors le cadre exotique dans lequel évoluent les protagonistes, permettant la mise en scène de personnages féminins étranges et plutôt inquiétants. L'altérité spatiale est donc mise au service de la trame actancielle des deux œuvres, permettant la caractérisation des héroïnes comme des *rebelles*.

Chapitre VI

La rebelle penrosienne : libertinage, faustianisme et monstruosité

Dans *Dons des féminines* et *La Comtesse sanglante*, la rébellion est en partie liée à la représentation du féminin, les héroïnes posant des actes provocants ou transgressifs pour combler leurs désirs illicites. Cette mise en scène de personnages qui désobéissent aux normes morales et pudiques de la société provient des imaginaires saphique et gothique, deux traditions qui représentent souvent la démesure (*hubris*) féminine. D'abord, le côté scandaleux du saphisme découle de la notion d'un désir « contre-nature » et de l'idée que la femme s'arroge le droit d'aimer une autre femme. Le saphisme avant-gardiste manifeste un refus du discours pathologisant du siècle précédent, témoignant d'une revendication de la vision baudelairienne de la « mâle Sapho¹ » et du « courage [...] de transgresser les limites morales traditionnellement fixées à l'être humain² ». La rébellion féminine se manifeste également au sein du roman gothique, genre qui accorde une importance à celle qu'Anne Williams appelle la « femme malicieuse³ » et qui est marquée par une certaine tension entre un féminin idéalisé et l'insurrection contre cet idéal⁴. C'est la raison pour laquelle les personnages féminins gothiques sont souvent violents, voire monstrueux ; ils représentent les « dessous » psychologiques de l'être humain, un aspect refoulé, ce qui dérange la société d'un point de vue moral⁵. En tant que figure polymorphe, la rebelle penrosienne rompt avec l'idéal féminin à la manière de certaines figures bien précises empruntées au saphisme littéraire (de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle) et au gothique libertin (XVIII^e-XIX^e siècles). De ses nombreux avatars, nous en proposerons trois : la libertine, l'héroïne faustienne et la bête monstrueuse. Après avoir démontré la présence protéiforme du libertinage et du faustianisme dans les deux œuvres, la dernière partie du chapitre sera consacrée à la monstruosité gothique dans la représentation du personnage d'Erzsébet Báthory.

¹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 180.

² Édith Mora, *op. cit.*, p. 189.

³ Anne Williams, « Wicked Women », dans Avril Horner et Sur Zlosnik (dir.), *Women and the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 91-105.

⁴ Gina Wisker, « Female Vampirism », dans Avril Horner et Sue Zlosnik (dir.), *op. cit.*, p. 151. Cf. George E. Haggerty « Women Beware Women: Female Gothic Villains and Victims », dans John C. Beynon et Caroline Gonda, (dirs.), *Lesbian Dames. Sapphism in the Long Eighteenth Century*, London, New York, Routledge, 2010, p. 147-157.

⁵ C'est ainsi que Durot-Boucé, spécialiste francophone du roman gothique anglais, conçoit ce genre littéraire dans une de ces études. En 2008, elle adopte une perspective psychanalytique pour théoriser le gothique comme étant « l'envers » du mouvement des Lumières, né à la même époque. Le genre gothique se révolte contre la raison des progrès scientifiques et moraux de l'époque. Cf. Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières*, *op. cit.*

6.1. Libertinage et saphisme : la masculinisation du sujet féminin

La *rebelle* penrosienne se présente parfois comme un personnage avec des attributs traditionnellement masculins, alors que cette stratégie de représentation est mise en œuvre de manière très différente dans chacune des œuvres à l'étude. Dans le cas d'Erzsébet Báthory, c'est la surpuissance qui lui confère l'agentivité typique de la « femme malicieuse » mentionnée plus haut.

À titre de premier exemple, dans *Dons des féminines*, la masculinisation des personnages



Fig. 24 : Valentine Penrose, « C'en est fait », 1951.

transparaît à travers le refus des mœurs sociales, comme c'est le cas dans une scène de rébellion exemplaire : le mariage saphique dans le ciel (Fig. 24).

Dans ce collage, le travestissement des trois figures en smoking et des deux épouses en robes de mariée constitue une performance du féminin, d'après la pensée de Judith Butler dans *Gender*

*Trouble*¹ où elle affirme que

l'acte de « jouer », ou de « troubler », le genre – par le comportement ou l'habillement masculins, par exemple – repose sur la remise en question du lien entre l'identité dite essentielle (le sexe) et les normes culturelles imposées (le genre). Plus spécifiquement, le travesti est, d'après Butler, une figure provocatrice qui « théâtralise » son genre afin de le subvertir². On pourrait même considérer cette pratique comme une « trahison » ou une « conspiration » du genre³, deux éléments qui témoignent de la rébellion des travesties contre la norme hétérosexuelle.

¹ Cf. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006 [1990].

² Irène Jami écrit que « la performance théâtrale du travestissement est subversive dans la mesure où elle dénaturalise le lien normatif entre sexe et genre et laisse voir les mécanismes culturels qui produisent la cohérence de l'identité hétérosexuelle » : Irène Jami, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 1, n° 44, 2008, p. 205-228.

³ Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions L.M., 2001, p. 8.

Bien avant la parution de l'ouvrage de Butler en 1990, le trouble dans le genre constituait déjà une stratégie d'émancipation féminine privilégiée dans les premières décennies du XX^e siècle. Le travestissement se révèle également une caractéristique du saphisme littéraire de cette période, une tendance associée à l'homosexualité féminine (sans s'y limiter). Les figures de « garçons » – un néologisme qui conjugue bien évidemment le mâle et la femelle – sont représentées comme des libertines homosexuelles dans quelques romans de l'époque, tels que *La Garçonne* de Victor Margueritte (1922)¹, pour nommer le titre qui a déclenché l'usage populaire du terme². Faut-il rappeler qu'à l'époque moderne, l'idée d'une femme émancipée, d'une « femme nouvelle³ », était assez scandaleuse ? Faisant parties de « la modernité rebelle⁴ », certaines auteures saphiques troublent elles aussi le genre à travers le travestissement : « l'exagération de la mode garçon, cheveux ras (*Eton crop*), costume d'homme, cigare, poses viriles, était la marque de la lesbienne masculine, qui préfigure la *butch*, alors que sa compagne (*femme*) conservait des éléments féminins dans sa toilette, robe et talons hauts⁵ ». La mode garçon est donc associée à certains égards à l'histoire iconographique du saphisme, comme nous le constatons dans les photographies de Colette dans un costume noir, ou bien dans celles de Renée Vivien en smoking à côté de Natalie Clifford Barney dans une robe d'allure bohème, évoquant le style décadent qui précède la mode garçon⁶ (Fig. 25). Dans le collage de Penrose, l'acte saphique de « troubler » le lien accoutumé entre la femme et le féminin s'exprime par le contraste entre la robe blanche et le smoking noir (Fig. 24).

Il est question alors de libertinage au féminin, car l'ambivalence du genre créé par la mode garçon réapparaît dans le donjuanisme de la période. « Figure allégorique du libertinage⁷ », Don Juan représente l'archétype occidental de l'homme qui succombe à tous ses désirs, mêmes les plus

¹ Dans *La Garçonne*, la protagoniste Monique, trompée par son fiancé, décide de vivre à sa façon et de défendre son autonomie : elle se coupe les cheveux, obtient son indépendance financière et, surtout, elle aime librement les hommes aussi bien que les femmes. Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

² Christine Bard, *Les garçons : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p. 10-11.

³ La « femme nouvelle » est une icône née au tournant du siècle et une femme indépendante et émancipée sur les plans social, moral et sexuel : Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « Figures Troubles. La *New Woman* et la femme nouvelle dans "La Dame à la Louve" de Renée Vivien et "Héroïnes" de Claude Cahun », *Paroles diffamantes, images infamantes*, vol. 4, n°1, 2019, en ligne : revuecaptures.org/node/3357, page consultée le 30 juin 2019.

⁴ Florence Tamagne, *op. cit.*, p. 133-171.

⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁷ Catherine Mavrikakis et Andrea Oberhuber, « Don Juan, une figure à visage double », *MuseMedusa*, no°2, en ligne : musemedusa.com/dossier_2/oberhuber_mavrikakis/, page consultée le 10 juillet 2019.

scandaleux, se libérant des contraintes, surtout morales, de son temps. De la Belle Époque à l’entre-deux-guerres, les auteurs saphiques mettent en scène des Don Juanes¹, le pendant féminin du mythe se révélant d’autant plus provocateur en raison de sa subversion des interdits imposés à son genre². Cette féminisation du mythe de Don Juan, qui peut également être comprise comme la virilisation du sujet féminin³, met au premier plan de l’œuvre saphique l’androgynie et la gynandrie⁴, d’autres concepts étroitement liés à la « trahison » du genre. Les vêtements masculins, « signe[s] de libération des divers corsets réels et métaphoriques⁵ » historiquement liés à la garde-robe féminine, permettent l’émancipation féminine.

Dans *Dons des féminines*, cette forme de saphisme moderne transparaît dans l’iconographie du travestissement ludique, comme nous l’apercevons chez les garçonnnes de la montgolfière (Fig. 24). Penrose réactualise le vocabulaire visuel de la « conspiration » rebelle du féminin, car ces figures jouent sur le contraste entre le féminin traditionnel (pur, modeste, délicat, etc.) et le masculin en smoking, image plus autoritaire. Rappelons que les poèmes de la double page emploient les substantifs contradictoires de « brides » en anglais et de « fiancés » en français, ce qui soulève la question posée par Le Corre à propos de la gynandrie : « Sont-ils des femmes, sont-elles des hommes ?⁶ » Même si le féminin conventionnel est facilement identifiable en raison du port fréquent de robes victoriennes dans l’imagerie de *Dons des féminines*, les codes propres à cette « féminité » sont souvent reconfigurés afin de faire l’étalage du lesbianisme sous le signe de l’émancipation. C’est surtout l’omniprésence des figures de femme qui propage cette vision

¹ Dans son étude sur les figures de gynandres dans trois œuvres de Mendès, Daisy Le Corre analyse plus spécifiquement le donjuanisme de *Méphistophéla* : Daisy Le Corre, « Figures gynandres chez Catulle Mendès : *Les Oiseaux bleus*, *Méphistophéla* et *Monstres parisiens* », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017, p. 75-77.

² Albert consacre un chapitre au donjuanisme des œuvres saphiques de Jean-Louis Dubut, de Laforeste, de Catulle Mendès, de Victor Margueritte, de Marcel Prévost et de Rachilde : Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*, p. 139-156.

³ Cf. Aurélia Gournay, « De Don Juan aux Don Juanes : la séduction donjuanesque à l’épreuve de la féminisation du mythe », *MuseMedusa*, n° 2, 2014, en ligne : musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/, page consultée le 29 aout 2019.

⁴ La gynandrie est un terme qui relève en partie du discours médical de la fin du XIX^e siècle sur les « dimensions exceptionnelles » du clitoris. Ce discours souvent homophobe désigne la lesbienne comme une figure hermaphrodite en raison du fait que son organe de plaisir ressemble à celui du mâle : cf. Myriam Robic, « Femmes damnées », *op. cit.*, p. 101. Sur le plan plutôt culturel, la gynandre est une « femme virilisée qui entretient avec le dandy fin-de-siècle des liens étroits, se démarqu[ant] par sa représentation comme figure marginale qui se trouve, toutefois, au centre de nombreuses intrigues où glorification et peur du féminin s’entremêlent ». Daisy Le Corre, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Andrea Oberhuber et Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, « Figures troubles », *loc. cit.*

⁶ Daisy Le Corre, *op. cit.*, p. 9.

émancipatrice, prolongeant la tradition saphique de recoder les valeurs pour que l'art « n[e soit] plus un simple support aux rêveries érotiques de spectateurs masculins¹ ».

Les traces du libertinage se manifestent également dans la coprésence du plaisir et du thème de l'envol, c'est-à-dire du trajet aérien, un *topos* du récit libertin symbolisant l'affranchissement sexuel et spirituel. À cet égard, la montgolfière (Fig. 24) et la présence récurrente d'oiseaux dans les vers et les collages de Penrose évoquent un état d'apesanteur lié à la liberté absolue du ciel. En effet, Durot-Boucé décrit ce rêve libertin de vouloir « [v]oler, planer, pour se déplacer et pour voyager, pour aller plus haut, plus loin, pour se dépasser, flotter dans l'air pour avoir la tête dans les nuages ». La spécialiste explique que « de tout temps, le rêve de l'homme [libertin] a été de pouvoir voler comme les oiseaux pour contempler la terre d'en haut et se sentir libre² ». Pour revenir à la scène du mariage saphique aérien, la notion même de voler « vers le ciel » (« *towards the sky* ») constitue l'élément déclencheur du schéma narratif de *Dons des féminines*, puisqu'il permet au couple de s'enfuir pour devenir des figures « absentes comme [l']air » (« *empty like the air*³ ») (DF, 162). Cette tournure métaphorique est en fait un jeu de mots, déchiffrable grâce au corps transparent qui, littéralement « *empty like the air* », flotte à côté de la montgolfière (Fig. 24). Les héroïnes de *Dons des féminines* s'émancipent en s'aventurant vers les espaces ouverts comme le ciel ou vers des lieux mythiques comme Mytilène, faisant preuve d'une forme de démesure qui, finalement, donne lieu à la liberté absolue de la mort, qui rend l'amour éternel.

Prenons un deuxième exemple de la mise en scène des libertines saphiques. Le collage de la double page « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons » montre deux femmes, les cheveux remontés en chignon. Une d'elles semble porter un costume de soldat avec des insignes d'honneur, alors que la femme de droite est habillée comme un ouvrier (Fig. 26). Le collage évoque un état de guerre, comme l'indiquent les inscriptions (difficilement perceptibles) sur le blason surdimensionné : les marques de « Tilbury 1587 » et de « Bannockburn 1314 » font référence, respectivement, au discours de la reine Elizabeth aux troupes de Tilbury pendant la guerre anglo-espagnole et à la victoire écossaise lors de la bataille de Bannockburn. Le

¹ Florence Tamagne, *op. cit.*, p. 154. L'historienne explique qu'à l'ère moderne, « pour la première fois, les homosexuels produisaient leurs propres représentations [...]. [L]a richesse de la production littéraire et artistique témoignait de la vitalité de la scène homosexuelle, et de l'affirmation d'une communauté en formation, au moins dans les grandes capitales européennes et américaines ». *Ibid.*, p. 133.

² Elizabeth Durot-Boucé, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir*, *op. cit.*, p. 49.

³ Le mot français d'« absent » et le mot anglais d'« *empty* » (qui veut plutôt dire « vide ») ne sont pas vraiment des synonymes. Toutefois, ils font référence au sentiment métaphorique de se sentir libre, mais aussi au buste féminin du collage qui n'a pas de ventre, étant presque « absent » et littéralement « vide ».

travestissement des deux femmes témoigne de l'affranchissement des conventions vestimentaires et comportementales propres à leur sexe, déclenché par leur fuite. Toutefois, les poèmes de la double page semblent « féminiser » la notion du patriotisme, valeur hautement masculine. Voici les tercets en français et en anglais :

*Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons
Éteindre ces drapeaux qui brûlent les hommes
Et relever l'étincelle de son usage.*

*Let us with gentle voices while it pleases us
Extinguish these flags that burn mankind
And reinstate the spark to its ancient life
(DS, 192. Nous soulignons).*

Le rapprochement entre des éléments dits féminins (la « voix douce », « *gentle voices* ») et masculins (le champ de bataille et le patriotisme impliqué par la mention des « drapeaux », les deux associés à la violence) semble vouloir dénoncer la brutalité de l'homme pour instaurer une attitude réconciliatrice, probablement à propos des conflits de Tilbury et de Bannockburn mentionnés dans le blason.

Cette conciliation, bien qu'ambivalente, des symboles masculins et féminins réapparaît dans une autre double page de l'œuvre :

*La maternité disait aux soldats :
Ces deux là-bas qui se moquent de moi
Ces deux par deux remplacez-les soldats.*

*Ainsi au creux vers des palmes
Les soldats battent leur plein
Et la mariée qui n'en sait rien
Suit son train de pain de mariée quotidien.*

*Motherhood said to the soldiers:
Those two down there who are laughing at me
Those two by two replace them 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
(DS, 180)*

Le poème mentionne qu'on se moque de la « maternité » (« *motherhood* »), affirmation qui remet en cause l'autorité de la figure de mère. Or, l'idée de l'impuissance féminine est reprise par le deuxième vers de chaque poème à propos de la « mariée qui n'en sait rien » (« *the bride who*



Fig. 26 : Valentine Penrose, « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons », 1951.



Fig. 27 : Valentine Penrose, « La maternité disait aux soldats », 1951.

*understands nothing*¹»). Pour détourner cette idée reçue de l'impuissance féminine, « la maternité » adopte un ton autoritaire, comme nous le constatons par l'emploi de l'impératif (« remplacez-les soldats », « *replace them soldiers* »). Ce poème semble vouloir conférer à la figure maternelle (et non pas à la mariée) un pouvoir suprême, voire une puissance militaire, puisqu'elle donne des ordres aux soldats, leur demandant de « défiler en grande tenue » (notre traduction de « *parade in full dress* »). Ces poèmes sont accompagnés d'un collage qui représente une bête dotée de traits masculins, comme le démontre sa posture autoritaire, mais vêtue d'une robe (Fig. 27). À côté de cette bête féminisée, les figures qui « défilent en grande tenue » (« *parade in full dress* ») semblent se rassembler autour de leur matriarche bestiale, tout comme des soldats en attente des ordres de leur commandant. Même si les visages des trois figures de gauche sont masculins, ils portent, eux aussi, des robes. Cette configuration picturale est ainsi à la croisée d'une rencontre militaire et d'un bal masqué, ce dont témoigne la transposition sémantique de « les soldats battent leur plein » et de « *the soldiers parade in full dress*² ». Dans l'ensemble, le ludisme de la scène ridiculise la puissance militaire et associe, étrangement, le féminin (« la maternité », « *motherhood* ») et le travestissement au domaine de la guerre.

6.2. Báthory libertine, ou, celle qui s'accorde le « droit au plaisir naturel »

La masculinisation de la protagoniste dans *La Comtesse sanglante* partage, de manière différente, des affinités avec l'héritage conjoint des romans gothique et libertin, nés durant le même siècle. C'est dire que l'influence du personnage littéraire et historique qui donne son nom à la notion même de sadisme, le marquis de Sade (1740-1814), laisse des traces très palpables dans les romans gothiques, comme nous le constatons dans le sadisme au féminin du gothique « noir³ ».

¹ Cette traduction mérite d'être commentée : l'expression « n'en sait rien » (qui évoque mieux l'idée de « *know nothing about it* ») n'est pas aussi péjorative que l'idée de « ne comprendre rien », « *understand nothing* ». La version anglaise du poème représente alors la mariée comme une personne qui a la tête dans les nuages, soit une personne étourdie et insouciant, bref innocente.

² L'écart sémantique entre « les soldates battent leur plein » et « *the soldiers parade in full dress* » est intéressant : la tournure française « battre leur plein » semble décrire l'enthousiasme des soldats qui font la fête, en quelque sorte, pendant qu'ils défilent en grande tenue (« *parade in full dress* »). Chaque poème ne trouve pas du tout son équivalent dans l'autre ; au contraire, les deux versions se complètent mutuellement.

³ Le roman gothique « noir » se situe du côté de Matthew Lewis, de Charlotte Dacre et de William Beckford, pour prendre les trois noms les plus emblématiques. Ambrosio le moine, Victoria de Loredani et Vathek le Calife sont les protagonistes respectifs de ces auteurs et des personnages représentés comme fiers et orgueilleux. Ces héros gothiques se laissent séduire par des personnages mystérieux, respectivement Matilda, Zofloya et Giaour, qui, apprend-on à la

Dans son étude consacrée à l'émancipation féminine qui découle des thèmes sulfureux de ces deux traditions, Durot-Boucé explique qu'« au XVIII^e siècle, le plaisir apparaît comme l'une des clés majeures de nos façons d'être et de sentir, et certaines femmes y mènent allègrement le jeu, osant exprimer leurs désirs et revendiquer leur vagabondage sexuel¹ ». Autrement dit, le roman libertin et le gothique « noir » proposent des scénarios dans lesquels la femme est agente de ses propres désirs, eux-mêmes violents et érotiques². La femme, lorsqu'elle naît de la rencontre entre le gothique et le libertinage, est virile et souvent cruelle en raison de son narcissisme, à la manière de Matilda et de Victoria di Loredani, mises en scène respectivement par Lewis (1796)³ et Dacre (1806)⁴ : si Matilda joue le rôle du diable qui manipule le protagoniste, le Moine Ambrosio (ce dernier étant un héros faustien qui finit par tuer et violer à cause de sa passion démesurée pour une jeune femme pieuse), Victoria est emportée par la jalousie, ce qui la pousse à assassiner ses adversaires innocents⁵. Ces deux femmes gothiques se réapproprient la cruauté : belles, mais redoutables, elles propagent une féminité « noire » car elles cherchent le plaisir au moyen de la violence.

La Comtesse sanglante récupère très clairement l'imaginaire de la femme virile née de ce double héritage du gothique et du libertinage, puisque la voix narrative met au premier plan de l'histoire les pulsions charnelles, voire la sexualité démesurée mue par le désir du sang sacrificiel⁶. Libertine gothique par excellence, Báthory est non seulement cruelle, mais elle se comporte comme si elle est toute-puissante ; elle prend ce qu'elle veut, surtout lorsqu'il s'agit du plaisir sexuel. En effet, au cœur de toute analyse de la figure du libertin se trouve la question du plaisir. Si la comtesse peut être qualifiée de libertine, c'est parce qu'« [...] elle crut jusqu'à la fin que tout crime commis pour son propre plaisir était permis » (CS, 27). Après avoir passé trop

fin de chaque histoire, sont en fait des incarnations ou des servantes du diable. Cf. Matthew Gregory Lewis, *op. cit.*, Charlotte Dacre, *op. cit.* et William Beckford, *op. cit.*

¹ Elizabeth Durot-Boucé, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir. op. cit.*, p. 263.

² Le livre *The Libertine* (1807) de l'auteure gothique, Charlotte Dacre, témoigne de ce genre de libertinage au féminin : Charlotte Dacre « Rosa Matilda », *The Libertine*, New York, Arno Press, 1974 [1807].

³ Matthew Gregory Lewis, *op. cit.*

⁴ Charlotte Dacre, *op. cit.* Auteure gothique, Charlotte Dacre a assumé le pseudonyme « Rosa Matilda » afin d'apparaître comme l'alter ego réel du personnage fictif de Matilda, le messenger du diable dans *The Monk* de Lewis. Ainsi, le roman de Dacre, *Zofloya, or the Moor* (1806), répond en quelque sorte au roman de Matthew Lewis, *The Monk* (1796), en raison de ses thèmes « noirs » et de la chute faustienne de la protagoniste féminine qui fait écho à celle du Moine Ambrosio de Lewis.

⁵ Les adversaires auxquels nous faisons référence sont Lilla (la fiancée d'Henriquez qui, lui, est l'homme aimé par la protagoniste) et Berenza (l'époux de la protagoniste, qui fait obstacle à son amour pour Henriquez).

⁶ Bataille écrit que « s'il avait connu l'existence d'Erzsébet Báthory, sans nul doute, Sade aurait eu la pire exaltation. [...] Erzsébet Báthory aurait tiré de lui un hurlement de fauve ». Georges Bataille, *op. cit.*, p. 108.

d'années auprès de sa belle-mère, avec qui elle s'ennuyait (CS, 52-54), « [...] Erzsébet préf[ère] se retirer dans son haut château solitaire, où elle s'accord[e] ses droits sans limites » (CS, 155. Nous soulignons). *La Comtesse sanglante* est donc aussi un récit libertin en raison du thème du droit au plaisir : « l'aspiration au plaisir est naturelle, parfaitement licite, rejetant les préceptes d'une morale religieuse ou sociale qui n'est que corruption de la loi naturelle et divine¹ ». Selon ce principe, la transgression charnelle est étroitement liée à l'idée qu'on a le droit de chercher le plaisir, puisqu'il s'agit d'un désir parfaitement « naturel ». Le raisonnement libertin tient tout simplement dans une phrase : la nature est « le seul moteur du monde² ». L'imbrication du plaisir et de la nature est donc la vertu suprême qui prend le dessus sur toute règle morale ou conventionnelle. La libertine de *La Comtesse sanglante* s'accorde naturellement tous les droits, tous les plaisirs, tous les actes de violence et de sexualité débridés...

« Entouré[e] [...] d'une société qu'elle aim[e] choisir corrompue et où tous les vices se trouvaient mêlés » (CS, 29), la protagoniste croit qu'elle hérite de sa lignée filiale le droit au plaisir, revendiqué comme inné. Son sadisme se fonde alors sur une illusion libertine qui se résume ainsi : femme dévouée à la sorcellerie et héritière du sang noble, la comtesse est digne de sacrifier le corps des innocents, d'aimer les femmes³, de pratiquer la sorcellerie et de puiser dans la terre les forces qui la rendront éternellement belle, ne fut-ce que parce que tout cela lui procure du plaisir. « Sa folie était son droit » (CS, 20), et la comtesse proclame, au moment de l'arrestation, « que tout cela était son droit de femme noble et de haut rang » (CS, 208). Décrites souvent dans les moindres détails⁴, les perversions de la comtesse s'écartent radicalement des pratiques sexuelles dites « normales », étant non seulement des actes homosexuels, mais aussi parfois incestueux⁵. De plus, elle se fait des illusions quant à son droit à la jeunesse éternelle, qu'elle revendique grâce à ses connaissances de la terre et à son « droit » au libertinage : « Erzsébet était sûre de son droit : un droit fondé sur la dangereuse et fatale magie des sèves végétales et du sang humain, un droit né de la rose des vents et contre lequel on ne peut rien » (CS, 62-63). Le droit de pratiquer la sorcellerie

¹ Elizabeth Durot-Boucé, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir. op. cit.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 79.

³ Les femmes avec qui elle entretient des relations sexuelles sont elles-mêmes viriles, masculinisées, comme c'est le cas de la « une femme mystérieuse [...] déguisée en garçon » (CS, 29) et celui de sa tante la plus cruelle, Klára Báthory (CS, 60).

⁴ Par exemple : « [...] pendant ses crises d'érotisme sadique, à l'égard des jeunes affolés de douleur par les épingle à linge qu'on leur avait plantées sous les ongles, ou lorsque dans sa passion forcée elle brûlait elle-même leur sexe avec un cerceau » (CS, 29-30).

⁵ Stéphanie Robert, *op. cit.*, p. 55.

et de défigurer les corps féminins est rendu possible par son exil volontaire : « À Csejthe, Erzsébet Báthory et Darvulia avaient le champ libre. [...] La Comtesse pouvait y faire absolument ce qu'elle voulait » (CS 159).

Maîtresse de ses propres désirs, Báthory libertine est mise en scène comme une femme virile, masculinisée, idée mise en évidence par sa « parenté » avec certaines figures masculines. Outre l'idée d'un « Gilles de Rais au féminin » (nous allons y revenir), il convient de démontrer les



Fig. 28 : Gustave Doré, « Barbe-Bleue », 1880.

affinités entre la comtesse et un autre antagoniste misogyne, soit le personnage de « Barbe-Bleue » du conte éponyme de Charles Perrault (1697)¹, pour lequel Gustave Doré a plus tardivement créé des gravures (1880) (Fig. 28). Le meurtrier de Perrault, qui a « le cœur plus dur qu'un rocher² », tue, comme Báthory, uniquement pour son plaisir. De plus, les deux figures partagent un même statut social, étant entre autres définis par leur richesse matérielle et leur puissance féodale, puisqu'ils sont propriétaires de châteaux. Si Barbe-Bleue démontre son rang social en épousant des filles pour les obliger ensuite à venir résider dans ses « belles maisons à la ville et à la Campagne³ », les servantes de Báthory convainquent les victimes, souvent des paysannes,

de venir aux châteaux de la comtesse⁴ : les personnages principaux de Perrault et de Penrose utilisent leur richesse matérielle afin d'attirer à eux de belles innocentes. De plus, les portraits que les auteurs dressent de Báthory et de Barbe-Bleue contribuent au caractère terrible de leurs crimes. La libertine de Penrose séduit comme une vampiressa à cause de sa peau blanche et sa beauté

¹ Alors qu'il existe plusieurs réécritures du même conte, pour notre analyse nous nous appuyons sur la plus connue, soit celle de Perrault publiée en 1697. Charles Perrault, « La Barbe-Bleue », *Les Contes de Perrault, dessins de Gustave Doré*, Pierre-Jules Stahl (éd.), Paris, J. Hetzel et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1880 [1697], en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9105718q#, page consultée le 11 juillet 2019, p. 60-66.

² *Ibid.*, p. 64

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ « Une équipe de femmes de toutes conditions était systématiquement employée à chercher des "servantes" ». Cette équipe garde les victimes dans le château « lorsqu[e la comtesse] partait pour la chasse, [pendant que les filles] restaient aux cuisines et aux buanderies jusqu'au jour où elles étaient appelées dans [l]a chambre [de Báthory] » (CS, 143).

surnaturelle ; on lit, par exemple, que lors « de l'arrivée d'Erzsébet Báthory, [...] son apparition faisait sensation [en raison de] sa légendaire pâleur, [...] tout en elle intriguait et inquiétait » (*CS*, 131). L'apparence physique de la comtesse effraie, aspect comparable à l'étrange barbe du personnage de Perrault qui « le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît devant lui ¹ ». Le troisième élément nous permettant de comparer les deux personnages se trouve dans la description des espaces de torture, preuves de la cruauté extrême des deux personnages. Dans *La Comtesse sanglante*, les pièces souterraines sont hantées par les innocentes assassinées², les murs étant tachés de sang, ce qui n'est pas sans rappeler « le plancher [de la chambre de torture de la Barbe-Bleue, qui] était tout couvert de sang caillé, dans lequel se miraient les corps de plusieurs femmes mortes, attachées le long des murs : c'étaient toutes les femmes que la Barbe-Bleue avait épousées, et qu'il avait égorgées l'une après l'autre³ ».

Véritable avatar féminin de Barbe-Bleue, la comtesse est l'incarnation suprême de la *virago* (femme-virile) dans la mesure où elle incarne une femme-bourreau. La référence implicite à Perrault dans *La Comtesse sanglante* permet alors de remarquer comment Penrose détourne le modèle de soumission féminine à travers le caractère violent de l'héroïne, c'est-à-dire ses actes misogynes, mais aussi à travers la narrativisation de l'impuissance extrême de ses victimes. Ces belles paysannes sans nom et sans voix – représentées sans autonomie tout court – font écho aux propos de Durot-Boucé à propos du libertinage au féminin : « la ravissante et délicate jeune fille qui avance à tâtons dans des souterrains ou s'évanouit dans tous les romans gothiques est un personnage stéréotypé qui demande à être subverti⁴ ». De fait, Durot-Boucé affirme – chose étonnante – que l'œuvre de Sade permet la libération de la femme :

Victimes ou scélérates, les femmes omniprésentes dans l'œuvre de Sade façonnent un tableau nuancé et contrasté : tendres opprimés, charmantes aventurières, filles rebelles, mères asservies, meurtrières ou martyres, la femme sadienne est plurielle et la représentation du féminin chez Sade refuse toute assimilation. Ses grandes scélérates ont indéniablement bien plus de chaleur et de vie (voire de vit !) que ses héros. Il les rend considérablement vivantes et... masculines : trait significatif⁵.

¹ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 60.

² « Sur les murs de ses caves noircis par la fumée, on voit encore des graffiti : des dates et des croix. On prétend que ce sont là les signatures de celles qui y furent enfermées, et les paysans se signent devant ces murailles écroulées d'où semblent encore s'élever des cris d'agonie » (*CS*, 68).

³ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Elizabeth Durot-Boucé, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir. op. cit.*, p. 135.

⁵ *Ibid.*, p. 261-262. Durot-Boucé poursuit sa réflexion sur l'émancipation de la femme libertine : « la virilisation de l'héroïne concourt à cette entreprise de sape du modèle sociétal. Promesse de l'autonomie individuelle, promesse de la démocratie et promesse de l'émancipation des femmes. [...] Sade est proprement révolutionnaire ». *Ibid.*, p. 263.

Durot-Boucé affirme alors que la variété des représentations du féminin permet à Sade d'affranchir la femme de son confinement à un seul stéréotype. Dans *La Comtesse sanglante*, Penrose crée ce même genre de « tableau nuancé et contrasté » de femmes innocentes *et* de femmes sadiques, mettant en récit à la fois la soumission féminine et le détournement de cette norme, justement parce que Báthory, un bourreau misogyne, est une femme masculinisée¹.

Afin de mettre en lumière le bouleversement de la norme associée à la victime féminine², Penrose narrativise les faiblesses propres à la condition féminine : lorsque la protagoniste éprouve des difficultés financières (en raison du décès de son mari, mais aussi parce qu'elle dépense beaucoup d'argent), l'héritière avide de la fortune des Nádasdy écrit « aux Conseillers de l'Empereur » pour « demander de l'argent, ayant bien soin, à travers des formules répétées de politesse, de souligner son état de veuve, sa faiblesse de femme » (CS, 154). Cette lettre n'est toutefois qu'un exemple de son caractère manipulateur car, malgré la vulnérabilité financière de la veuve, c'est un personnage dominateur, surtout lorsqu'on la compare aux personnages masculins du récit, comme l'explique Hubert : « *Báthory's husband, the soldiers, and her son-in-law are afraid of her to the extent that in her presence their virility seems to disintegrate*³ ». La faiblesse relative des hommes, mise en contraste avec la virilité de la comtesse, transparaît dans les descriptions des personnages masculins évoluant dans l'entourage de la libertine, comme le gnome « méchant, mais docile », Ujváry János, qui est « horriblement laid » (CS, 74-75), pour ne citer qu'un exemple. En effet, le mari de Báthory « l'aimait et l'admirait. Il en avait un peu peur aussi. Ce guerrier, dès le premier jour, avait senti en cette très belle jeune femme de quinze ans une sombre force, d'une toute autre nature que celle, brutale et simple, qu'il déployait dans la bataille » (CS, 50). Dans cette citation, l'époux de la comtesse, un militaire rompu à la violence, est décrit comme moins effrayant que sa femme, la violence de guerre étant plutôt décrit comme « simple ». La protagoniste est donc représentée comme ayant, même lorsqu'elle était jeune, « une sombre force », se révélant plus « virile » et puissante que les hommes de son entourage⁴. Tout concourt à montrer que Báthory se révolte contre les mœurs propres à sa « faiblesse de femme » (CS, 154),

¹ Pour Durot-Boucé, les romans gothique et libertin « explorent [tous les deux] les relations entre femmes », alors que c'est plutôt ce dernier qui « ridiculise le fantasme masculin du pouvoir sexuel, accordant aux femmes une autonomie et une autorité sans précédent » : *Ibid.*, p. 131.

² Cette idée est aussi évoquée par Renée Riese Hubert : « *Why should female protagonists be the victims of males, why should they behave virtuously, why should they conform to expected patterns, why should they be psychologically convincing ?* ». Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », *loc. cit.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 103-104.

⁴ Karen Humphreys, « The Poetics of Transgression », *op. cit.*, p. 741.

défaut qu'elle souligne elle-même dans sa lettre, non pas parce qu'elle y croit, mais en guise de stratégie pour améliorer sa situation financière afin de continuer de vivre sa vie secrète de plaisirs sadiques. Libertine et femme virile, elle défend activement son droit au plaisir. Par contraste, les héroïnes de *Dons des féminines* s'accordent le droit de devenir des aventurières, comme en témoigne leur fuite vers l'île du plaisir.

6.3. Mues par le désir : le satanisme saphique de *Dons des féminines*

La rébellion de Maria Elona et Rubia ne découle pas du tout de la violence, mais plutôt de la notion du destin, car les protagonistes s'abandonnent à leur sort en se livrant à l'amour saphique. Le choix du couple de privilégier, quel que soit le prix à payer, le plaisir homosexuel rappelle en fait l'imprudence du héros faustien sous l'influence satanique¹. C'est dire que le sort saphique contribue à la narrativisation de la chute faustienne, puisque les pécheresses se plient à la « perversité amoureuse² » et corollairement à la damnation. Ce schéma narratif évoque le pacte imprudent d'un personnage avec le diable, hérité, dans le cas de *Dons des féminines*, de certaines œuvres saphiques qui, produites durant la fin-de-siècle et la Belle Époque, fictionnalisent le satanisme de la lesbienne³ dont la démesure fait scandale.

Décrivons brièvement la figure qui a exercé une grande influence sur la tradition moderne du saphisme, à savoir la « femme damnée » de Baudelaire, dont les poèmes évoquent souvent des enfers sulfureux et des lesbiennes, représentées comme des pécheresses « stériles » par excellence⁴. Citons, à titre d'exemple, le poème « Don Juan aux enfers⁵ » des *Fleurs du Mal*, qui décrit le sort d'un libertin qui « descendit vers l'onde souterraine⁶ ». Dans le gouffre infernal, ce personnage

¹ Ce modèle appartient à une longue tradition occidentale allant de *L'Enfer* de Dante Alighieri (c. XIV siècle), au *Doctor Faustus* de Christopher Marlow (c. 1592), en passant par *Paradise Lost* de John Milton (1667) et *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1808) : cf. Mildred Frederiksen, "Introducing the Faust Legend", vol. 55, n° 7, *The English Journal*, 1966, p. 875-877.

² « L'intérêt pour sa poésie ne doit pas faire oublier que, stigmatisée par de nombreux écrivains fin-de-siècle, Sappho est rangée sous la bannière de la perversité amoureuse [...]. C'est cette Sappho corruptrice, incarnation de la tentation homosexuelle, qui s'impose dans les romans de mœurs » : Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, op. cit., p. 27-28.

³ Nous empruntons le terme anglais « *Sapphic Satanism* » à Per Faxneld, qui décrit le satanisme saphique de Renée Vivien et de Catulle Mendès : Per Faxneld, « Lucifer and the Lesbians. Sapphic Satanism », *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 327-385.

⁴ L'analyse d'Édith Mora de la « femme damnée » est intéressante, puisqu'elle écrit qu'« [i]l faut bien le reconnaître : si Baudelaire n'a pas voulu séparer, en [Sappho], le poète de l'amante, c'est celle-ci seulement qu'il dresse devant nous. Avait-il lu d'elle un seul vers ? Rien n'est moins sûr ». Édith Mora, op. cit., 193.

⁵ Charles Baudelaire, op. cit., p. 46-47.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

découvre « des femmes » qui « montr[e]nt leur seins pendants et leurs robes ouvertes¹ ». Le motif du gouffre sulfureux revient également dans un poème qui a fait scandale lors de sa parution, « Lesbos » :

Lesbos, où les baisers sont comme les cascades
Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds,
Et courent, sanglotant et gloussant par saccades,
Orageux et secrets, fourmillants et profonds ;
Lesbos, où les baisers sont comme les cascades² !

Ce passage évoque la débauche du paradis terrestre de Mytilène, espace qui se métamorphose en « paradis perdu », soit un endroit « damné » dans lequel « des rires effrénés [sont] mêlés aux sombres pleurs³ ». L'idée d'une cavité d'enfer⁴ (« les gouffres sans fond ») semble par ailleurs être à l'origine de l'expression métaphorique de la « chute » du héros faustien, un événement inéluctable à cause de son orgueil et le fait qu'il n'est mu que par ses désirs. Dans l'exemple cité ci-dessus, les habitants de Lesbos, endroit « où les baisers sont comme les cascades ! », ont cédé à la tentation des plaisirs charnels. Ce faisant, la lesbienne baudelairienne, sombrée dans le vice, assume son sort tragique. Ainsi, le destin faustien découle directement des faiblesses du sujet saphique, faiblesses qui préfigurent l'inévitabilité de sa chute, ce qui est le cas des lesbiennes de Baudelaire, dont les baisers « se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds⁵ ». Surtout, pour le chantre de la modernité, « l'excès des baisers⁶ » est un motif qui ouvre la voie au purgatoire :

Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge
Et condamner ton front pâli dans les travaux
Si ses balances d'or n'ont pesé le déluge
De larmes qu'à la mer ont versé tes ruisseaux ?
Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge⁷ ?

À cause de la démesure de la « mâle Sapho », mise en évidence par son « blasphème » et son « orgueil⁸ », la lesbienne périt dans les ondes de Leucade. Le saphisme poétisé par Baudelaire hérite donc de l'imaginaire faustien, au sens où la figure saphique est la victime de son propre *hubris*,

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ L'enfer de Dante est une structure terreuse qui s'apparente à une pyramide inversée, soit à un fossé sous-terrain. Ce « profond abîme », constitué de plusieurs cercles concentriques, place le diable au point le plus éloigné de Dieu. Cf. Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Ernest de Laminne (trad.), Paris, Librairie Académique, 1913 [c. XIV siècle], p. 131.

⁵ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 178.

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁸ *Ibid.*, p. 180.

tout comme le personnage principal du roman de Mendès, *Méphistophéla*¹, qui « défend avec éloquence » son désir lesbien². Le destin faustien est évoqué, chez cet auteur, par l'énoncé « c'en est fait » :

C'en est fait, elle ne résiste plus ; depuis longtemps vaincue, voici qu'elle est esclave avec soumission ; elle veut bien du vice sans plaisir, du châtement aux rares trêves, accepte la captivité dans le mal sans espoir d'évasion. Elle n'essaye même plus de vouloir mourir ! [...] Elle suscite l'idée de l'après quelque chose d'horrible, de la minute qui suit le forfait, – c'est cette minute, éternisée, qui sera l'enfer, – et, fardée elle apparaît comme la momie d'un remords³.

Pour revenir une dernière fois à la scène du mariage saphique aérien, ce passage de Mendès fait écho au vers suivants de *Dons des féminines*, moment qui est au cœur de la rébellion lesbienne des héroïnes :

C'en est fait. Vers le ciel qui attend tout préparé
Le pacte est signé par les fiancés que font marier
trois songeuses [...]. (DF, 162)

Les rebelles lesbiennes de *Dons des féminines* succombent, malgré les conséquences, à la vie d'une fugitive exilée. La double page du mariage saphique dans le ciel représente donc le moment déclencheur de l'histoire d'amour de Maria Elona et de Rubia, ainsi que de leur chute faustienne : en décidant de se marier et de devenir des *fugueuses*, elles « signent le pacte » de mariage ainsi que le pacte symbolique avec le diable. C'est ainsi qu'elles réactualisent à certains égards le satanisme saphique de Baudelaire et de Mendès, entre beaucoup d'autres écrivains du XIX^e siècle. L'idée de « c'en est fait » évoque à la fois l'inexorabilité du péché et le point de non-retour typiquement faustien, c'est-à-dire l'acte d'être allé trop loin et l'impossibilité de revenir en arrière pour défaire ses péchés. Lorsque « le pacte est signé par les fiancés » (DF, 162), les rebelles s'engagent à commettre leur crime d'amour lesbien et, ce faisant, elles s'abandonnent à leur rêve amoureux ainsi qu'à leur destin. En fin de compte, le départ symbolique vers Mytilène repose sur plus qu'un dépassement des limites géographiques et temporelles : il implique la rébellion morale par rapport aux mœurs sociales. Les égarements topographiques de Maria Elona et Rubia constituent un « départ vers



Fig. 29 : Valentine Penrose, « Les cheveux s'ensanglanteront qui avaient lié Rubia », 1951.

¹ Le titre du roman de Mendès fait référence au prénom du personnage de Méphistophéla qui incarne le diable dans la tragédie scénique, *Faust* (1829), de Johann Wolfgang von Goethe : Mendès, *Méphistophéla*, Paris, E. Dentu, 1890, en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68691x.texteImage, page consultée le 1 avril 2019.

² Notre traduction de Per Faxneld, *loc. cit.*, p. 347 et p. 350.

³ Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 561-562.

l'inconnu, c'est-à-dire vers la sexualité » et « leur trajet s'apparente à une traversée en sens unique, où le vocabulaire de la chute remplace celui de la navigation¹ », pour citer Albert qui décrit l'île de Lesbos comme une « topographie du vice » tout à fait comparable à l'île lesbienne de Baudelaire.

Chez Penrose, le « vocabulaire de la chute » constitue aussi une imagerie de la chute, phénomène qui apparaît dans l'enchaînement d'événements évocateurs à la fois du sacré et du paisible, comme le décrit Hubert : « [*Penrose*] tells a story of adventures pertaining to love, death, dream and violence, a series of disconnected tales concerning her elusive heroine Rubia² ». Par exemple, parmi les scènes faisant référence à l'atmosphère paisible de Mytilène, comme les images d'une île sublime (Fig. 19, p. 91) et d'un havre végétal (Fig. 22, p. 95) analysées dans le chapitre précédent, il y a un collage représentant en quelque sorte le chaos originaire (Fig. 29). Ce dernier est une image bondée d'éléments inquiétants, tels qu'une tête féminine décapitée, une femme près d'une porte dans le ciel nocturne, une sorcière dans une robe élégante qui semble métamorphoser un scarabée en cheval. Les poèmes de la page de gauche, eux aussi, présagent explicitement le mauvais sort qui attend Rubia, évoqué surtout grâce à l'usage du futur dans les deux premières lignes : « Les cheveux s'ensanglanteront qui avaient lié Rubia / Les baisers s'abattront par lesquels succombait Rubia » (*DF*, 204). Les parallèles entre cette deuxième ligne et le vers baudelairien évoqué plus haut à propos de « l'excès des baisers³ » sont évidents : le poème associe l'abondance amoureuse au vocabulaire de la chute faustienne. Ainsi, la fuite de Maria Elona et Rubia était vouée, dès le début, à une fin tragique, comme on l'apprend dans l'épithaphe qui clôt le livre :

ÉPITAPHE

Ci-gît Rubia sous les Gémeaux
Sous le Crabe et la Lune El Maria Elona
Mais tant de bonheurs et de maux
N'en doutez pas seule la Vierge les donna. (*DF*, 206).

Ce dernier poème de *Dons des féminines* explique que les signes du zodiaque des deux amoureuses ont présagé le sort malheureux du couple, leurs destins étant indissociables l'un de l'autre. La mort ne symbolise toutefois pas l'échec amoureux, mais plutôt une

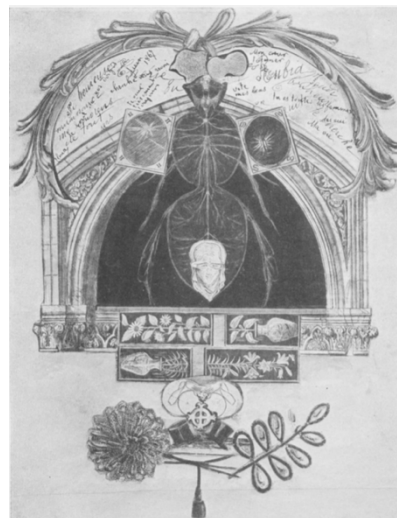


Fig. 30 : Valentine Penrose, « ÉPITAPHE », 1951.

¹ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, op. cit., p. 54.

² Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy », loc. cit., p. 95.

³ Charles Baudelaire, op. cit., p. 179.

réussite, car « la Vierge¹ » leur a donné « tant de bonheurs et de maux ». La décision audacieuse des deux *rebelles* témoigne ainsi de leur démesure faustienne, qui les amène fièrement, mais inexorablement, à la tombe (Fig. 30). Au contraire, Erzsébet Báthory subit avec ressentiment son emprisonnement à la fin du récit, ses péchés ayant une conséquence plus radicale qu'un simple trajet vers le plaisir mytilénien.

6.4 L'alliance infernale d'un Gilles de Rais au féminin

Le faustianisme au féminin se manifeste de manière très explicite dans *La Comtesse sanglante*, la figure de la sorcière étant, en principe, une figure soumise à une influence diabolique. Nous affirmons, en effet, qu'Erzsébet Báthory est un avatar des deux personnages gothiques mentionnés plus haut, soit Matilda et Victoria di Loredani qui, cruelles et narcissiques, outrepassent la passivité assumée de leur sexe. Ces deux héroïnes maléfiques s'inscrivent, elles aussi, dans la tradition faustienne : dans le roman *The Monk* de Lewis, Matilda est en fait une déléguée de Satan qui, déguisé en femme belle et fascinatrice, pousse le moine Ambrosio à satisfaire ses désirs aux moyens du meurtre et du viol ; quant à *Zofloya, or the Moor* de Dacre, c'est le maure mystérieux et séducteur, Zofloya, incarnation humaine du diable, qui aide Victoria à tuer les personnages qui font obstacle à son amour pour son beau-frère. Compte tenu de ces prototypes du satanisme gothique au féminin, il n'est pas anodin que la voix narrative de *La Comtesse sanglante* nomme Báthory et ses servantes le « satanique trio » (CS, 142). Effectivement, des allusions à l'alliance entre le diable et l'héroïne de Penrose, chez qui « le Dieu, ou la Déesse, était absent » (CS, 165), apparaissent très souvent. Par exemple, la voix narrative désigne Báthory comme un ange déchu : « ce fut bien un démon que Ferencz Nádasdy prit dans ses bras de guerrier ; mais ce fut un démon blanc. Il avait toujours un peu peur de la jeune fille » (CS, 67). Les crises d'épilepsie de la comtesse, héritées de la lignée bathorienne, attestent aussi de sa démesure et suggère une influence satanique. La comtesse est à ce titre décrite comme un « redoutable mélange de folie héréditaire et de possession diabolique » (CS, 139). « Tous cruels, tous fous », les membres

¹ Cette mention plutôt ironique de « la Vierge » semble vouloir réinventer l'idée de la sainteté : au lieu d'être des pécheresses, les lesbiennes s'aperçoivent comme deux femmes qui sont bénies par la bonté de la Vierge Marie, puisqu'elles ont eu l'occasion de vivre l'amour et de recevoir « tant de bonheurs », même si elles transgressent la norme judéo-chrétienne de l'hétérosexualité.

de la famille Báthory sont souvent, en effet, « habités[s] par le Diable » pendant leurs « crises de possession » héréditaires (CS, 60).

Par ailleurs, l'esthétique des ténèbres du récit, décrite dans le chapitre II¹, rappelle clairement l'environnement sulfureux de la Hongrie féodale au XVI^e siècle, un lieu de péchés :

Au XVI^e siècle, l'empereur Rodolphe et ses alchimistes, Erzsébet Báthory et beaucoup d'autres, continuaient à vivre dans ce tourbillon primitif et interdit. Car c'est bien là, en effet, ce qu'on nomme le chaos, cet abîme plein de ténèbres et de lumières avortées, de grondements de tonnerre et d'ébauches du premier son. C'est là que tourne Satan, issu le premier de la grande Lilith Viège (CS, 112)².

Dans ce passage, le narrateur annonce le lien causal entre cette atmosphère où « tourne Satan » et les errements faustiens de la comtesse. Báthory n'est pas, en fait, capable d'échapper à sa chute justement parce que, comme l'explique Oberhuber, elle est « la victime ultime de sa propre démesure³ » : la critique écrit qu'« au fond [elle paraît] prisonnière d'une dynamique de l'impasse⁴ ». Le piège dans lequel tombe le héros faustien repose justement sur cette tension entre l'incapacité à résister à la tentation et la damnation éternelle liée à l'acte même de succomber. Dans le roman gothique anglais, notamment chez Lewis et Dacre, c'est la ruse du diable qui mène à la chute faustienne⁵. Pour surmonter la dynamique de l'impasse décrite par Oberhuber, la comtesse se fait des illusions quant à son droit au plaisir, aspect davantage mis en lumière par le fait qu'elle est modelée sur Gilles de Rais, un « libertin exhibitionniste » (CS, 180).

La comparaison entre Gilles de Rais et Erzsébet Báthory permet à Penrose de rendre encore plus manifeste le thème du faustianisme. Arrêté en 1440, le prédécesseur sadique de la comtesse a été condamné à mort non seulement parce qu'il a utilisé le sang comme « philtre de rajeunissement », mais aussi parce « que [s]es victimes avaient été offertes en sacrifice au Démon »

¹ Cette analyse est de la page 33 à 36 du présent mémoire.

² La dernière phrase du passage est intéressante parce que le narrateur modifie le vocabulaire théologique en remplaçant le nom de la Vierge Marie par celui de Lilith, le versant diabolique de la Vierge sainte. D'après cette vision de la tradition judéo-chrétienne, Satan, l'ange déchu qui s'est révolté contre Dieu, est né de Lilith.

³ Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" », *loc. cit.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ L'influence infernale est décrite de manière très éloquente à la fin de *Zofloya, or the Moor*. Après que Victoria ait promis son âme à Zofloya qui, lui, se révèle être Satan, le narrateur conseille au lecteur de rester prudent à l'égard des ruses du diable : « *Reader—consider not this as a romance merely—. Over their passions and their weaknesses, mortals cannot keep a curb too strong. The progress of vice is gradual and imperceptible, and the arch enemy ever waits to take advantage of the failings of mankind, whose destruction is his glory! That his seductions may prevail, we dare not doubt; for how can we otherwise account for those crimes, dreadful and repugnant to nature, which human beings are sometimes tempted to commit? Either we must suppose that the love of evil is born with us (which would be an insult to the Deity), or we must attribute them (as appears more consonant with reason) to the suggestions of infernal influence* ». Charlotte Dacre, *op. cit.*, p. 267-268. Cette mise en garde du narrateur s'apparente à une phrase de *La Comtesse sanglante* : « il faut savoir à travers quels dérèglements des sens le démon s'est manifesté chez l'être humain » (CS, 179).

(CS, 168) : « la figure de Satan était apparue gravée sur le cœur d[es] enfants » (CS, 168-169) tués par le seigneur médiéval, personnage historique qui a « tout voué à Satan » (CS, 172). Gilles de Rais aurait donc, lui aussi, signé un pacte avec le diable, pacte dans lequel le mortel narcissique est mu par ses désirs pédophiles et séduit parfois par un(e) délégué(e) du diable pour commettre des crimes au nom du Satan. C'est également le cas chez l'héroïne du récit. Par exemple, lorsque les servantes de Báthory cherchent des corps sacrificiels, elles visent à plaire au diable pour que la comtesse puisse livrer son âme à Satan en échange de la beauté et de la jeunesse : « Il faut au Démon la chair desséchée sur cette terre, la chose qui a vécu, le sang qui a coulé, pour écrire le pacte » (CS, 169-170). Gilles de Rais et Erzsébet Báthory, deux héros faustiens, sont fictionnalisés par Penrose comme les serviteurs du diable qui, lui, met à profit sa puissance surhumaine.

À cet égard, la pratique de la sorcellerie, le « mal le plus détestable de tous » (CS, 174), témoigne aussi du pacte faustien. Afin de se rendre belle et de s'adonner à des activités sadiques, Báthory « s'abandonna [aux] pouvoirs » (CS, 144) des deux sorcières de la forêt qui jouent le rôle du diable. Les noms mêmes de ces tentatrices-tricheuses, Darvulia et Erza Majorova qu'« on disait vouée au Diable » (CS, 188) sont exotiques et mystérieux, et donc comparables à celui de Zofloya, le séduisant Maure du roman de Dacre. La sorcière est alors une figure qui « joue » (CS, 159) avec la comtesse en lui promettant la gloire et la beauté éternelle, tout en provoquant la chute faustienne :

La Comtesse [...] avait vieilli [...] « Tu m'as menti », cria-t-elle à la sorcière [...]. Majorova aussitôt avait donné rendez-vous à la Comtesse au fond de l'enfer [...]. Elle avait déclaré : « Ces bains de sang ont été inutiles parce que c'était le sang de simples filles de campagne, de servants proches des bêtes [...] c'est du sang bleu qu'il te faut ». Erzsébet comprit cela tout de suite [...]. Cela lui sembla si logique qu'on entreprit aussitôt, par toutes les contrées de Hongrie, la chasse aux filles de zémans, les nobles paysans, barons ou chevaliers. Et ce fut une chasse acharnée (CS, 189-190).

« Erzsébet était allée trop loin pour revenir en arrière » (CS, 162) ; en raison de telles ruses de ses servantes sorcières, Erzsébet se révèle une héroïne faustienne précisément parce que « sa mégalomanie et son goût du néant la laissent toujours disponible pour recevoir et pour accepter » (CS, 144).

Le pacte avec le diable se base sur l'impuissance de l'être humain qui, avide et imparfait, est toujours à la recherche de la puissance souvent surhumaine. Justement, Erzsébet, agitée et impatiente, « aux nerfs détraqués et au narcissisme exaspéré » (CS, 87), a toujours été, pendant son enfance, une mauvaise étudiante qui aimait mieux les plaisirs charnels que la vie ordinaire, voire pudique, d'une femme noble. En raison de l'absence de sa belle-mère (décédée) et de son mari (souvent parti pour la guerre, il mourra plus tard), la comtesse ne se refuse rien, se jetant corps et

âme dans des activités diaboliques et illicites, y compris la magie. Autrement dit, l'héroïne faustienne de Penrose ne souhaite pas obéir aux règles propres à l'être humain et ne se préoccupe nullement des conséquences de sa démesure : elle « [...] ne pensa [jamais] à son salut. Malgré son lunatisme, elle était prédestinée à ce monde d'abord avant de l'être à un ciel ou à un enfer lointain. Ce qu'elle cherchait à saisir, à s'approprier, à êtreindre, c'étaient les joies d'ici, les rudes joies de son temps et de son pays – et à les garder : la beauté et l'amour » (CS, 19-20). Insouciante de son sort, Báthory « triche » (CS, 62) et déroge à l'ordre naturel de choses par le biais de son « immense science maudite » (CS, 113), pour rester belle et pour vivre pleinement la vie terrestre ; elle se dit « je ne sais pas d'où je viens, je ne sais pas où je vais : je suis là » (CS, 63).

Le mal intrinsèque de la comtesse se laisse voir par ailleurs en raison de sa beauté « surprenante, comme son teint pâle et nacré » (CS, 78), l'image de l'âme noire bathorienne étant parfois produite grâce à la référence au miroir, substitut du pictural et « avatar du portrait¹ » : « En attendant que les crèmes soient prêtes, Erzsébet contemplait dans son miroir son grand front obstiné, ses lèvres sinueuses, son nez aquilin et ses immenses yeux noirs » (CS, 70). Certaines descriptions d'Erzsébet insistent ainsi sur le contraste entre le blanc et le noir, couleurs qui symbolisent, respectivement, l'extérieur anormal de la comtesse qui témoigne de ses pratiques surnaturelles et son intériorité, teintée par ses péchés qui mèneront à sa damnation. La pâleur de sa peau est donc une particularité visuelle rendant compte, paradoxalement, de sa noirceur intérieure : « Elle n'avait rien de la femme ordinaire que l'instinct et la vitalité chassent, peureuse, devant les démons. Les démons étaient déjà en elle : ses yeux larges et noirs les cachaient en leur morne profondeur, son visage était pâle de leur antique poison » (CS, 15). Ainsi, le portrait de la comtesse rappelle une statue qui fascine ; la voix narrative décrit, de manière ironique, la façon dont l'héroïne « vivait devant son grand miroir sombre, le fameux miroir [...] qui était en forme de bretzel pour lui permettre d'y passer les bras et de rester appuyée sans fatigue pendant les longues heures qu'elle employait, diurnes ou nocturnes, à contempler son image » (CS, 21). Le « narcissisme souverain » (CS, 20) de la comtesse est en fait le trait ultime du faustianisme et, de ce point de vue, la présence du mythe de Narcisse dans le récit n'est que la mise en scène du pouvoir destructeur de l'égoïsme, de la dynamique de l'impasse qui est la voie vers le purgatoire.

Le visage pâle et l'âme noire de l'héroïne de *La Comtesse sanglante* renvoient également à la vampiressa, figure qui, tout comme la sorcière, s'inscrit dans l'imaginaire gothique en tant

¹ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 133.

qu'acolyte du diable. La vampiressa est une véritable *rebelle* grâce à sa virilité, à son « énergie débordante¹ ». Plus significatif encore, le mythe du personnage historique d'Erzsébet Báthory est étroitement lié à la représentation gothique de la vampiressa :

The first fictional woman vampires were based on women with blood-thirsty reputations for vampire-like behaviour, in particular, Elizabeth Bathory (1560-1614), near-contemporary and almost neighbour to Vlad the Impaler [...], who was rumoured to retain her youthful looks by drinking and bathing in the blood of virgins².

À ce titre, *La Comtesse sanglante* réactualise explicitement l'origine de la vampiressa gothique. Infâme pour sa « pâleur d[e] jeune vampire » (CS, 23), le « vampire pâle » (CS, 88) de Penrose a la tendance étrange à vouloir se baigner dans le sang de ses victimes qui le nourrit. La vampiressa est, par ailleurs, une figure masculinisée, car modelée sur Vladimir III – dit Vlad l'Empaleur –, lui-même rattaché à la tradition gothique en raison du roman de Stoker, *Dracula*. À ce titre, la fictionnalisation penrosienne de la première vampiressa invite à une réflexion sur la monstruosité au féminin.

6.5. La femme-louve, « la Bête de Csejthe »

Báthory outrepassa les limites humaines pour non seulement maîtriser le règne végétal (car elle est une sorcière), mais également pour devenir animale, idée qui permet d'évoquer l'homosexualité féminine sous le signe du désir insatiable. En contact direct avec ses pulsions les plus viriles, étranges et instinctives, la comtesse est décrite très souvent comme une bête. Plus particulièrement, l'image de la louve – une figure d'altérité par excellence, car elle hante, typiquement, la lisière de la forêt –, est convoquée à plusieurs reprises pour caractériser, voire animer, l'image de la protagoniste, surnommée la « bête [par] le village et les environs » (CS, 220), ainsi que par « le palatin [lorsqu'il] énonça sa décision, sans colère, mais impitoyablement : "Erzsébet, tu es comme une bête" » (CS, 209). Le titre même de l'œuvre est évocateur de cette représentation d'une femme-louve, puisque l'épithète « sanglante » désigne la couleur la plus exemplaire du « lac de toutes forces », soit le sang (CS, 93) ; en insistant sur le rouge et en montrant

¹ « [Les] débordements [du roman gothique et du roman libertin] sont portés à leur paroxysme dans le personnage de la vampiressa [...] faite d'humain et d'animal, dont l'animalité la dote d'une vigueur, d'un dynamisme et d'une vitalité sans pareils. Cette énergie débordante (à la fois physique et psychique) représente une menace pour les humains et pour la société ». Elizabeth Durot-Boucé, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir*, op. cit., p. 30.

² Wisker explique que les auteurs gothiques Sheridan Le Fanu, Mary Elizabeth Braddon, Florence Marryat et Mary E. Wilkins Freeman, dont les œuvres portent sur le vampirisme au féminin, se sont inspirés, de manière moins directe que Penrose, du personnage historique de Báthory : Gina Wisker, loc. cit., p. 151-152.

le comportement d'un animal couvert de sang, la description en *hypotypose* du titre (la « comtesse sanglante ») met sous les yeux du lecteur une figure qui se nourrit de la chair d'autrui pour se sustenter, pour satisfaire à sa « soif » de rester la plus belle femme de la Hongrie féodale. La représentation d'une femme-louve fait par ailleurs preuve de l'héritage saphique de l'œuvre, « la femelle du loup [étant] souvent convoquée [...] dans les textes érotiques d'inspiration saphique¹ ».

La mise en image saphique de la femme-louve est réalisée le plus souvent grâce à la description de sa manière d'agir, qui se veut bestiale, et de son énergie instinctive et virile (mâle). Penrose personnifie sa protagoniste en faisant d'elle une « bête » qui mord ses victimes et qui tombe dans une transe de prédateur au moment où elle convoite sa proie : « On poussa [la fille] dans le carrosse, devant la Comtesse qui se mit à la mordre frénétiquement et à la pincer partout où elle pouvait atteindre. Il dut se passer alors, comme souvent à la suite de semblables libertés, que la Comtesse tombât dans une de ces trances que, justement, elle recherchait » (CS, 140-141). Báthory, lesbienne « intrinsèquement liée à une nature prédatrice² », est décrite comme « [l]a Bête de Csejthe, la Comtesse sanglante, [qui] hurle encore la nuit dans les chambres dont les fenêtres et la porte furent, et restèrent, murées. (CS, 7). L'acte même de hurler comme une bête rappelle la représentation saphique de « la lesbienne, l'icône de l'hystérie³ », comme l'explique Robic. Pour fournir encore un autre exemple du comportement bestial de la « Bête de Csejthe », rappelons que dans les scènes de violence souterraine, « elle parlait et criait durant les tortures, arpentait la chambre, puis comme un animal de proie revenait à sa victime » (CS, 30), comme Oberhuber le souligne lorsqu'elle écrit que la protagoniste « ne vit que par ses instincts, par ses pulsions féroces » : « Penrose imagine son héroïne de papier comme un être hybride qui appartient aux règnes humain, animal et minéral⁴ ». Cette représentation « place le lesbianisme au cœur de rapports de force et sous le signe d'une bestialité proche de l'amour hétérosexuel avec un "mâle" dominant⁵ ». Cette *rebelle* assoiffée de sang est, en somme, « entièrement Báthory, entièrement louve » (CS, 64), ses enfants étant des « louveteaux malades » (CS, 76). Possédée comme une louve qui traque sa proie, agissant comme une bête affamée et désireuse de chair pure, l'association symbolique de l'héroïne avec le règne animal évoque la monstruosité du sujet saphique, et

¹ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 203-204. C'est ce que Robic constate dans le recueil de Vivien, *La Dame à la louve*, mais aussi dans certains textes de Baudelaire et de Paul Verlaine : *Ibid.*, p. 203-213.

² Nous empruntons l'expression de Robic lorsqu'elle analyse les textes saphiques du XIX^e siècle : *Ibid.*, p. 209.

³ *Ibid.*, p. 204-205.

⁴ Andrea Oberhuber, « Désir, violence et sexualité "noire" », *loc. cit.*, p. 73-74.

⁵ Myriam Robic, *op. cit.*, p. 208.

corollairement la démesure féminine, comme nous le constatons dans le passage suivant : « toujours égarée loin de la route humaine, telle était Erzsébet Báthory comme une goutte noire au pressoir de sa race. Elle allait, poursuivait ce monstrueux infini que son hérédité lui avait donné le pouvoir d'affronter » (CS, 93). La question de la généalogie soulevée par cette citation est, elle aussi, reliée à la mise en scène saphique d'une bête. « Tous cruels, tous fous, et cependant tous braves » (CS, 63), les ancêtres de la comtesse lui avaient légué « les grands droits de l'aigle et du loup » (CS, 93). En effet, Báthory est décrite comme étant la fille d'une famille bestiale, soit une femme descendue de loups, tout à fait comparable au vampire masculin de Dracula, dont le nom se traduit en « fils du dragon¹ ».

La filiation symbolique de la comtesse est mise en évidence dès l'incipit du récit grâce au sceau familial des Báthory. L'image même du blason est figurée après l'avant-propos (Fig. 31) et les nombreuses *ekphraseis* de l'emblème – qui revêt le symbolisme du dragon dace, un animal mythique ayant la tête du loup – sont au cœur de la narrativisation de la comtesse hongroise, comme nous le constatons dans les deux citations suivantes : « la femme dont le blason rouge et argent était entouré du dragon dace » (CS, 101) et « sur l'antique blason aux mâchoires de loup, le dragon ailé se mordant la queue bouclait le cercle, flétrissant de son haleine les choses qu'il enserrait » (CS, 94). Regardons de plus près une autre *ekphrasis* du blason bathorien :

[...] la toile brune avec le grand E d'Erzsébet, en haut à droit. Et l'initiale du nom même de vie de celle-ci est destinée, échafaudée, en trois dents cruelles de loup insérées dans l'os vertical de la mâchoire, au-dessus, pesant plus que volant, des ailes d'aigle. Plus haut, on ne peut voir. Et autour de cet ovale blason féminin s'enroule l'antique dragon des Báthory daces.

Surveillée de griffes, d'ailes et de dents, telle elle se dresse, horriblement sombre. (CS, 11-12).

L'activité imageante du texte démontre que la protagoniste incarne la cruauté bestiale, idée symbolisée par le blason familial : les objets réunis dans l'emblème – la mâchoire qui sert de cadre, les trois dents de loup au centre de l'image et les ailes d'aigle qui créent la toile de fond – placent la protagoniste dans un univers animal qui est davantage vicieux qu'harmonieux, « l'os vertical de la mâchoire [étant] pesant plus que volant » (CS, 12). Le récit de Penrose est en fait constitué de plusieurs *ekphraseis* du sceau pour davantage mettre en lumière l'importance symbolique du loup, une sorte de totem bathorien :

Le blason des Báthory resta identique au blason rapporté de Souabe ; autour s'enroulait alors le dragon des Daces venus des confins de l'Asie, crachant du feu et secouant les membranes de ses ouïes, [...]. Par quelque

¹ Philippe Poisson explique que cette figure historique a été honorée de « l'Ordre du Dracul » (« l'Ordre du Dragon »). Il est désormais nommé « *Dracul-ea* », qui veut dire « fils du dragon » : Philippe Poisson, « La véritable histoire de Dracula (Michèle Barbier), *Criminocorpus*, 2018, en ligne criminocorpus.hypotheses.org/46013, page consultée le 8 juillet 2019.

obscurer loi de la « signature des choses » les dents du loup sauvage et brave devinrent l'emblème des Báthory. [...] Mais en son temps obscur, Erzsébet avait encore le puissant blason médiéval. C'était, en 1596, des armes particulièrement remarquables. Elles portaient, sur une ligne verticale représentant la mâchoire d'un loup, trois dents tournées vers la gauche de l'éco, et figurant ainsi la lettre E. À droit en haut, le croissant de la lune ; à gauche le soleil en forme d'étoile à six pointes ; le tout entouré du dragon qui se mord la queue : un orgueilleux et inquiétant blason. « Si vous voulez devenir loup-garou, disent les sorcières, allez de bon matin recueillir l'eau de pluie dans l'empreinte de la patte d'un loup, et buvez-là ». Celle qu'on nomma la Bête, la Louve et la Comtesse sanglante était sous la signature du loup, la bête née sous Mars et sous la Lune. (CS, 17).

Il est d'abord significatif que le dragon dace, symbole qui vient « des confins de l'Asie », soit associé à un proverbe de sorcière qui explique comment un être humain peut devenir un loup-garou, puisque l'héroïne semble parfois (lors des tortures) se métamorphoser en louve. De plus, dans l'image *in praesentia* et dans cette *ekphrasis*, le dragon dace se glisse dans un cercle comme s'il voulait coincer sa proie, tout en créant « la mâchoire d'un loup ». Cet effet de cadrage fait écho au comportement de la protagoniste elle-même lorsqu'elle torture ses proies, car la poursuite de ses victimes est décrite comme une pulsion bestiale libidinale, instinctive : « subitement la soif de sang s'emparait d'Erzsébet » (CS, 72-73) et, tout comme l'histoire du loup et du petit chaperon rouge, « jamais aucune fille n'avait été en sécurité auprès d'elle » (CS, 73). Alors que l'image *in praesentia* du début du récit ne figure ni la lune, ni le soleil, ni Mars, l'image *in absentia* du sceau (l'*ekphrasis* de la page 17) décrit les trois dents de loup sous les astres.

Ainsi, ce dernier exemple de l'*ekphrasis* crée également un effet-tableau¹, car les animaux symbolisés dans le sceau se trouvent en dessous « [du] croissant de la lune ; à gauche le soleil en forme d'étoile à six pointes ». La description évoque un tableau en raison des allusions aux éléments constitutifs du type de paysage sauvage associé au loup, puisque l'animal est campé « sous Mars et sous la Lune », soit en dessous du ciel nocturne pour que « le lecteur [ait] soudain l'impression de voir un tableau », pour citer Louvel². Cet effet-tableau établit un lien révélateur entre la protagoniste et la lune, astre symbolique parce que lié à la métamorphose du loup-garou, animal relié au paysage forestier gothique, lui-même un *locus terribilis* par excellence. Chaque fois que le narrateur fait référence à un loup, à une louve ou bien à un loup-garou, il fait un clin d'œil à l'alliance secrète entre la lune et « la nocturne Erzsébet » (CS, 93) : « vivant le clair de lune venu d'elle-même, grenat et blanche et scellée de blasons à dents de loups, [Báthory] errait dans la

¹ Nous rappelons la définition louvelienne : « L'effet-tableau, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que le peintre semble hanter le texte et l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. [...] Une sorte de réserve d'image, en réserve dans le blanc du texte. [...] l'effet fugace ; il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau ou encore décèle comme une référence à une école de peinture ». Liliane Louvel, *Texte/image, op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 34.

clairière inondée de la lumière noire de la mélancolie [...] » (CS, 19). Tout comme le loup-garou, « son esprit [...] se pétrissait constamment sous l'influence de la lune. Frappée par le subtil rayon au plus profond d'elle-même, Erzsébet Báthory subissait de véritables crises de possession » (CS, 24-25). Ainsi, les maux de tête et les crises d'épilepsie hérités de la lignée bathorienne sont comparés à la métamorphose mensuelle du monstre folklorique.

Si la filiation bestiale de la comtesse est liée à sa mise en paysage sous la lune, la proximité de la forêt et des châteaux contribue également à l'effet-tableau récurrent du récit. Nous lisons, par exemple, que le château de Csejthe est « [p]roche des bois chers aux sorcières et aux loups-garous, sous le cri tournant des rapaces et, la nuit, enveloppé par les cris des bêtes de la forêt et de l'engoulement [...] » (CS, 47). L'emplacement symbolique du monstre (qu'il soit bête, louve, vampiressa, loup-garou, sorcière... les références se multiplient) auprès de la forêt et sous la lune produit l'effet-tableau en raison de l'harmonie picturale du paysage évoqué. Par ailleurs, la louve et la sorcière sont, toutes les deux, des figures qui trouvent refuge dans la forêt, raison pour laquelle la comtesse est sans cesse associée aux ombres forestières. En effet, Erzsébet est une figure « éprise de la forêt et de la course comme le sont les bêtes sauvages et libres [...] » (CS, 134). L'origine étymologique du mot « forêt », tiré du latin *foris*, en fait veut dire l'« en-dehors¹ ». L'endroit archétypique de la louve, la forêt, est donc « en dehors de la société [et] de la loi² ». Il est donc question de marginalité : par sa bestialité, la louve représente tout ce que la société rejette. Or, elle est paradoxalement une figure solitaire et le membre d'un clan fermé. Báthory, elle aussi, est une figure d'altérité assumée, quoiqu'elle s'entoure de sa bande de sorcières : « elle demeurerait seule, entourait de mégères » (CS, 139). La mise en image de la monstruosité est donc au cœur de l'altérité identitaire dans *La Comtesse sanglante* : Erzsébet Báthory « était autre ; autre à un point tel que nul, même en ces temps, ne put l'admettre parmi les humains » (CS, 74).

¹ La forêt est, par ailleurs, évocatrice de l'enfer dantesque, comme en témoigne l'incipit de *L'Enfer* : « Je me trouvais dans une forêt obscure, / Ayant perdu la voie droite. / Ah ! qu'il m'est pénible de dire ce qu'elle était, / Cette forêt sauvage, âpre épaisse / Dont le souvenir renouvelle mon effroi ! ». Dante Alighieri, *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 131.

² Yvon Houssais, « La forêt labyrinthe », dans Julián Muela Ezquerro (dir.), *op. cit.*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 129.

Rébellion au féminin

La *rebelle* penrosienne est encore plus transgressive que la *femme-nature* et la *fugueuse*. Dans *Dons des féminines*, elle est une belle aventurière qui se présente de manière féminine tout en « troublant » son genre. Maria Elona et Rubia sont parfois des femmes en robes blanches, parfois des travesties en costume noir, habillées en guerrier ou en ouvrier, la virilité étant ainsi mise en contraste avec des vertus dites féminines, comme la beauté et la douceur. Pour ce qui est d'Erzsébet Báthory, le donjuanisme féminin se manifeste grâce à la mise en scène d'une figure maudite qui s'approprie des attributs masculins par son comportement puissant et sadique, par sa domination même monstrueuse du corps féminin, comme la voix narrative le décrit en faisant référence à l'homosexualité féminine : « la lesbienne, souvent, est aussi sadique ; l'influx de Mars masculin et guerrier la mène, et son esprit influencé par les lances cruelles ne redoute pas de blesser, en amour surtout, ce qui est beau, jeune, amoureux et féminin » (CS, 25). La libertine hongroise représente ainsi un modèle de rébellion ultime parce qu'elle revêt de nombreuses formes scandaleuses, même surhumaines et animales. Sa monstruosité dévoile, en vérité, non seulement l'héritage saphique du récit, puisque la louve représente le lesbianisme pulsionnel et le désir démesuré, mais aussi le caractère gothique du paysage naturel de la bête, un véritable *locus terribilis*. C'est surtout la monstruosité qui porte le thème de la rébellion féminine à son paroxysme : Báthory est une « [l]ouve de fer et de lune, traquée au plus profond d'elle-même par l'antique démon » (CS, 73).

Somme toute, la libertine, l'héroïne faustienne et la louve – des *rebelles* de l'univers penrosien – sont des figures d'altérité par excellence ; elles volent « vers le ciel qui attend tout préparé », exhibant leurs ailes de cire confectionnées dans l'espoir de toucher le soleil avant la chute malheureuse dans l'abîme de leur désir démesuré.

CONCLUSION

L'examen de la manière dont le saphisme littéraire et le roman gothique se greffent à la représentation du féminin dans l'œuvre de Valentine Penrose a donné lieu à la mise en relief de trois figures : la *femme-nature*, la *fugueuse* et la *rebelle*. La première figure étudiée est une femme qui, sur le plan thématique et symbolique, est associée au règne végétal et dont l'image se manifeste sous deux formes radicalement différentes l'une de l'autre. La *femme-nature* apparaît d'abord dans les recueils de poèmes de 1935 et de 1937 grâce à l'évocation récurrente d'un décor pittoresque. La poésie crée une scène saphique qui met sous les yeux du lecteur une figure sensuelle. Si, dans la période initiale de création littéraire de Penrose, la *femme-nature* est associée à l'abri paisible de Mytilène, elle devient, une trentaine d'années plus tard, un personnage des ténèbres féodales. Dans *La Comtesse sanglante*, la *femme-nature* prend la forme d'une sorcière qui, loin d'entretenir un rapport sensuel avec la nature, puise dans la terre ses forces *surnaturelles*. Peinte par des images *in absentia*, Erzsébet Báthory est un personnage « enraciné » dans les barbarismes des périodes passées. La représentation ténébreuse de la *femme-nature* lui attribue un air sadique, réactualisant l'atmosphère inquiétante du roman gothique « noir ». En outre, les victimes de la lubricité de la comtesse sont cachées dans les ombres des châteaux de la sorcière, fuyantes parmi leurs couloirs ténébreux. Ces belles innocentes sont fantomatiques, car leur identité propre semble se dissoudre au contact de la folie de la femme-bourreau.

La récurrence textuelle et picturale de femmes belles, blanches et errantes nous a permis d'identifier une autre figure penrosienne, la *fugueuse*, qui obéit à une logique spectrale. Dans *Martha's Opera* et *Dons des féminines*, elle est partiellement construite par la structure de l'œuvre, par une poétique de fuite héritée du récit d'Horace Walpole : les mécanismes formels respectifs des deux œuvres construisent un phénomène de poursuite qui s'impose au lecteur-spectateur. Ce dernier s'évertue à s'orienter en raison de l'étrangeté formelle de chaque œuvre, ce qui l'incite à relire le texte et à revoir les images, à revenir en arrière pour mieux saisir le sens et identifier les *fugueuses*. Celles-ci sont, par ailleurs, souvent dédoublées ou multipliées, leur conférant une dimension spectrale. Emily et Rubie de *Martha's Opera* et Maria Elona et Rubia de *Dons des féminines* sont également spectralisées par leur mouvement de fuite loin de leur « prison » hétérosexuelle. Par cette fugue, les héroïnes parviennent à vivre leur amour lesbien « interdit », ce dont témoignent certaines métaphores du texte et des collages : les lieux mystérieux, et souvent

gothiques, symbolisent la découverte érotique du corps féminin et suggèrent, corollairement, le désir transgressif, soit le lesbianisme refoulé à cause d'une situation oppressive, puis libéré grâce à l'aventure. La *fugueuse* peut donc être caractérisée par son *hubris*, trait exhibé par son choix de résister au modèle hétéronormatif, qui l'amène toutefois à une fin tragique. Il est donc significatif que les amoureuses de *Martha's Opera* demeurent des prisonnières jusqu'à la toute fin, alors que celles de *Dons des féminines* parviennent à vivre leur amour avant d'être emportées par la mort : l'aventure lesbienne est vécue à fond par Maria Elona et Rubia.

Le thème de la transgression au féminin se concrétise alors à partir de *Dons des féminines* en 1951, et c'est plus spécifiquement grâce à l'idée d'une altérité double : la *rebelle* s'enfuit vers les périphéries spatiales afin de vivre sa marginalité identitaire. Dans *Dons des féminines*, le caractère exotique de l'île de la Méditerranée emprunte au saphisme littéraire parce qu'il renvoie à l'abondance érotique associée au Proche-Orient. Cette esthétisation de l'ailleurs, qui se définit à la fois par sa sublimité et sa sensualité, réapparaît dans *La Comtesse sanglante*, mais de manière différente : l'altérité spatiale du château gothique se présente dans le paradoxe de la séquestration heureuse de la femme-bourreau et du confinement terrifiant de ses victimes, élément témoignant de l'influence de la tradition libertine. Ces manifestations polymorphes du *locus amœnus* et du *locus terribilis* permettent la mise en scène de la *rebelle*, figure incarnée par deux amoureuses de Mytilène, Maria Elona et Rubia, ainsi que par la pêcheuse solitaire de la Hongrie féodale, Erzsébet Báthory. Les deux premières se révèlent être des libertines qui, en raison de leur travestissement subversif, font écho au donjuanisme saphique de la première moitié du XX^e siècle. Elles sont également des héroïnes faustiennes parce qu'elles s'abandonnent, tout comme la « femme damnée » baudelairienne, au plaisir mytilénien et à la chute symbolique qui en découle. Quant à Erzsébet Báthory, le personnage le plus transgressif, le plus masculinisé, le plus « noir » de Penrose, elle affirme sa marginalité en s'enfuyant vers des espaces sans foi ni loi, là où elle peut exprimer pleinement son « droit » pervers au plaisir. Ce choix de vivre sans limites réactualise le schéma faustien parce que cette *rebelle*, une sorcière diabolique comparée à la figure historique de Gilles de Rais, commet ses crimes sadiques au nom de Satan. Libertine et une sorcière damnée, l'héroïne gothique de Penrose est décrite comme éclaboussée de rouge sanglant, tout comme une bête qui dévore sa proie. Par l'emploi de nombreuses descriptions, souvent en *hypotypose*, Penrose trace le portrait de sa *rebelle* et l'érige au rang de louve féroce : surnommée la « comtesse

sanglante » puisqu'elle semble toujours tachée de sang, ce récit gothique explore la rébellion intrinsèque et le désir libidinal de la lesbienne.

Le saphisme de Penrose subit ainsi une transformation importante au fil des ans parce que les personnages lesbiens reflètent, de plus en plus, les aspects inquiétants de la psyché humaine, soit la désobéissance et, dans le cas de *La Comtesse sanglante*, le sadisme qui trouble les valeurs normatives de la société. Cette évolution repose sur la reprise des aspects transgressifs de l'imaginaire saphique qui fait du corps lesbien l'incarnation d'un renversement des valeurs établies à propos de la sexualité et de la cellule familiale hétérosexuelle. De même, les thèmes « noirs » du roman gothique (la spectralité féminine, l'érotisme débridé, le sadisme, l'occultisme meurtrier, etc.) montent en crescendo au fil de son parcours créatif, s'ajoutant aux *topoi* saphiques pour troubler certaines attentes sociales propres à la féminité et faire valoir, de plus en plus, le rôle des personnages féminins comme agentes de leurs propres vies. La *fugueuse* marque, à ce titre, une rupture nette par rapport à la situation des femmes dans les poèmes des années 1930, celles-ci étant plutôt campées en dehors des structures de pouvoir¹ ; l'héroïne qui fugue montre son agentivité, exhibant sa capacité à se sortir de sa situation malheureuse d'épouse. *La Comtesse sanglante* amène l'agentivité et le désir féminins à leur paroxysme : il y est question de la femme puissante qui blesse, de la femme virile qui jouit, de la femme cruelle qui assouvit sa pulsion scopique de regarder souffrir, bref, de la femme qui prend ce qu'elle veut. La rébellion extrême de cette lesbienne gothique montre que Penrose imite la stratégie auctoriale de Charlotte Dacre, auteure gothique du début du XIX^e siècle qui a mis en scène, de manière scandaleuse pour l'époque, une héroïne – Victoria di Loredani – aussi virile et égoïste que le Moine Ambrosio de Matthew Lewis.

Fils d'Ariane du mémoire, la *femme-nature*, la *fugueuse* et la *rebelle* ont guidé notre exploration de l'univers penrosien. Les mouvements et les choix de ces figures, les décors qui leur sont associés, les sens cachés de certains thèmes et motifs nous sont apparus à travers de nombreux effets de style littéraires et picturaux : Penrose met en place des images *in praesentia* (les collages de *Dons des féminines*, le blason familial inséré dans *La Comtesse sanglante*), des « modalités » du pictural (l'effet-tableau, l'*ekphrasis* et l'*hypotypose*, entre autres) et des « substituts » du pictural (le miroir et les surfaces réfléchissantes comme l'eau). De manière transgénérique et intermédiaire, son œuvre s'inscrit dans une histoire des représentations du corps féminin,

¹ Les thèmes subversifs de la spectralité féminine et de la sorcellerie sont bien présents dans les poèmes des années 1930, mais ils se réduisent à une fascination pour les « lueurs », les sorts et les sciences occultes d'une manière qui ne menace aucunement l'autorité sociétale.

empruntant plusieurs *topoi* au saphisme littéraire, au roman gothique et au roman libertin, mais aussi à certains mythes (les Amazones, Narcisse, Don Juan) et à quelques contes de fées (Blanche-Neige, Barbe-Bleue). Les trois figures de femmes analysées dans ce mémoire sont donc plurielles et polymorphes car, d'une part, elles sont façonnées par plusieurs traditions (anciennes et modernes), personnages et mythes (féminins et masculins) et, d'autre part, elles se présentent dans plusieurs contextes, se frayant des chemins nouveaux au sein du corpus. Enfin, la présente étude a pu démontrer que Penrose, lorsqu'elle met sa plume au service de la perpétuation du saphisme moderne et de la reprise de certains aspects du roman gothique, remet en question l'idée qu'il existerait un modèle féminin fixe et immuable.

L'énigme des « féminines »

La conception plurielle du féminin, chez Penrose, s'incarne dans le mot « féminines », substantif inventé par l'auteure qui est parfois employé dans sa forme adjectivale. Il apparaît dans le titre de son œuvre maîtresse, où il est question de « dons » dites « féminines », ce qui soulève des problèmes interprétatifs : qui ou quoi sont les « féminines » ? Comment expliquer l'usage du mot polysémique « dons » ? Pourquoi employer les deux mots au pluriel ? Si le titre témoigne sans doute d'une certaine ambivalence sémantique typique des poèmes penrosiens, le mot « féminines » semble désigner, quant à lui, la nature. Nous le constatons dans les vers suivants de *Sorts de la leur* qui succèdent à une strophe décrivant un jardin paisible de campagne peuplé d'animaux et de spectres : « Au bout du pont de fer voici les féminines / se glissant en pistils dans les veines de dieu » (*SL*, 124). La première ligne fait croire que les « féminines » sont une métonymie de la nature, soit de l'endroit naturel qui, décrit dans la strophe précédente, se situe de l'autre côté du « pont de fer ». Pourtant, l'enjambement des deux premières lignes suggère que les « féminines » sont en fait les figures « se glissant en pistils », soit le couple lesbien auquel le poème est consacré. La substantivation de « féminine » au pluriel crée une ambiguïté : les « féminines » sont-elles les pistils du paysage ou les amoureuses du poème ? Cette ambivalence réapparaît dans l'avant-dernière double page de *Dons des féminines*, dans laquelle le sujet lyrique fait mention de « l'eau l'heure la planète et toutes choses féminines » (*DF*, 204). Même si le mot est ici employé comme qualificatif, il confond encore la femme et l'univers naturel.

Mais le collage qui accompagne cet énoncé est inquiétant : il représente des sorcières dans un ciel nocturne et, puisqu'il précède la double page où Maria Elona et Rubia subissent leur destin,

il préfigure « l'heure » de leur décès (Fig. 29¹). Les « féminines » renvoient donc aux lieux doux et paisibles, comme le paysage « au bout du pont de fer », mais aussi aux entités plus funestes comme les astres, ce dont témoigne l'importance de la force surnaturelle de la terre et de l'astrologie dans *La Comtesse sanglante*, récit qui fictionnalise la religion diabolique de sorcière : « Dans les plus anciens grimoires magiques on trouve toujours une invocation à une certaine trinité [...]. Elle est à la fois la Terre, Vénus, la Lune [...] ainsi est-elle, et ainsi mieux vaut-il honorer cette trinité plus femme que mâle. [...] Elle est féminine » (CS, 94-95). Ainsi, si la nature est féminine parce qu'elle peut créer la vie, les « féminines » peuvent également mettre fin à la vie, le ciel étant une entité qui scelle le destin de toute chose et de tout être. Selon cette interprétation, les « dons » des « féminines » renverraient donc à tout ce qui est *donné* par les paysages naturels dans lesquels les amoureuses se déplacent et par les astres qui présagent leur destin, pour le meilleur ou pour le pire. L'aventure en couple offre les « dons » de l'amour, de la liberté, de la peur, du risque de l'inconnu, bref, de « tant de bonheurs et de maux » (DF, 206) et, enfin, de la mort en couple.

Il ne faudrait surtout pas passer sous silence l'importance, dans *Dons des féminines*, du rôle joué par la langue anglaise. L'emploi du pluriel pour « dons » et pour « féminines » paraît étrange au lecteur francophone. Toutefois, les expressions « *Gifts of the Feminine* » ou, pour mieux traduire le possessif, « *Feminine Gifts* », sont plus usitées dans la langue anglaise. En prenant en compte l'influence incontournable de l'anglais sur les poèmes français du livre, nous constatons que l'idée des « *feminine gifts* » pourrait en fait renvoyer aux cadeaux offerts à l'amante, tels que la « rose gitane » (MO, 131) et les « fruits » (MO, 140) échangés entre Rubie et Emily de *Martha's Opera*. Les « *feminine gifts* » constituent alors des offrandes matérielles, mais aussi les traits, les talents et les aptitudes que l'univers a donnés aux héroïnes pour les rendre dignes de l'amour, comme la beauté, l'intelligence et l'audace. Les aventures de Maria Elona et de Rubia, entreprises en couple et en solidarité, montrent peut-être que *Le « don »* par excellence serait la compagnie d'une autre femme, de celle qui sert d'amie et d'amante. Penrose met ainsi en lumière l'idée que la femme, les femmes, le féminin et, surtout, les « féminines » – c'est-à-dire tout ce que ces mots symbolisent (la terre, le ciel, la nature, les astres), ce qu'une femme peut donner (un cadeau sentimental, sa propre compagnie) et ce qu'on donne à l'esprit (les qualités personnelles) – ne peuvent jamais être identifiés aisément : tout comme l'usage de ce mot à travers les œuvres penrosiennes, les « féminines » restent, encore et toujours, une énigme.

¹ La figure 29 est à la page 102 du présent mémoire.



En outre, nous n'avons pas pu explorer à fond le rôle joué par les références, nombreuses dans *Dons des féminines*, à la terre et à la langue espagnoles. L'Espagne paraît contribuer au thème de l'affranchissement des héroïnes, comme nous le constatons dans un collage de *Dons des féminines* où apparaissent deux danseuses enchevêtrées dans les bras l'une de l'autre, dans un grand hall rempli d'œuvres d'art (Fig. 32). La page de gauche comporte un intertitre en espagnol, « El fandango del Candil », qui veut dire « la danse de la lueur ». Une énergie érotique émane de cette double page en raison du collage qui représente deux femmes qui performent une danse traditionnellement exécutée par des couples hétérosexuels. La scène nous ramène à l'idée de rébellion : les deux fugitives libertines – celle de gauche porte un chapeau haut-de-forme, celle de droite est vêtue d'une robe exubérante faite de nœuds et de ruches – sont prises dans le feu du désir et du rythme du fandango. Ici, la séduction mutuelle du couple et la fuite émancipatrice en faveur d'une aventure lesbienne prennent le devant de la scène. La double page raconte ainsi l'histoire de deux Don Juanes qui choisissent la voie de la liberté, de l'amour, de l'amitié et de la solidarité au lieu de vivre la vie d'une épouse soumise. À la lumière de cette convocation de la culture et de la langue espagnoles, le titre de l'œuvre revêtirait-il un nouveau sens ? En cette histoire de deux « Dons » Juanes « féminines » qui partent en quête d'aventures, est-ce là que se trouve le sens voulu des « dons » provocateurs, voire séducteurs, des « féminines » ?



Fig. 32 : Valentine Penrose, « El fandango del Candil », 1951.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS LITTÉRAIRE

1.1. Corpus primaire

PENROSE, Valentine, *Herbe à la lune*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1935], p. 27-88.

———, *Sorts de la lueur*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1937], p. 123-127.

———, *Martha's Opera*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.) Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1946], p. 129-147.

———, *Dons des féminines*, Paris, Librairie Les Pas Perdus, 1951, n. p.

———, *La Comtesse sanglante*, Paris, Mercure de France, 1962.

1.2. Corpus secondaire

PENROSE, Valentine, *Poèmes*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1937], p. 109-122.

———, « Valentine Penrose » dans *La Révolution surréaliste*, Paris, Dépositaire général Librairie Gallimard, n° 1, 1929, p. 68-69.

1.3. Autres œuvres penrosiennes

PENROSE, Valentine, « Imagerie d'Épinal », dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1926], p. 23-25.

———, *Le Nouveau Candide*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1936], p. 89-107.

———, *Les Magies*, dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1972], p. 221-242.

———, « TÂPIES les sources innommées », dans *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 [1972-1973], p. 257-261.

ÉTUDES SUR VALENTINE PENROSE

2.1. Articles ou chapitres de revue

- EIBL, Doris, « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'Homme, 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.
- , « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *The French Review*, vol. 76, n° 4, 2003, p. 740-751.
- M. M. COLVILE, Georgiana, « Through an Hour-glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans Russell King et Barnard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Nottingham, University of Nottingham Press, 1996, p. 81-112.
- , « Valentine Penrose et ses doubles », dans Georgiana Colvile et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII, Lausanne, Âge d'homme, 2013, p. 305-318.
- MARWOOD, Kimberley, « Imaginary Dimensions : Women, Surrealism and the Gothic », dans Maria Purves, (dir.). *Women and Gothic*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 39-62. Cette étude est tirée d'un article publié précédemment en ligne en 2009.
- , « Shadows of Femininity : Women, Surrealism and the Gothic », *re-bus*, 2009, en ligne : fliphtml5.com/kjno/jmdo/basic, page consultée le 25 mai 2019.
- OBERHUBER, Andrea, « Désir, violence et sexualité "noire" dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », *Sextant*, n° 29, 2012, p. 71-80.
- OBERHUBER, Andrea et Sarah-Jeanne BEAUCHAMP HOUDE, « Dons des féminines, un recueil-collage de Valentine Penrose », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux*, en ligne : lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/, page consultée le 30 janvier 2019.
- PLET, Charles et Andrea OBERHUBER, « Sorts de la lueur de Valentine Penrose : magie du Verbe poétique », *Le livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux*, en ligne : lisaf.org/project/penrose-valentine-sorts-de-lueur/, page consultée le 29 janvier 2019.
- RIESE HUBERT, Renée, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans Juliet MacCannell (dir.), *The Other Perspective in Gender and Culture, Rewriting Women and the Symbolic*, Oxford, Columbia University Press, 1990, p. 117-142. Le même chapitre (avec quelques modifications mineures) sera publié plus tard dans l'ouvrage *Magnifying Mirrors*.

———, « Lesbianism and Matriarchy : Valentine and Roland Penrose », dans Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, p. 87-112.

2.2. Thèses et mémoires

ANN WILLIARD, Lori, « "La donna e mobile" : Relating feminine experience in different voices », thèse de doctorat, University of Colorado, 1996.

ORBAN, Séverine Aline, « Valentine Penrose, œuvre et vie d'une artiste surréaliste », thèse de doctorat, Louisiana State University, États-Unis, 2014.

ROBERT, Stéphanie, « La cruauté au féminin : mythes et sacrifice dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.

2.3. Textes courts sur Valentine Penrose (comptes rendus, textes de référence)

M. M. COLVILE, Georgiana, « Chronologie et bibliographie », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 p. 285-290.

———, « Introduction », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001 p. 11-22.

———, « Valentine Penrose », dans Christine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, De Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, 1997, p. 463-465.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Portrait de l'artiste en jeune femme surréaliste / Valentine Penrose, Écrits d'une jeune femme surréaliste », *Spirale*, n° 183, 2002, p. 4-5.

PENROSE, Antony, « Préface », dans Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, Georgiana M. M. Colvile (éd.), Paris, Joëlle Losfeld, 2001, p. 7-10.

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES

3.1. Études sur l'intermédialité et les rapports texte/image

EPHRAIM LESSING, Gotthold, *Laocoon : An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham (trad.), New York, Scholar's Choice, 2015 [1880].

- FREDE, Dorothea, « The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle », dans Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 2003, en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/slq/detail.action?docID=3052875, page consultée le 7 avril 2019.
- KIBÉDI VARGA, Áron, « L'image pensée », dans Martin Heusser, Claus Clüver, Leo Hoek et Lauren Weingarden (dir.), *The Pictured Word*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 43-48.
- LE BOZEC, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7.
- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, en ligne : books.openedition.org/pur/41005, page consultée le 15 janvier 2019.
- , « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 223-243.
- , *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- , *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 328 p.
- MICHAUD, Ginette (dir.), « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, p. 25-36.
- SCEPI, Henri et Liliane LOUVEL (dir.), *Textes/images – nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, en ligne : books.openedition.org/pur/30903, page consultée le 30 janvier 2019.
- SCHOFIELD, Malcolm, « Aristotle on the Imagination », dans Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 2003, en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/slq/detail.action?docID=3052875, page consultée le 7 avril 2019.
- VOUILLOUX, Bernard. « Langage et arts visuels: Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », dans Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), *Crises de vers*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, en ligne : books.openedition.org/pulm/118, page consultée le 18 août 2019, p. 203-223.
- , « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Henri Scepi et Liliane Louvel (dir.), *Textes/images – nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, en ligne : books.openedition.org/pur/30903, page consultée le 30 janvier 2019.

3.2. Études sur le livre surréaliste

- ADAMOWICZ, Elza, « Les yeux, la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'homme, 2012, p. 31-42
- BEHAR, Henri (dir.), « Le livre surréaliste », *Mélusine*, n° IV, Lausanne, Âge d'homme, 1981.
- OBERHUBER, Andrea (dir.), « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste », *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'homme, 2012.
- OBERHUBER, Andrea, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII, Lausanne, Âge d'homme, 2012, p. 9-30.
- RIESE HUBERT, Renée, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

LE SAPHISME LITTÉRAIRE

4.1. Études sur le saphisme

- BARD, Christine, *Les garçonnnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.
- BAUER, Heike, *English Literary Sexology. Translations of Inversion, 1860-1930*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- BLANKLEY, Elyse, « Return to Mytilène : Renée Vivien and the City of Women » dans Susan Merrill Squier (dir.), *Women Writers and the City : Essays in Feminist Literary Criticism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, p. 45-67.
- CARSON, Anne, *Eros the Bittersweet : an Essay*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- CROGUENOC, Sylvie, « Renée Vivien ou la religion de la musique », n°57, *Romantisme*, 1987, p. 89-100.
- DEJEAN, Joan, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- DESARZENS, Aline, « Traduire le mètre, traduire le rythme : les poèmes de Sappho par Philippe Brunet », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012.
- FAXNELD, Per, « Lucifer and the Lesbians. Sapphic Satanism », *Satanic Feminism : Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 327-385.
- G. ALBERT, Nicole, « Paris-Lesbos : Colette's haunts », dans Anna-Louise Milne (dir.), *The Cambridge Companion to the Literature of Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 120-138.

- , *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.
- GOUJON, Jean-Paul, « Renée Vivien : Littérature et "Amour de loin" (avec cinq lettres inédites) », *Littératures*, n° 12, 1985, p. 141-153.
- HAGGERTY, George E. « Women Beware Women : Female Gothic Villains and Victims », dans John C. Beynon et Caroline Gonda, (dir.). *Lesbian Dames. Sapphism in the Long Eighteenth Century*, London, New York, Routledge, 2010, p. 147-157.
- JOUBI, Pascale, « Réappropriation et reconfiguration du gender, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 199-214.
- LE CORRE, Daisy, « Figures gynandres chez Catulle Mendès : *Les Oiseaux bleus*, *Méphistophéla* et *Monstres parisiens* », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017, p. 75-77.
- LE PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, Henri Lebègue (dir. et trad.), Paris, Les Belles lettres, 1952.
- MORA, Édith, *Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966.
- OBERHUBER, Andrea et Sarah-Jeanne BEAUCHAMP HOUDE, « Figures Troubles. La New Woman and la femme nouvelle dans "La Dame à la Louve" de Renée Vivien et "Héroïnes" de Claude Cahun », *Paroles diffamantes, images infamantes*, vol. 4, n° 1, 2019, en ligne : revuecaptures.org/node/3357, page consultée le 30 juin 2019.
- ROBIC, Myriam, « *Femmes damnées* » : *saphisme et poésie (1846-1889)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- TAMAGNE, Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions LM, 2001.

4.2. Œuvres saphiques citées

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Claude Pichois (éd.), Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1861].
- HALL, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Hesperus Press Ltd, 2013 [1928], en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/slq/detail.action?docID=1599258, page consultée le 19 mai 2019.
- MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.
- MENDES, Catulle, *Méphistophéla*, Paris, E. Dentu, 1890, en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68691x.texteImage, page consultée le 1 avril 2019.

OVIDE, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Théophile Baudement (trad.), Paris, Gallimard, 1999 [15 av. J. C.].

VAUDERE, Jane de la, *Sapho, dompteuse. Roman*, Paris, Albert Méricant, 1908, en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773320b?rk=21459;2, page consultée le 25 juin 2019.

VIVIEN, Renée, *La Dame à la Louve*, Paris, Éditions Gallimard, 2007 [1904].

———, *Poésies complètes*, Jean-Paul Goujon (éd.), Paris, R. Deforges, 1986.

———, *Sapho. Traduction nouvelle avec le texte grec*, Paris, A. Lemerre, 1903, en ligne : catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312979911, page consultée le 25 mai 2019.

LE ROMAN GOTHIQUE ANGLAIS

5.1. Études sur le gothique

ARNAUD, Pierre, « Emily, ou de l'éducation : The Mysteries of Udolpho, Bildungsroman féminin », *Bulletin de la société des études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 43, 1996, p. 39-50.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into... the Sublime and Beautiful*, London, Routledge Classics, 2008 [1757].

CRAIG, Robin, « Imaginaire des lieux dans le roman Malvina », *Aborescences*, n° 3, 2013, p. 3-15.

DA VINCI NICHOLS, Nina, « Place and Eros in Radcliffe, Lewis, and Brontë », dans Juliann E. Fleenor, (dir.). *The Female Gothic*, Montréal, Eden Press, 1983, p. 187-206.

DURAND-LE-GUERN, Isabelle, « Le Moyen Âge fabuleux », *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 241-258, en ligne : books.openedition.org/pur/29638, page consultée le 30 janvier 2019.

DUROT-BOUCE, Elizabeth, *Emily philosophe, ou, Le goût du plaisir. À l'ombre des Lumières, roman gothique et roman libertin*, Rennes, Travaux d'Investigation et de Recherche (T.I.R.), 2017.

———, *Introduction à la fiction gothique. Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Publibook, 2008.

———, « Réveils gothiques : Manifestations en architecture et en littérature », *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1825)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, en ligne : books.openedition.org/psn/4157#bodyftn231, page consultée le 20 février 2019.

- , *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVII^e au XXI^e siècle*, Paris, Publibook, 2008.
- EZQUERRE, Julián Muela, *Le locus terribilis topique et expérience de l'horrible*, Bern, Peter Lang, 2013.
- HOUSSAIS, Yvon, « La forêt labyrinthe », dans Julián Muela Ezquerra (dir.), *Le locus terribilis topique et expérience de l'horrible*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 129-140.
- LONOFF, Sue, « Bluebeard Gothic : Jane Eyre and Its Progeny, by Heta Pyrhönen », *Victorian Studies*, vol. 54, n° 2, 2012, p. 330-332.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 2012 [1862], reproduit en ligne par Gutenberg Press : www.gutenberg.org/files/41486/41486-h/41486-h.htm, page consultée le 25 mai 2019.
- MUNFORD, Rebecca, « Spectral Femininity », dans Avril Horner et Sur Zlosnik (dir.), *Women and the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 120-134.
- MUELA EZQUERRA, Julián (dir.), *Le locus terribilis topique et expérience de l'horrible*, Bern, Peter Lang, 2013.
- ORLANDO, Francesco, « Vathek ou la damnation de l'enfant gâté », *Revue italienne d'études françaises*, n°1, en ligne : journals.openedition.org/rief/993, page consultée le 1 juin 2019.
- POISSON, Philippe, « La véritable histoire de Dracula (Michèle Barbier) », *Criminocorpus*, 2018, en ligne : criminocorpus.hypotheses.org/46013, page consultée le 8 juillet 2019.
- VERELST, Philippe, « Le "Locus horribilis". Ébauche d'une étude », dans François Suard (dir.), *La Chanson de Geste. Écriture, Intertextualités, Translations*, Nanterre, Littérales, n° 14, 1994, p. 41-59.
- WICKMAN, Matthew, « Terror's Abduction of Experience : A Gothic History », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 18, n° 1, 2005, p. 179-206.
- WILLIAMS, Anne, « Wicked Women », dans Avril Horner et Sur Zlosnik (dir.), *Women and the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 91-105.
- WISKER, Gina, « Female Vampirism », dans Avril Horner et Sur Zlosnik (dir.), *Women and the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 150-165.
- WOLFF, Cynthia Griffin « The Radcliffean Gothic Model : A Form for Feminine Sexuality », dans Juliann E. Fleenor, (dir.), *The Female Gothic*, Montréal, Eden Press, 1983, p. 207-226.

5.2. Romans gothiques cités

- BECKFORD, William, *Vathek*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1786].
- BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, London, Random House, 2007 [1847].
- BRONTË Emily, *Wuthering Heights*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1847].
- DACRE, Charlotte « Rosa Matilda », *The Libertine*, New York, Arno Press, 1974 [1807].
- , *Zofloya, or the Moor*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1806].
- GREGORY LEWIS, Matthew, *The Monk*, New York, Evergreen Books, 1952 [1796].
- RADCLIFFE, Ann, *A Sicilian Romance*, London, Penguin, 2010 [1790].
- , *The Mysteries of Udolpho*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1794].
- RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea*, New York, W. W. Norton, 1999 [1966].
- STOKER, Bram, *Dracula*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 [1897].
- WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*, London, Penguin, 2001 [1764].

LE SURREALISME

6.1. Études sur le surréalisme

- CARRUTHERS, Victoria, « Dorothea Tanning and her Gothic Imagination », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1-2, 2011, p. 134-158.
- CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Le Chêne, 1986.
- , *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.
- CONLEY, Katharine, *Automatic Woman : The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996.
- , *Surrealist Ghostliness*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2013.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

JARBOUAI Leïla, « Miroirs du merveilleux dans l'œuvre d'Alice Rahon, Remedios Varo et Leonora Carrington », dans Georgiana M. M. Colvile et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII, Lausanne, Âge d'homme, 2013, p. 183-193.

KING, James, *Roland Penrose : The Life of a Surrealist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

M. M. COLVILE, Georgiana, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

M. M. COLVILE, Georgiana, et Annie RICHARD (dir.), « Autoreprésentation féminine », *Mélusine*, n° XXXIII, Lausanne, Âge d'homme, 2013.

MATHESON, Neil, *Surrealism and the Gothic: Castles of the Interior*, Oxon, Routledge, 2018.

6.2. Œuvres surréalistes citées

ARAGON, Louis, *Le libertinage*, Paris, Gallimard, 1924.

BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 [1961].

—————, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BRETON, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2017 [1937].

—————, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2015 [1924].

—————, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2018 [1928].

PENROSE, Roland, *Quatre-vingts ans de surréalisme : 1900-1981*, Joëlle Guyot et Robert Marrast (trad.), Paris, Cercle d'Art, 1983.

DIVERS

7.1. Théorie culturelle, littéraire et de l'histoire de l'art

ADAM, Jean-Michel, entrée « description », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : www.universalis-edu.com/encyclopedie/description, page consultée le 15 avril 2019.

BAETENS, Jan, « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », *Poétique*, vol. 24, n° 94, 1993.

- BEZARI, Christina, Riccardo RAIMONDO et Thomas VUONG, « La théorie des imaginaires de la traduction. Introduction », *Itinéraires*, n^{os} 2 et 3 2019, en ligne : journals.openedition.org/itineraires/5062, page consultée le 12 avril 2019.
- BREDHOLT CHRISTENSEN, Lisbeth, Olav HAMMER et David WARBURTON, *The Handbook of Religions in Ancient Europe*, London, Routledge, 2014.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006 [1990].
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FREDERIKSEN, Mildred, « Introducing the Faust Legend », vol. 55, n^o7, *The English Journal*, 1966, p. 875-877.
- JAMI, Irène, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 1, n^o 44, 2008, p. 205-228.
- JOUBE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n^o 10, 2012, en ligne : www.fabula.org/lht/10/jouve.html, page consultée le 13 mai 2019.
- GOURNAY, Aurélia, « De Don Juan aux Don Juanes : la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe », *MuseMedusa*, n^o 2, 2014, en ligne : musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/, page consultée le 29 août 2019.
- LEVY, Bertrand, « Les racines culturelles de l'exotisme géographique, du Moyen Âge à la Renaissance européenne », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n^o 148, 2008, p. 31-45.
- MAVRIKAKIS, Catherine et Andrea OBERHUBER, « Don Juan, une figure à visage double » dans *MuseMedusa*, en ligne : musemedusa.com/dossier_2/oberhuber_mavrikakis/, page consultée le 10 juillet 2019.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012.
- SEGALÉN, Victor Segalén, *Essai sur l'exotisme*, Gilles Manceron (éd.), Montpellier, Fata Morgana, 1978 [1908-1911].
- TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, entrée « Orient, subst. Masc. », en ligne : stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?132;s=397, page consultée le 28 juin 2019.
- TREY, Flavie, « "Homofugiens" via les arts de la Fugue : Trajectoires du sujet, espaces de fugues. Vers une théorie musicale du sujet », thèse de doctorat, Université de Pau et Université d'Ottawa, 2014.

7.2. Autres œuvres littéraires citées

ALIGHERI, Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Ernest de Laminne (trad.), Paris, Librairie Académique, 1913 [c. XIV siècle], p. 131.

AUSTEN, Jane, *Northanger Abbey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 [1817].

AZENOR, Hélène, *Vivre tout haut*, Paris, Les Octaviennes, 1989.

CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

JASMIN, Jacques, *L'aveugle de Castel-Cuillé et Marthe la folle*, C.-M. David (trad.), Paris, Imprimerie et lithographie de Wittersheim, 1854.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais I*, André Tournon (éd.), Paris, Imprimerie nationale éditions, 1998 [1572].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 1992 [1 av. J. C.].

PERRAULT, Charles, « La Barbe-Bleue », *Les Contes de Perrault, dessins de Gustave Doré*, Pierre-Jules Stahl (éd.), Paris, J. Hetzel et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1880 [1697], p. 60-66, en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9105718q#, page consultée le 11 juillet 2019.

REAGE, Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 [1954].