HAL
open science

Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées

Fanny Martinez

▶ To cite this version:

Fanny Martinez. Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30043 . tel-02078249

HAL Id: tel-02078249
https://theses.hal.science/tel-02078249

Submitted on 25 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **l'Université Paul Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche LLACS
Langues, Littératures, Arts et Civilisations des Suds

Spécialité : **Études hispaniques et hispano-américaines**

Présentée par **Fanny MARTINEZ**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Karim BENMILOUD

Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées

Soutenue le **11 septembre 2018** devant le jury composé de

M. Karim BENMILOUD, Professeur *Université Paul Valéry Montpellier 3*	Directeur
M. Raphaël ESTÈVE, Professeur *Université Bordeaux-Montaigne*	Rapporteur
Mme María José GONZÁLEZ MADRID, Maître de Conférences *Universitat de Barcelona*	Examinatrice
Mme Alba LARA-ALENGRIN, Maître de Conférences *Université Paul Valéry Montpellier 3*	Examinatrice
Mme Florence OLIVIER, Professeure *Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*	Présidente

Remerciements

On dit que c'est toujours le meilleur que l'on garde pour la fin… Et voilà qui ne déroge pas à la règle, puisque c'est à la veille de rendre ce travail, avec lequel j'ai cohabité de façon constante ces dernières années, que je rédige ces quelques lignes, qui sont pour moi l'occasion de témoigner toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont soutenue, encouragée, portée, inspirée, et sans lesquels la réalisation de cette thèse aurait été bien plus périlleuse – si ce n'est impossible. Si ce travail prend sens aujourd'hui, c'est parce qu'il a donné lieu à de très belles rencontres et parce qu'il a mis en lumière la force des liens qui m'importent plus que toute autre chose.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Karim Benmiloud, qui m'a suivie et encouragée depuis la première année de master et qui, le premier, dessina les contours de ce qui était amené à devenir mon sujet de thèse.

Je remercie également Mme Florence Olivier, M. Raphaël Estève, Mme María José González Madrid et Mme Alba Lara-Alengrin d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Mon affection va tout droit à mes collègues et amis doctorants, avec lesquels j'ai partagé, entre Montpellier et Nice, mais aussi à l'occasion de colloques, en France ou à l'étranger, petites détresses et grandes interrogations, sessions-bibliothèques, pauses et échappées salvatrices ou conversations exaltées. Leur enthousiasme et leur amitié ont été un réconfort permanent, leurs interventions et leurs qualités tant humaines que scientifiques une source d'inspiration. Je pense tout particulièrement à Adalberto, Baptiste, Carlos, Léa, Lucas, Véronique, Zoé, ainsi qu'à Cyril, Evelina, Julio, Laura, Letizia, Marina, Virginie et Paula.

Je n'oublie pas non plus mes compagnons de rédaction, Julien et Leïla, dont la présence, l'humour et la tendresse ont été de puissants alliés au cours de cette dernière étape : merci d'avoir égayé les longues journées de Carlone.

Je remercie également mes collègues et amis de l'Université de Nice, et notamment ceux avec qui j'ai partagé mon bureau, pour leurs encouragements constants : Charo, Diego, Emmanuelle, Estéfano, Juanan, Susana.

J'ai aussi une pensée émue pour mes amies d'agrégation, embarquées dans la même entreprise : Claire, Fanny, Mélanie, Vanessa, ainsi que pour les amis de toujours (dont certains ont eu la gentillesse de me relire, alors que la thèse ne nous a pas toujours permis de nous voir autant que nous le souhaitions) : Christelle, Poka, Charline, Sergi, Lauriane.

Cette thèse n'aurait, à n'en pas douter, pas pu être menée comme elle l'a été sans l'accueil incroyable qui m'a été réservé au Mexique : toute ma gratitude va à ma famille mexicaine, qui m'a ouvert les bras avec une générosité et une gentillesse sans limite. Grâce à eux, j'ai pu mener mes recherches de terrain, mais aussi faire de longs séjours dans ce pays merveilleux : ils m'ont initiée au parler mexicain, à sa cuisine, à sa spontanéité, à son histoire. Je remercie Paola, Vicky, Carlito, Lorena, Rolando, ainsi que Marco, Luz María et Ángel.

Je tiens, par la même occasion, à remercier la Société des Hispanistes Français, le laboratoire LLACS et l'Institut universitaire de France pour leurs aides, grâce auxquelles ces séjours de recherche ont été rendus possibles.

Merci également à Alan, à Tufic et à Enrique, rencontrés pour échanger au sujet de Leonora Carrington et de Remedios Varo, et qui n'ont eu envers moi que des attentions.

J'ai eu la chance d'être constamment soutenue par une famille aimante. Je tiens à leur dire combien ils comptent pour moi : Martine et Thierry, Cyril, Elodie, Jean-Paul et Martine, Myriam et Christopher, Pauline et Yannick ; je pense aussi à mes grands-parents.

Ma gratitude la plus absolue va à mes parents ; je n'ai pas les mots pour exprimer à quel point ils m'ont portée, conseillée, écoutée, et même secouée, quand j'en avais besoin. Le fait qu'ils aient toujours cru en moi est, il me semble, l'un des moteurs les plus puissants que l'on puisse avoir dans une vie. Je les remercie du fond du cœur pour leur amour, leur confiance, leur temps. Cette thèse leur est toute entière dédiée.

Enfin, mes derniers mots vont à Amande, qui a su m'épauler sans faillir au cours de cette dernière année et demi ; cette thèse ne nous aura pas toujours facilité la tâche, mais c'est tout de même grâce à elle que les images se sont croisées, images-étincelles, brisures de miroir aux mille couleurs et aux mille reflets. Je ne saurais exprimer en quelques lignes la mesure de ce soutien, de ce dévouement et de cet amour. Je peux simplement dire que je suis consciente d'être extrêmement chanceuse et que je veux faire resplendir ces couleurs, faire jouer leurs reflets partout où nous passerons, sur ce continent ou sur un autre.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **7**

PRÉAMBULE : IMAGE, IMAGES… UN PARCOURS À LA CROISÉE DES REGARDS **37**

L'imitation et la ressemblance en question 39
Présence-absence 43
L'image comme médiation entre deux réalités séparées 46
De l'image matérielle à l'image mentale : son lien à la fonction symbolique 48
Image verbale et poésie. La traduction d'un langage primitif 51
Considérations finales : l'image comme lieu d'intersection 53

I. LE LABORATOIRE DES IMAGES **57**

Chapitre 1. Rencontres avec les surréalistes : la prévalence de l'imagination **65**

1.1. Surréalisme : quelques efforts de définition face à un objet pluriel et résolument « contradictoire » 65
1.2. Pour une théorie de l'image surréaliste 72
1.2.1. « L'homme coupé en deux par la fenêtre » : l'image comme lieu d'intersection 72
1.2.2. L'image comme « dénominateur commun » entre littérature et arts plastiques, ou la poésie d'abord 80
1.2.3.« Le Surréalisme et la Peinture » ou la mise en œuvre du « modèle intérieur » 83
1.3. Leonora Carrington, Remedios Varo et la persistance d'un « esprit » surréaliste 94
1.3.1. Premiers contacts avec les surréalistes et premières dynamiques de création partagées : libérer les images intérieures 94
1.3.2. La « machine à intégrer » : œuvres-creuset et porosité des frontières entre créations écrites et créations plastiques 107
1.3.3. Au-delà du surréalisme : les processus créatifs à la lumière des processus alchimiques et occultistes 118

1.3.3.1. Remedios Varo et Leonora Carrington : supraconscience vs automatisme symbolique ? 124
1.3.3.2. La quatrième dimension. La remise en cause du monde visible et la question de la figuration 134
1.3.3.3. Invitation au décentrement et démarche herméneutique 154

Chapitre 2. L'exil : la création en marge(s) ? 159

2.1. Considérations générales : du déchirement à la mise en mots ou en images 159
2.1.1. De la portée des préfixes privatifs 159
2.1.2. Un langage de l'exil ? 164
2.2. Après 1939, ou de l'Europe au Mexique 167
2.2.1. « *Refugio* », « *transtierro* », « *altaridad* » : pour une appréhension des interactions entre les deux territoires géographiques, historiques et culturels après 1939 167
2.2.2. Les surréalistes européens et le Mexique : rencontres historiques, rencontres mythiques, « *encuentros* » et « *desencuentros* » 176
2.3. À l'intersection des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington avec le Mexique : transitions, transgressions, transmutations 193
2.3.1. À la croisée du français, de l'espagnol, de l'anglais et du latin. Quand le langage se réinvente 194
2.3.2. Une poétique de la pérégrination 206
2.3.3. La question de la mexicanité 218
2.3.3.1. Leonora Carrington : l'élaboration de nouveaux ensemble rituels. Absorption et transmutation 220
2.3.3.2. Remedios Varo : mysticisme et narrativité 235

II. IMAGES-REFLETS, IMAGES-DISTORSIONS 243

Chapitre 3. Autoportraits, auto-représentations 251

3.1. Remedios Varo : de la quête de soi à la quête du Soi ? 251
3.1.1. Doubles symboliques et projet autobiographique dans l'œuvre picturale de Remedios Varo 251
3.1.2. Images archétypales féminines et nouvel imaginaire symbolique 260
3.1.2.1. Archétypes et mythes : une approche post-jungienne 262
3.1.2.2. La difficulté à devenir « un ser para sí » et l'élaboration d'une « iconologie vaginale » ambiguë 269
3.1.2.3. Odyssées féminines et transmutation de l'espace domestique 278
3.2. Masques et travestissements 286
3.2.1. Leonora Carrington : l'autoportrait pictural en question 286
3.2.2. Mascarades littéraires 291
3.2.3. L'envers du masque : les « manifestes » de Leonora Carrington ou la monstruosité dévoilée 301

Chapitre 4. Miroirs de la relation et relation aux miroirs **315**

4.1. Représentations d'une relation 315
4.1.1. *La porte de pierre,* de la transposition littéraire de l'amitié entre Remedios et Leonora à la reconfiguration de la subjectivité : soi à travers l'autre 315
4.1.1.1. Une structure diégétique non-linéaire : l'impossibilité d'une narration de soi unifiée 318
4.1.1.2. Une odyssée dans l'ordre du langage : transcender la séparation entre l'homme et le monde, transcender les structures séparatrices 330
4.1.1.3. La dissolution des frontières : entre masculin et féminin ? Entre « soi » et « autre » ? Entre Leonora et Remedios ? 335
4.1.2. Écritures théâtrales partagées : l'amitié créative portée par des projets de représentation 348
4.1.2.1. Collaborations : de l'écriture à la scénographie 348
4.1.2.2. *El Santo Cuerpo Grasoso* : pratique de la relation et triomphe de la farce 355
4.2. Variations autour du motif du miroir dans les œuvres picturales 365
4.2.1. Le reflet en question 366
4.2.2. Miroirs magiques, miroirs mystiques 369
4.2.2.1. Cristaux, boules de cristal, sphères lumineuses : les instruments de la révélation 369
4.2.2.2. Mises en abyme : l'univers de Leonora Carrington dans les miroirs de Remedios Varo 375
4.2.2.3. Miroirs et rayons lumineux : quand le miroir relie espace terrestre et espace céleste 379

CONCLUSION **391**

BIBLIOGRAPHIE **399**

A/ Œuvre écrite des artistes 400
1. Leonora Carrington 400
2. Remedios Varo 404
B/ Ouvrages et articles de référence sur les artistes 405
1. Bibliographie critique portant exclusivement sur Leonora Carrington 405
a/ Monographies, catalogues d'exposition et travaux universitaires 405
b/ Articles et chapitres d'ouvrages collectifs 407
2. Bibliographie critique portant exclusivement sur Remedios Varo 412
a/ Monographies, catalogues d'exposition et travaux universitaires 412
b/ Articles et chapitres d'ouvrages collectifs 414
3. Travaux d'analyse comparée 418
a/ Travaux intégrant Leonora Carrington et Remedios Varo 418
b/ Travaux intégrant Leonora Carrington ou Remedios Varo 420
C/ Bibliographie critique générale 423
1. Ouvrages critiques et catalogues d'exposition 423

2. Articles, chapitres et numéros monographiques 430
D / Bibliographie théorique, essais et œuvres littéraires 434
1. Ouvrages théoriques, œuvres littéraires ou philosophiques, essais 434
2. Articles et chapitres d'ouvrages 439
E/ Autres supports : films, vidéos, audios 441

ANNEXES **443**

INTRODUCTION

REMEDIOS: Así llegamos las dos a París. Y así seguimos, como si nuestras vidas fueran un reflejo de la otra. […]

LEONORA: Suéñame Remedios para que, aunque seas dormida, podamos encontrarnos otra vez.

Estela Leñero, *Remedios para Leonora*

Août 2016. C'est dans un petit théâtre de la capitale mexicaine, le Círculo Teatral, situé dans le quartier de La Condesa, que résonnent ces mots célébrant la profonde connexion ayant existé entre deux artistes singulières, nées en Europe, qui finirent par être à nouveau réunies dans le Mexique des années 1940, pays synonyme, pour l'une comme pour l'autre, d'exil et de création. Ces mots, échangés entre une Remedios Varo et une Leonora Carrington fictives, invitent le spectateur mexicain ou étranger à se projeter de l'autre côté de l'océan et à remonter le temps : c'est dans le Paris surréaliste des années 1930 qu'il faut aller chercher le premier acte de cette rencontre, que le texte de la pièce de théâtre relie d'emblée au monde du rêve tout en mobilisant l'image des trajectoires – personnelles et artistiques – « en miroir ».

Si la représentation de la pièce de théâtre *Remedios para Leonora*, écrite par Estela Leñero en 2015[1], peut sembler anecdotique, mentionner cette œuvre peut néanmoins constituer, à notre sens, un point de départ intéressant à cette étude dans la mesure où elle apparaît comme une expression contemporaine témoignant de la profonde reconnaissance qu'ont eue les deux artistes dans leur pays d'accueil ainsi que de la charge poétique entourant leur relation : ce qui y est mis en scène, c'est bien une « amitié créative[2] » entre femmes surréalistes traversant les frontières de l'espace et du temps. Ainsi, *Remedios para Leonora* pourrait être conçue comme une œuvre

[1] Entre 2016 et 2017, la pièce de théâtre *Remedios para Leonora*, qui met en scène les retrouvailles imaginaires des deux artistes après le décès de Remedios Varo, a été jouée à diverses reprises et programmée dans différents théâtres de Mexico (Teatro El Milagro, El Círculo Teatral, Foro de las Artes del Cenart, Multiforo Tlalplan, entre autres). L'œuvre n'a, pour le moment, pas été publiée.

[2] Nous empruntons le terme à la spécialiste María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 1, juin 2012, p. 26-41.

révélatrice, voire héritière, d'une vision, construite depuis les arts mais aussi depuis la critique scientifique, tendant à lier la vie et l'œuvre de Remedios Varo à celle de Leonora Carrington, et inversement.

Dès 1955, date de la première exposition collective à laquelle participèrent conjointement Remedios Varo et Leonora Carrington[3], leurs œuvres picturales attirèrent l'attention des critiques mexicains et furent immédiatement rapprochées, comme l'illustrent les propos de l'intellectuelle Margarita Nelken publiés dans l'hebdomadaire *Hoy*, le 20 août de cette même année 1955 :

> De Remedios Varo, confesamos que nada sabíamos hasta esta exposición. Su mundo es, en cierto modo, el mismo que el de Leonora Carrington. Un mundo nacido de su propio universo interior; un mundo de sonidos, en que cada color "canta", y cada forma tiene por misión específica el hacer cantar su parte en la sinfonía general de la composición[4].

Margarita Nelken semble mettre l'accent sur la « *particularidad compartida*[5] » des deux artistes, établissant un lien – qui peut, de prime abord, nous sembler relativement paradoxal – entre singularité, monde intérieur, d'une part, et concordance, voire pratique de la relation, d'autre part. Cette mise en tension apparaît comme une constante de la production artistique et scientifique traitant des trajectoires de Remedios Varo et de Leonora Carrington, où il est souvent fait mention de leur sensibilité partagée, comme on peut le lire sous la plume d'éminent(e)s spécialistes des deux artistes, telle Janet Kaplan :

> Para esta explosión de energía y de ideas resultó esencial la amistad, cada vez más estrecha, que fue forjándose entre Varo y Leonora Carrington, una intensa relación fundada en *la impresión de Remedios de que compartían una sensibilidad única*[6].

…Ou Whitney Chadwick, dont nous reproduisons ici les propos :

---

[3] Il s'agit de l'exposition collective « Seis Pintoras » organisée à la Galería Diana (México, D.F., 1955). Remedios Varo et Leonora Carrington y participèrent aux côtés de quatre autres femmes-peintres : Alice Rahon, Cordelia Urueta, Elvira Gascón et Solange de Forge.

[4] Margarita NELKEN, « Seis pintoras en la Galería Diana », *Hoy*, 20 août 1955, p. 39.

[5] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.*, p. 28.

[6] Nous soulignons. Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* [trad. Amalia Martín-Gamero], Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988 [éd. orig. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, New York, Abbeville Press, 1988], p. 93.

> More significant for the history of feminist consciousness were the artistic results of the close emotional and spiritual relationship that developed between Carrington and Varo, which propelled their work into a maturity distinguished by *powerful and unique sensibilities* newly independent of earlier influences by other Surrealist painters[7].

Les recherches plus récentes insistent elles aussi sur le caractère fondamental de cette amitié dans l'élaboration et dans le développement d'un « nouveau langage pictural[8] » propre à chacune et semblable à la fois.

Si Remedios Varo (1908, Anglés, Espagne – 1963, México, D.F., Mexique) et Leonora Carrington (1917, Lancashire, Angleterre – 2011, México, D.F., Mexique) ont souvent été associées dans les études et articles qui leur ont été consacrés, si leur amitié a été source d'inspiration pour d'autres créateurs – comme Elena Poniatowska ou Zoé Valdés[9] –, c'est bien parce que leurs cheminements respectifs se sont intimement croisés, donnant lieu à de multiples rencontres, établissant entre elles et entre leurs œuvres des correspondances à divers niveaux. Ainsi, l'artiste espagnole et l'artiste anglaise se rencontrèrent pour la première fois à Paris où elles fréquentèrent toutes deux des cercles d'artistes gravitant autour du groupe surréaliste d'André Breton, mais c'est au Mexique, pays dans lequel elles se réfugièrent au début des années 1940, que se produisit leur « *reencuentro* » (leurs retrouvailles), point de départ d'une amitié durable marquée par des échanges quotidiens – les deux créatrices se virent pratiquement tous les jours pendant une vingtaine d'années – et d'une « *conexión intensa y especial entre ellas,* [...] *una fuente de alegría, inspiración y creación*[10] », d'après María José González Madrid.

---

[7] Nous soulignons. Whitney CHADWICK, « Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness », *Woman's Art Journal*, vol. 7, n° 1, 1986, p. 40.

[8] Voir par exemple Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte* [trad. José Adrián Vitier], Madrid / México, D.F., Turner / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004 [éd. orig. *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Hampshire, Lund Humphries, 2004], p. 60 : « *Varo y Carrington forjaron una amistad intensa y una sociedad artística que les permitió desarrollar un nuevo lenguaje pictórico*. »

[9] Dans leurs romans inspirés de la biographie de l'une et de l'autre, à savoir *Leonora* d'Elena Poniatowska (México, D.F., Seix Barral, 2011) et *La cazadora de astros* de Zoé Valdés (Barcelona, Plaza Janés, 2007), les écrivaines ont choisi de consacrer de longs paragraphes à la description de cette amitié. Sur le roman d'Elena Poniatowska, voir par exemple notre article : Fanny MARTINEZ, « *Leonora* de Elena Poniatowska: un viaje iniciático », in Karim BENMILOUD et Alba LARA-ALENGRIN (dir.), *Tres escritoras mexicanas (Poniatowska, García Bergua, Rivera Garza)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 113-126.

[10] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.*, p. 40.

Pays redécouvert et exalté par les surréalistes, le Mexique accueillit dès la fin des années 1930 de nombreux émigrés, las de la vieille Europe ou menacés par les guerres et régimes totalitaires, et notamment nombre d'intellectuels et d'artistes qui, bien souvent, constituèrent de nouvelles communautés et se fréquentèrent assidûment, contribuant à donner un nouveau souffle à la littérature ou encore au langage pictural mexicain. De fait, Remedios Varo et Leonora Carrington firent partie, les premières années, du même groupe d'artistes expatriés et, contrairement à certains membres dudit groupe tel Benjamin Péret qui fit le choix de retourner en Europe, elles développèrent la plus grande partie de leur œuvre au Mexique où elles restèrent jusqu'à la fin de leur vie.

Nombreuses sont les expositions collectives auxquelles elles participèrent toutes deux, dans leur pays d'accueil puis à l'étranger, dès les années 1950, manifestation du fait que Varo et Carrington aient rapidement été identifiées comme émanant d'un même contexte historique et/ou artistique et que leurs œuvres aient présenté, pour la critique, d'évidents points de contact. Loin de se démentir, cet intérêt pour la mise en regard de leurs œuvres (bien qu'aucune exposition n'ait encore été dédiée exclusivement aux productions des deux artistes) a permis que leurs tableaux soient temporairement réunis au sein des mêmes salles de musées, encore très récemment.

À titre d'exemple, et en effectuant de larges bonds dans le temps, nous pouvons citer: *Seis Pintoras* (Galería Diana, México, D.F., 1955) ; le *Primer Salón de la Plástica Femenina* (Galerías Excélsior, México, D.F., 1958) ; le *Primer Salón Nacional de Pintura* (Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, México, D.F., 1959) ; la *Segunda Bienal Interamericana de México* (idem, 1960) ; *El Retrato Mexicano Contemporáneo* (idem, 1961) ; *La Mujer como Creadora y Tema del Arte* (idem, 1975) ; *Women Artists of the Surrealist Movement* (Baruch College Gallery, New York, 1986) ; *Art in Latin America, 1820-1980* (Hayward Gallery, Londres, 1989) ; *Remedios Varo y sus contemporáneas* (Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2011) ; *In Wonderland: the Surrealist Adventures of Women in Mexico and the United States* (Museo de Arte Moderno - The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2012).

Surréalistes à leurs premières heures avant de réfuter leur appartenance à un quelconque mouvement organisé – « *pinto lo que se me ocurre y se acabó*[11] », déclara ainsi Remedios Varo –, Remedios Varo et Leonora Carrington sont néanmoins aujourd'hui souvent présentées comme des figures majeures du surréalisme « *transterrado*[12] » (héritier du Vieux Continent mais acclimaté aux Amériques et, plus particulièrement, au Mexique), comme on peut l'observer dans les titres de certaines des expositions mentionnées ci-dessus. Néanmoins, si elles apparaissent aujourd'hui comme des artistes incontournables dans leur patrie d'adoption et aux États-Unis, le fait que leur nom n'apparaisse que de façon mineure dans les ouvrages généraux traitant de la période ou des artistes exilés (notamment ceux publiés en Europe) semble être le reflet d'une double marginalisation.

D'une part, cela apparaît comme le symptôme des obstacles rencontrés par les femmes pour se faire une place dans le contexte des avant-gardes européennes des années 1930, où elles étaient encore bien souvent cantonnées au rôle de muses, de « femmes-enfants » ou de « compagnes de...[13] » (on notera, à nouveau, l'importance de la composante « féminine » dans les titres de nombreuses expositions auxquelles elles participèrent en tant que « femmes-artistes »). Cela révèle, d'autre part, la difficulté pour ces artistes européennes, aux œuvres hermétiques, inspirées par la kabbale, l'alchimie, les traditions ésotériques européennes ou orientales, à s'imposer dans le panorama artistique mexicain des années 1940 et des décennies suivantes dominé par le muralisme et l'art nationaliste prônant un retour aux racines indigènes du pays, ou encore par l'écrasante figure d'une Frida Kahlo[14].

---

[11] Citée par la critique Raquel TIBOL, « Remedios Varo: apuntamientos y testimonios (2) », *La Jornada*, 6 octobre 2013, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/opinion/a03a1cul> (consulté le 10 juin 2018).

[12] Nous reviendrons sur l'histoire et la signification de ce terme au cours de cette étude. Nous nous contenterons pour le moment de signaler que le numéro 64 de la revue *Artes de México* consacré à « México en el surrealismo: la transfusión creativa » (avril 2003) s'ouvre sur un essai de l'écrivain mexicain Alberto Ruy Sánchez intitulé « El volcán del surrealismo transterrado ».

[13] Ce sont Benjamin Péret (1899-1959) et Max Ernst (1896-1971), compagnons de Remedios Varo et de Leonora Carrington respectivement, qui les introduisirent dans le groupe surréaliste d'André Breton dans les années 1930.

[14] Pour l'œil étranger, peut-être plus encore que pour l'œil mexicain, le devant de la scène artistique mexicaine des années 1940 et 1950 reste souvent occupé par Frida Kahlo et par les peintres muralistes. À ce propos, on peut souligner que l'exposition qui s'est tenue au Grand Palais, à Paris, du 5 octobre 2016 au 23 janvier 2017, était intitulée « Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes », mettant en avant les noms connus du public international. Deux tableaux de Leonora Carrington y figuraient néanmoins, aux côtés d'œuvres d'autres artistes exilés, desquels Remedios Varo ne faisait pas partie.

« Surréalisme », « exil » et « artistes-femmes » pourraient donc être les trois termes clés qui ont contribué à faire connaître Remedios Varo et Leonora Carrington, mais aussi à les rapprocher (bien que d'autres noms tels Leonor Fini, Alice Rahon ou Kati Horna leur aient également été souvent associés), en les inscrivant dans des dynamiques de création en marge : en marge du surréalisme européen avec lequel elles ont progressivement pris leurs distances, en marge du courant pictural dominant dans le Mexique des années 1940-1950 et, enfin, en marge du canon artistique masculin.

Bien que les premières expositions individuelles de l'une et de l'autre aient été inaugurées à Mexico dans les années 1950 (à la Galería Clardecor, en février 1950, dans le cas de Leonora Carrington, et à la Galería Diana en avril 1956 dans celui de Remedios Varo), c'est seulement depuis les années 1980 que les recherches sur leurs productions artistiques se sont multipliées – les études pionnières émanant principalement du champ de la critique féministe, qui a cherché à leur redonner toute leur place au sein de l'histoire de l'art. Peu à peu, ces recherches ont également élargi leurs champs en prenant comme objet d'étude non plus seulement l'œuvre picturale de Remedios Varo et de Leonora Carrington, mais d'autres pans de la création des deux artistes.

Créatrices aux multiples facettes, les talents de ces deux femmes se sont en effet exprimés dans divers domaines : si ce sont leurs peintures énigmatiques et symboliques, empruntes de « *fantasía poética*[15] » d'après le critique et historien Jorge Juan Crespo de la Serna, qui les ont rendues célèbres, elles possèdent également toutes deux une œuvre écrite et ont exploré les possibilités offertes par la sculpture (dans le cas de Leonora Carrington) ou encore par la confection de costumes, de décors ou de marionnettes. Signalons que le Musée Leonora Carrington, situé à San Luis Potosí, qui a ouvert ses portes le 22 mars 2018 à l'initiative de l'un des fils de l'artiste, Pablo Weisz Carrington, ainsi que le second musée qui doit être inauguré en août 2018 à Xilitla, sont (seront) presque entièrement dédiés à la production sculpturale de l'artiste[16].

[15] Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA, « Por Museos y Galerías de Arte », *Jueves de Excélsior*, 17 mai 1956, p. 22.

[16] On peut faire mention de la récente exposition « Onirismo en bronce », sur l'avenue Paseo de la Reforma, à Mexico (août-novembre 2017). Par ailleurs, le musée de San Luis Potosí possède plus d'une cinquantaine de scupltures en bronze, réalisées, pour la plupart, dans les dernières années de la vie de Leonora Carrington.

Leur trajectoire s'est donc construite à cheval entre plusieurs langages artistiques et entre plusieurs langues – l'espagnol et le français, ainsi que l'anglais pour Leonora Carrington – mais aussi entre plusieurs territoires physiques ou rêvés : toutes deux ont vécu ou transité par la France, l'Espagne, le Mexique (auxquels s'ajoutent l'Angleterre et les Etats-Unis pour Carrington, le Venezuela pour Varo) et ont cherché à explorer les mondes oniriques ou occultes, les lointains territoires magiques ou mythologiques.

Cela nous invite à considérer qu'à la liste des trois termes clés énoncés plus haut, il nous faut adjoindre un quatrième élément, fondamental pour comprendre les racines profondes de cette « *close emotional and spiritual relationship* » dont parle Whitney Chadwick : le « cheminement spirituel », indissociable de la création artistique des deux femmes, permettant de lier territoires physiques et territoires visionnaires dans des voyages d'un autre ordre[17]. En effet, une autre « *particularidad compartida* » des deux femmes est bien cette quête ininterrompue qui les a menées à s'intéresser à des philosophies, religions et mouvements de pensée extrêmement divers dans le temps et dans l'espace, dans une attitude de curiosité et d'expérimentation qui a, sans aucun doute, nouvellement contribué à les réunir. De l'Égypte antique à la psychanalyse ou à l'alchimie, en passant par le bouddhisme tibétain ou les enseignements du mystique russe Gurdjieff, leurs centres d'intérêt et l'imagerie convoquée par ceux-ci les ont conduites à élaborer leurs pratiques, là encore, en marge des référents culturels de leur époque et de leur aire géographique de création.

Il convient néanmoins de préciser que parler de ces dynamiques de création « en marge » ne signifie nullement qu'il s'agit de pratiques excluant la tradition à la périphérie de laquelle elles se sont construites : il nous faut plutôt concevoir la démarche des deux créatrices comme semblant se bâtir dans un « à-côté » qui ne tourne pas le dos au champ visuel le plus immédiat, dans un « à-côté » qui cherche à établir des ponts entre ce que l'œil voit et ce qui est moins, ou pas, visible. Ainsi, Varo et Carrington n'ont jamais renié « l'esprit surréaliste » qui les habitait, bien qu'elles aient affirmé, après leur arrivée au Mexique, n'avoir jamais fait partie du groupe surréaliste d'André Breton.

[17] C'est d'ailleurs le sens du titre de l'ouvrage de Janet A. Kaplan cité plus haut : *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo.*

De même, leurs recherches de connaissances et leurs expériences ésotériques partagées (qui pourraient aujourd'hui être qualifiées de « New Age[18] ») n'ont jamais impliqué un rejet de la tradition visuelle héritée de l'Occident chrétien dans laquelle elles ont été élevées. De plus, divers documents, telle l'œuvre théâtrale intitulée *El Santo Cuerpo Grasoso*[19], fruit d'une collaboration entre les deux artistes, semblent bien attester, au-delà de la profonde amitié qui les liait, du plaisir trouvé à explorer ensemble un imaginaire proche, mêlant ésotérisme et burlesque, sans apparente opposition entre les savoirs « sérieux » et leur utilisation ludique.

Comme en témoigne l'article de Margarita Nelken cité plus haut, la critique (de presse, et notamment mexicaine) soulignait dès les années 1950 les ressemblances et les affinités existant entre les œuvres des deux artistes. Journaux et revues divers – *Novedades. México en la cultura, Jueves de Excélsior, Excélsior, El Nacional, El Porvenir, La Jornada, Revista de la Universidad de México*, etc. – publièrent des comptes rendus d'exposition et des articles traitant de l'une et de l'autre ou, plus généralement, de l'une des deux. Mais il est frappant de remarquer que, dans ce dernier cas, la mention de l'artiste qui ne constitue pas l'objet principal du discours est assez fréquente, qu'il s'agisse seulement d'une phrase établissant une rapide analogie ou d'une analyse comparée plus fournie. La question des références alchimiques et magiques présentes dans leurs œuvres ou de la représentation d'univers régis par le merveilleux sont autant de thèmes ayant donné matière à des développements plus ou moins importants, lesquels trouvèrent un prolongement dans les ouvrages critiques édités dès les années 1960 (dans le cas de Varo) et 1970 (dans celui de Carrington).

Mais, si l'importance de cette « amitié créative » dans les itinéraires personnels et artistiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington a été commentée à de nombreuses reprises, rares sont les travaux de recherche de l'ampleur d'une thèse de doctorat qui y ont été (ne serait-ce que partiellement) dédiés : à notre connaissance, seules deux études se sont centrées sur les figures de Varo et de Carrington, à savoir

[18] C'est le terme qu'a employé la philosophe Juliana González lors de notre rencontre du 18 août 2016 (Tepoztlán) pour parler de la quête spirituelle de Remedios Varo, avec laquelle elle entretint une profonde relation d'amitié.

[19] Ce projet a été publié sous le titre *La obra de teatro escrita en colaboración por Remedios Varo y Leonora Carrington: [El Santo Cuerpo Grasoso]* dans l'ouvrage d'Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Frankfurt / México, D.F., Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2010. On y trouve l'édition critique (p. 233-261) et l'édition génétique (p. 271-295) du texte, qui aurait été écrit aux alentours de 1947 (p. 104).

la thèse de doctorat d'Olga Ries, *Surrealismus im mexikanischen Exil? : Remedios Varo und Leonora Carrington oder die Erkundung einer weiblichen Ästhetik in Kunst und Literatur* (Universität Bielefeld, Allemagne, 2007) et celle de Juncal Caballero Guiral, *Mujeres y surrealismo: Remedios Varo y Leonora Carrington* (Universitat Jaume I, Espagne, 2010).

Dans les deux cas, l'angle d'approche choisi pour aborder la vie et l'œuvre des deux artistes est prioritairement celui du surréalisme, les deux écrits portant plus spécifiquement sur le lien des deux femmes à ce mouvement artistique. La thèse d'Olga Ries n'a pas été publiée. L'ouvrage de Juncal Caballero Guiral, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington* (Gijón, Ediciones Trea, coll. « Trea Artes », 2018) réunit les chapitres 2, 3 et 4 de sa thèse, intéressant panorama dans lequel elle n'adopte pas à proprement parler de démarche comparatiste.

Par ailleurs, des travaux variés ont intégré les productions de Remedios Varo et de Leonora Carrington dans des réflexions plus larges incluant d'autres artistes. Parmi ceux-ci, on peut par exemple mentionner l'ouvrage *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, publié en 2010 à la suite de l'exposition du même nom, au sein duquel le parcours des deux créatrices est mis en regard avec celui d'une troisième artiste exilée et où un chapitre (« Mirrors of the Marvellous[20] ») est plus spécifiquement dédié par la conservatrice mexicaine Teresa Arcq aux affinités unissant Varo et Carrington dans une esthétique du « merveilleux ». La majorité des monographies consacre, de même, quelques paragraphes, voire plusieurs pages ou, plus exceptionnellement, un chapitre, à la description de cette intense relation ou à l'analyse de cette influence mutuelle.

Citons ici quelques ouvrages de référence qui illustrent ce dernier point : concernant Leonora Carrington et son œuvre, il nous faut signaler des volumes comme celui de Whitney Chadwick, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, publié en 1994 (México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), ou celui de Julia Salmerón, *Leonora Carrington*, de 2002 (Madrid, Ediciones del Orto) ; des regards complémentaires ont été apportés par Susan L. Aberth dans *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, publié en 2004 (Hampshire, Lund

[20] Teresa ARCQ, « Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo » in Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* [exhibition, Pallant House Gallery, June 19 - Sept. 12, 2010 / Sainsbury Centre for Visual Arts, Sept. 28 - Dec. 12, 2010], Farnham / Burlington, Lund Humphries (in association with Pallant House Gallery), 2010, p. 98‑115.

Humphries), ou encore par le catalogue de l'Irish Museum of Modern Art, *Leonora Carrington*, faisant suite à l'exposition « Leonora Carrington: the Celtic Surrealist » (Dublin / New York, Distributed Art Publishers, 2013), qui signalent l'importance de cette amitié tout en approfondissant la question des thèmes explorés conjointement par les deux femmes, tels les liens qui semblent s'établir dans leurs œuvres entre pouvoirs féminins et processus de révélations ou de découvertes supérieures. L'ouvrage de Jonathan P. Eburne et Catriona McAra, *Leonora Carrington and the International Avant-Garde* (Manchester University Press, 2017) replace les collaborations entre les deux femmes dans le contexte des avant-gardes au Mexique, dans les années 40, 50 et 60.

C'est toutefois dans la production critique portant sur Remedios Varo et sur son œuvre que l'on trouve les réflexions les plus nourries sur le rapprochement de ces deux figures. Le premier ouvrage notable est celui d'Octavio Paz et de Roger Caillois, contenant un texte de Juliana González, *Remedios Varo*, publié en 1966 (México, D.F., Era) et qui, en dépit de l'extension réduite de ses textes, fait déjà allusion à la « *hermandad espiritual*[21] » existant entre les deux femmes ; à la suite des travaux de Janet A. Kaplan déjà cités, et notamment *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* (ouvrage essentiel du fait de l'exhaustivité des informations biographiques qu'il présente et relie aux thèmes majeurs de l'œuvre), nous nous devons de mentionner le *Catálogo razonado = Catalogue raisonné* (México, D.F., Era, 2008), qui constituera l'une des pièces maîtresses de notre corpus. La première partie de cet ouvrage-somme est composée d'une série d'essais : il est saisissant de noter que le nom de Carrington apparaît (même s'il s'agit le plus souvent d'une allusion succincte) dans chacun d'entre eux et qu'il donne lieu à un développement plus approfondi dans le texte d'Alberto Blanco, « El oro de los tiempos », dans lequel il présente Carrington comme la « *inseparable maga* » et « *hermana espiritual*[22] » de Remedios Varo, ainsi que dans celui de Luis Martín Lozano, « Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora », où il va jusqu'à affirmer que

> La discusión franca y objetiva de [los] vínculos estéticos [de Remedios Varo] con Leonora Carrington ha sido pospuesta y

[21] Juliana GONZÁLEZ, « Trasmundo de Remedios Varo », in Octavio PAZ et Roger CAILLOIS, *Remedios Varo*, México, D.F., Era, 1966, p. 165.
[22] Alberto BLANCO, « El oro de los tiempos », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné* [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008, p. 9-10.

> evadida por consideraciones a la otra ilustre creadora. Sin embargo, las dos pintoras comparten una decisiva coyuntura de espacio y tiempo, que fue vital para su crecimiento como artistas, y cuyo análisis no debe ya posponerse porque también atañe a las propuestas plásticas de Remedios Varo[23].

Ce type d'invitation à approfondir les liens, notamment esthétiques, mais aussi existentiels, existant entre les œuvres des deux créatrices, a été repris dans des publications plus récentes, notamment dans l'article de María José González Madrid, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington » (2012), dans lequel elle affirme que « *pasear detenidamente por las pinturas de ambas, mirar atentamente para encontrar esas coincidencias, es un trabajo fascinante que está aún por hacerse*[24] ».

Si le travail critique sur les deux artistes semble se caractériser par sa fragmentarité et sa difficulté à sortir d'un certain nombre de « lieux communs » qui se sont constitués autour de la relation entre Varo et Carrington, on assiste néanmoins ces dernières années à une forme de renouveau des études portant sur notre sujet. Divers articles se sont notamment attachés à explorer les représentations ou l'influence de cette amitié au travers des œuvres littéraires des deux artistes, comme l'illustrent la publication des articles « *La Corneta Acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo[25] » de Juncal Caballero Guiral (2012) ou « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad[26] » de Julia Salmerón (2013). Ce dernier essai nous semble d'ailleurs particulièrement notable puisqu'il met à jour une réalité jusqu'alors passée sous silence par la critique : le rapport ambigu des deux femmes à la peinture de l'autre, voire l'existence d'une possible rivalité. Il insiste également sur les limites temporelles de ces interactions spirituelles et intellectuelles, puisqu'il semble que les exigences émanant des sphères privées des deux artistes et les

---

[23] Luis-Martín LOZANO, « Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 70.

[24] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.*, p. 38.

[25] Juncal CABALLERO GUIRAL, « *La Corneta Acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo », *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma de Perú*, n° 15, 2012, p. 65‑79.

[26] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, coll. « Ensayo » (16), 2013, p. 121‑138.

contraintes du marché de l'art les aient séparées au cours des dernières années de la vie de Remedios Varo (décédée prématurément en 1963).

Les objectifs de notre travail sont multiples. Dans un premier temps, il s'agira d'unifier et d'approfondir les études existant sur l'amitié créative unissant les deux artistes, en abordant l'œuvre de Varo et de Carrington dans son ensemble. Il apparaît en effet que les deux artistes concevaient leurs productions comme un tout et, si chaque pan de la création constituait un langage artistique distinct possédant sa cohérence et son esthétique propres, ces langages s'inscrivaient dans une dimension de complémentarité directe tournée vers un même objet : s'explorer soi-même et explorer le monde à la manière de l'alchimiste qui espère parvenir à la réalisation du Grand Œuvre – soit la réunification des savoirs devant permettre l'élévation spirituelle du créateur.

Pour rendre compte de cet univers créatif entrelacé, de cet élan pour appréhender la totalité, il est donc nécessaire de constituer un corpus qui intègre les différents versants de l'œuvre de Carrington et de Varo. Par ailleurs, il nous semble nécessaire, pour relier l'œuvre des deux femmes, de dépasser l'approche biographique ou thématique souvent privilégiée dans ces travaux pour mettre en lumière des procédés ou des dynamiques de création communes ou en interactions.

Cette thèse se propose donc de rendre compte des confluences ayant existé entre les deux artistes (et nous pourrions ici multiplier les adjectifs : confluences amicales, vitales, historiques, intellectuelles, spirituelles, esthétiques, etc.) dans le but d'interroger le rôle qu'elles ont joué dans leur cheminement personnel et dans les modalités de leur production artistique. Il s'agit de plus de mettre à jour, dans une démarche comparatiste, les correspondances ou coïncidences, visibles ou souterraines, existant entre leurs œuvres, afin de confirmer, de nuancer ou d'infirmer les analogies et différenciations établies jusqu'ici par la critique.

Or, il nous a semblé que croiser les trajectoires vitales et artistiques des deux créatrices, dans une perspective diachronique, et faire dialoguer de façon synchronique leurs œuvres conçues dans leur pluralité et leur diversité revenait à placer au cœur de ces « intersections », conçues comme points de rencontre, la question des « images ». En effet, il est évident que l'image (et nous ne parlons pas ici simplement de l'image matérielle ou picturale) se trouve au centre des processus créatifs de ces deux artistes qui se sont tant consacrées à la peinture et qui ont orienté leurs recherches vers les mondes de l'imagination ou de la vision : pensons à la façon dont Leonora Carrington

défendait, face à Joanna Moorhead, la conception de son art pictural en tant que « *visual world* » opposé à ce qu'elle nommait « *a kind of intellectual game*[27] ».

En outre, il nous faut considérer que Varo et Carrington ont été productrices d'images, mais que leur amitié créative a également fait l'objet de diverses représentations. Ainsi, les deux femmes ont proposé dans leur œuvre écrite des images de leur amitié, ce qui nous poussera à envisager les processus de « fictionnalisation » et les formes qu'a pu adopter la célébration de cette profonde « *sympatheia* » (comprise comme entente profonde entre deux êtres mais aussi, au-delà, comme harmonie recherchée entre l'être et le cosmos[28]).

Nous postulons que la question de l'image est ce qui émerge à la croisée des œuvres et des dynamiques créatives de Varo et de Carrington, mais aussi que l'image elle-même doit être conçue comme lieu d'intersection par excellence, comme noyau traversé de multiples tensions qui serait propre à condenser les ressorts et la portée des expérimentations et des créations des deux femmes, en ce que l'image apparaît comme le point d'articulation du visible et de l'invisible, du matériel et de l'immatériel, du partagé et du singulier, autant de formes et de thèmes qui ont été au cœur de leurs démarches artistiques et existentielles. Mobiliser le concept d'« image », c'est donc l'envisager dans sa profonde plurivocité et l'on peut, pour ce faire, revenir à l'étymologie latine « *imago* » ou, pour reprendre les termes de l'historien médiéviste Jean-Claude Schmitt, spécialiste de la question :

> [Partir] d'une hypothèse simple, celle d'une fonction imageante dont les images matérielles (peintes, sculptées, etc.) ne sont pas le seul produit, mais seulement l'un des aspects, une modalité parmi d'autres possibles, telles les modalités psychiques des images de la mémoire, du rêve ou de l'extase visionnaire, ou les modalités des

[27] Dans une brève vidéo tournée au cours des dernières années de vie de Leonora Carrington par la journaliste Joanna Moorhead, cousine éloignée de l'artiste et commissaire associée de l'exposition « Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna » (2010), Leonora Carrington affirme, en parlant de sa production picturale : « *Don't try to turn it into a kind of intellectual game. It's not. It's a visual world, which is different.* » Vidéo disponible en ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artists/leonora-carrington-7615/leonora-carrington-britains-lost-surrealist> (consulté le 10 juin 2018).

[28] « *Resuena así, en su concepción,* […] *la aceptación de la conexión entre todos los seres (*sympatheia*), lo cual conduce al reconocimiento de un principio ontológico de continuidad universal* », nous dit Rosa RIUS GATELL, « Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo », in María José GONZÁLEZ MADRID y Rosa RIUS GATELL (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio, op. cit.*, p. 83.

> images linguistiques, par exemple la métaphore dont on reconnaîtra sans peine l'importance dans le langage poétique […][29].

Loin de nous limiter au champ des représentations plastiques, le concept d'« image » met en œuvre un réseau de sens étendu qui devrait nous permettre d'appréhender les données biographiques ou historiques, les productions littéraires ou visuelles, dans leurs liens avec l'imaginaire, la vision, l'évocation, les représentations, les archétypes, la « mimésis », l'analogie ou encore la métaphore. En ce sens, l'image est lieu d'intersection(s) jamais « univoque » et, si le lien des deux femmes au surréalisme doit être questionné, nuancé, nous souhaitons néanmoins démontrer que leur rapport à l'image semble conforme à celui décrit par l'écrivain Roger Caillois dans son essai « Le surréalisme comme univers de signes » qui s'ouvre sur l'affirmation de la « prépondérance absolue » accordée par les surréalistes à l'image, « sur les deux plans de l'expression verbale et figurée[30] » :

> […] L'image et rien que l'image, ou l'image d'abord ; et qui, poétique ou visuelle, cherche à surprendre, à interroger. En un mot, une image qui est signe sans signification assurée ou perceptible ou univoque ; une image qui serait avertissement pur[31].

Dire que cette thèse s'attachera à mettre « en miroir » les images des deux créatrices ne consiste donc pas seulement à faire référence à la méthode comparatiste que nous avons choisi d'adopter, mais bien à concevoir ce travail de recherche comme exploration de ces « avertissements » multiples et foisonnants, pris dans un complexe système d'échos ou de déformations. Rappelons la fascination exercée par le miroir sur Remedios Varo et sur Leonora Carrington, miroir qu'elles concevaient comme infinie possibilité de passage(s), de traversée(s) et de remises en question de la réalité visible (en cela, l'influence de Lewis Carroll fut particulièrement déterminante).

Étudier les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington « en miroir », c'est donc choisir d'instaurer un « jeu [d']échanges dialectiques[32] » que nous pensons fécond et qui nous semble particulièrement approprié à notre objet d'étude dans la

---

[29] Jean-Claude SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », in Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* [actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992], Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 29.
[30] Roger CAILLOIS, *Obliques* [précédé de *Images, images*…], Paris, Stock, 1975, p. 236.
[31] *Ibidem*.
[32] Pierre MABILLE, *Le miroir du merveilleux* [1940], Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 23.

mesure où il entre en résonance à la fois avec les concepts féministes d'amitié créative ou de « *finding oneself together*[33] » (expression empruntée à l'historienne d'art nord-américaine Linda Nochlin) et avec les théories mystiques telle celle de « nutrition réciproque[34] » développée par Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949), à laquelle croyaient profondément les deux artistes. Dans les premières pages consacrées par Pierre Mabille au concept de « miroir » dans son ouvrage *Le miroir du merveilleux*, celui qui était appelé le « médecin des surréalistes » insiste sur l'attitude de doute et d'oscillation induite par l'interface poreuse qu'est le miroir et ses réflexions nous semblent, à ce titre, particulièrement éclairantes :

> Le miroir engendre les premières interrogations métaphysiques, il nous fait douter du témoignage des sens, il pose le problème des illusions.
> Les reflets, par leur caractère virtuel, ressemblent aux images dont se construit la pensée. Leur fragilité insaisissable rappelle celle des représentations mentales aussi vite apparues qu'évanouies. […]
> Placée devant l'expérience du miroir, la pensée s'engage dans une suite interminable d'interrogations inquiètes. Entre les objets et leur reflet, le jeu des échanges dialectiques ne cesse plus. On suppose, on espère, on infère. Entre la matière et l'immatériel s'échafaudent les innombrables raisonnements scolastiques[35].

Ce mouvement perpétuel reliant un élément à un autre, reposant sur un principe de tension constant et d'interrogations toujours renouvelées, constituera donc tout autant un objet d'étude qu'une méthodologie de travail, au sein de laquelle nous prêterons une attention toute particulière aux points de jonction : quelles images surgissent à l'entrecroisement de deux sensibilités comme celles de Varo et de Carrington, et à l'entrecroisement de ces deux sensibilités avec un « ailleurs » recherché, imaginé, questionné ? Quels genres de « transfusion créative[36] » s'opèrent au cœur de ces intersections ? Comment établir dans cette étude un mouvement dialectique qui soit à l'image de la conception dynamique à laquelle Varo et Carrington ont donné corps dans leur œuvre ?

---

[33] Linda NOCHLIN, « Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation », *Poetics Today*, vol. 17, 1996, p. 319.
[34] Georges Ivanovitch GURDJIEFF, *Récits de Belzébuth à son petit-fils* [1950], Monaco, Éditions du Rocher, 1983, p. 136.
[35] Pierre MABILLE, *Le miroir du merveilleux, op. cit.*, p. 23.
[36] Terme emprunté à Alberto Ruy Sánchez, voir *Artes de México*, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », n° 64, 2003.

Ces interrogations sur les processus créatifs de Remedios Varo et de Leonora Carrington, processus au féminin et en interactions dans le contexte des exilés européens au Mexique à partir des années 1940, s'intégreront naturellement dans une réflexion plus vaste sur les dialogues pouvant s'établir entre des univers alternatifs constitués depuis les marges, mêlant problématique féminine et mystique, humour et ésotérisme, ou encore sur la nature de l'image d'art, notamment surréaliste, sur son lien avec les représentations, les images psychiques et les visions.

Le corpus

Remedios Varo

Afin de tenter de tendre un fil au sein de ces interrogations, nous nous appuierons sur un corpus varié et aussi exhaustif que possible qui nous obligera à adopter une méthode pluridisciplinaire. Considérons dans un premier temps la production individuelle de chacune des deux créatrices.

Aborder l'œuvre de Remedios Varo ne soulève pas de difficulté particulière puisque l'ensemble de sa production plastique, depuis ses œuvres de jeunesse jusqu'à ses dernières toiles, a été regroupé dans le catalogue raisonné que nous citions un peu plus haut : *Remedios Varo: Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, publié pour la première fois en 1994 aux éditions Era à l'initiative de celui qui fut son dernier conjoint, Walter Gruen, aidé et appuyé par le collectionneur Ricardo Ovalle[37]. On peut dénombrer 57 tableaux et esquisses peints entre 1923 et 1943, date à laquelle Leonora Carrington arriva au Mexique et qui marque donc le début de l'intense relation ayant uni les deux femmes – Varo avait, pour sa part, gagné le continent américain un peu plus d'un an auparavant, après un long et difficile périple en compagnie du poète surréaliste Benjamin Péret.

Même si les œuvres antérieures à 1943 feront l'objet d'une étude moins détaillée dans la mesure où notre travail interroge les liens d'influence mutuelle entre

[37] La difficulté que rencontre le chercheur sur l'œuvre de Remedios Varo est que ses archives, après avoir été administrées par Walter Gruen (jusqu'à son décès en 2008), puis par la seconde épouse de celui-ci, Alexandra Varsoviano, se trouvent désormais dans un vide juridique, comme le signale l'article « Incierto, el destino del archivo de Remedios Varo », publié dans *El Universal* le 5 décembre 2015 : « *Documentos y libros de la pintora quedaron sin futuro claro al morir la coleccionista Anna Varsoviano* ». Disponible en ligne : <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/12/5/incierto-el-destino-del-archivo-de-remedios-varo> (consulté le 10 juin 2018).

Varo et Carrington et qu'à ce titre ce sont bien les pratiques créatives postérieures au « *reencuentro* » des deux femmes qui retiendront toute notre attention, il ne serait pas opportun de les exclure de notre champ d'analyse et de proposer des bornes chronologiques qui prendraient l'année 1943 comme point de départ de cette étude et ce, pour deux raisons principales. En premier lieu, ces œuvres constituent une base de données essentielle qui nous permettra d'appréhender les dynamiques de création propres à l'artiste en nous invitant à réfléchir sur la genèse de ses œuvres de maturité, sur la question de ses influences et expérimentations ; en d'autres termes, nous postulons que l'on peut observer dans cette production « de jeunesse » les prémices et balbutiements de techniques et de thèmes qui connaîtront un développement plus approfondi dans son œuvre ultérieure. En second lieu, nous souhaitons également retracer les trajectoires vitales et artistiques de Varo et de Carrington en les intégrant à une (ou des) histoire(s) collective(s), ce qui nous amènera à prendre en considération les contextes historiques dans lesquels ces artistes ont grandi et se sont formées, bien avant que l'exil ne les réunisse dans le Mexique de Manuel Ávila Camacho.

La période qui s'ouvre en 1943 et va jusqu'à la fin de la vie de l'artiste se compose, quant à elle, de 330 tableaux et esquisses et correspond, à une année près, à « *los años en México*[38] ». Bien entendu, ce découpage temporel ne prend sens qu'au regard de notre sujet, puisque les critiques ont pour habitude ou bien de séparer l'œuvre de Varo en deux grandes étapes, à savoir la période européenne suivie de la période mexicaine, ou bien de mettre l'accent sur les dix dernières années de la vie de la peintre, puisqu'à partir de 1952 Remedios Varo aurait déclaré vouloir « *pintar en serio*[39] ». Commence alors une phase d'intense créativité et, en moins de dix ans, Remedios Varo donne naissance à ses œuvres majeures, présente un style et des thèmes désormais caractéristiques de sa production. Remarquons néanmoins qu'un tableau de 1943, *Paisaje Torre Centauro*, a été reproduit en 1948 dans la revue *Las Moradas* accompagné de la légende suivante : « *Ilustración de Remedios Varo para una novela de Leonora Carrington*[40] » (à savoir, *La puerta de piedra*), ce qui nous amène à penser qu'il n'est pas incongru de se servir de l'année 1943 comme d'une

[38] Voir par exemple le titre de l'ouvrage de Masayo NONAKA, *Remedios Varo: los años en México* [trad. Ricardo Piera], México, D.F. / Barcelona, RM / RM Verlag, 2012.
[39] Citée par Walter GRUEN, « Remedios Varo. Nota biográfica », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 106.
[40] Revue *Las Moradas*, n° 4, avril 1948, p. 65. Il s'agit d'une revue fondée par Emilio Adolfo Westphalen et avec laquelle a beaucoup collaboré César Moro, ami de Carrington et de Varo.

année pivot dans l'étude des rencontres entre les deux artistes – même si l'influence réciproque des deux femmes se fait plus palpable à partir de la seconde moitié de la décennie[41]. La dernière œuvre peinte par Remedios Varo serait, en fonction des critiques, *Naturaleza muerta resucitando* (dans laquelle certains ont vu une forme de prophétie puisqu'il s'agit de l'un des rares tableaux ne présentant aucun référent humain et qu'il fait état d'une résurrection, semblant célébrer la mort comme infinie possibilité de renaissance) ou *Música del bosque*, ode à l'harmonie entre l'homme et la musique de la nature.

À cette production picturale il nous faut ajouter trois boîtes et un miroir peints ainsi qu'une sculpture faite à partir d'os de poulet et d'arrêtes de poisson qui forme, avec le texte qui lui est corrélatif, l'ensemble artistique *De Homo Rodans* (1959), étude archéologique fantaisiste qui affirme que le premier homme n'était pas l'*homo erectus* ni l'*homo sapiens* mais bien l'*homo rodans*, qui possédait une roue en guise de jambes.

Nous signalons que, dans les chiffres que nous avons donnés, nous avons intégré les productions signalées et présentées en annexes du catalogue raisonné (tableaux considérés comme mineurs, dessins, croquis ou ébauches), non seulement parce qu'elles sont des pièces essentielles dans la compréhension globale de l'œuvre, mais également parce que la classification établie par les concepteurs de l'ouvrage n'est pas forcément celle qui aurait présidé à la classification des œuvres par l'artiste elle-même.

Considérons à présent le versant écrit de l'œuvre de Varo, lui aussi rassemblé et publié dans l'édition de référence *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, d'Isabel Castells, publié en 1997 aux éditions Era ; en complément, nous utiliserons également l'ouvrage d'Edith Mendoza Bolio, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, de 2010, qui nous donne accès à d'autres versions des mêmes textes ainsi qu'à de nouveaux textes. Ces écrits, que, dans l'ensemble, leur auteur ne pensait sans doute pas publier, consignés dans des carnets et calepins divers, auraient été rédigés entre 1941 et 1963.

Ils se composent d'une brève entrevue dont Remedios a retranscrit les questions et les réponses, de lettres fictives ou non, adressées à des destinataires

[41] Janet A. Kaplan signale par exemple que « *la relación de Varo con Leonora Carrington fue otra importante fuente para el temario de su obra. Se apropió abiertamente de imágenes y representaciones visuales de su amiga inglesa, especialmente de su obra de mediados y finales de los años cuarenta* […] ». Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 217.

identifiables ou non ; *De Homo Rodans* possède un statut à part puisqu'il est le seul texte que l'artiste ait rendu public de son vivant (hors du cercle intime et privé) et il fut publié par la suite, dès 1965, par la maison d'édition Calli Nova. On y trouve également le *Proyecto para una obra teatral* et l'œuvre théâtrale *[El Santo Cuerpo Grasoso]*[42], qui seraient le fruit de collaborations avec Leonora Carrington ; divers fragments, tels les *Consejos y recetas* au ton surréaliste ou deux textes narratifs relatant les aventures de « Mistress Thrompston » et du « caballero Casildo Martín de Vilboa » ; des notes pour des projets de tableaux, des textes d'écriture automatique surréaliste et enfin des récits de rêves. Il nous faut également ajouter les explications de tableaux que Remedios envoyait à son frère Rodrigo, au dos des photographies de ces mêmes tableaux.

Nous avons donc affaire à une production hétérogène, fragmentaire et inachevée, et le caractère privé de la plupart de ces écrits pose le problème de leur statut. Faut-il considérer ces écrits comme des textes littéraires étant donné que, comme le souligne Isabel Castells dans la préface à *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, la plupart d'entre eux sont le fruit de l'écriture automatique et n'ont pas été soumis à un processus de correction ou de développement ultérieur ? Cette question mérite d'être posée et nous pouvons d'ores-et-déjà dire que nous avons choisi de les considérer non pas seulement comme des témoignages, desquels nous ne retiendrions que des informations biographiques ou des éléments n'ayant de valeur que par rapport à la production plastique, mais comme une production possédant un langage esthétique propre, s'intégrant dans des « *constructos creativos en los que su autora aglutina, como un todo, los lenguajes utilizados presentándolos como unidad significativa*[43] » ou s'inscrivant dans des dynamiques de création singulières.

[42] L'œuvre théâtrale *[El Santo Cuerpo Grasoso]* n'apparaît que dans l'édition d'Edith Mendoza Bolio ; Isabel Castells présente dans son édition un *Proyecto para una obra teatral* qui aurait lui aussi été écrit en collaboration avec Leonora Carrington mais qui n'est pas classifié comme tel dans l'édition de Mendoza Bolio. Voir Remedios VARO, *Cartas, sueños y otros textos* [introduction et notes d'Isabel Castells], México, D.F., Era, 1997 [éd. orig. Universidad de Tlaxcala, 1994], p. 97-106. Nous interrogerons donc les choix opérés par les éditrices de ces textes au cours de cette étude.

[43] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 37.

Leonora Carrington

L'œuvre de Leonora Carrington pose pour sa part des problèmes tout à fait distincts. Si nous envisageons dans un premier temps sa production plastique, nous sommes d'emblée placée face à la question de son éclatement puisqu'il n'existe, à ce jour, aucun ouvrage-somme qui regroupe l'ensemble de sa production picturale et plastique, comme c'était le cas pour Remedios Varo[44] ; l'une des raisons tient sans doute au grand nombre d'œuvres laissées à la postérité par l'artiste. L'extraordinaire longévité et la créativité de Leonora Carrington nous confrontent donc à la difficulté de l'ampleur de sa production, que l'artiste a continué à développer pendant plus d'un demi-siècle après le décès de Remedios Varo, donnant à son travail de nouvelles orientations, explorant des techniques inédites.

Quel statut donner à sa production postérieure à 1963 ? Tout comme nous avons indiqué notre choix d'incorporer à notre corpus l'œuvre de Varo antérieure à 1943 (et, pour les mêmes raisons, celle de Carrington), il nous semble qu'il serait erroné de postuler que l'influence mutuelle des deux artistes s'achève à la mort de l'une d'entre elles. Une fois encore, si c'est la production des années 1940, 1950 et du début des années 1960 qui retiendra toute notre attention, il sera intéressant d'examiner les créations des décennies suivantes en s'interrogeant sur les possibles traces et vestiges de ces rencontres, sur les éventuelles correspondances, recherchées ou non, avec des œuvres plus anciennes de Varo.

La plupart des œuvres de Carrington appartenant à des collectionneurs privés et une petite partie d'entre elles n'ayant pas été exposée ni reproduite dans des catalogues d'exposition, nous ne pouvons prétendre à l'exhaustivité en termes de supports de travail. Néanmoins, nous ferons entrer dans notre corpus l'ensemble des œuvres auxquelles les nombreux catalogues d'expositions et ouvrages critiques nous permettent d'avoir accès, parmi lesquels nous pouvons signaler, pour la richesse et la

[44] On fait d'ailleurs également l'expérience de cet éparpillement lorsque l'on cherche à aller observer les œuvres de Leonora Carrington dans un musée : tandis que le Musée d'Art Moderne de Mexico possède, suite à la donation de la collection Isabel Gruen Varsoviano, 38 tableaux de Remedios Varo, seules quelques pièces de Leonora Carrington font partie des fonds du musée. Il faut ensuite se rendre, par exemple, au Musée National d'Anthropologie, au Musée d'Art Contemporain de Monterrey ou encore, de l'autre côté de la frontière, au Musée National des Femmes Artistes de Washington pour pouvoir avoir accès à d'autres œuvres. L'exposition « Leonora Carrington. Cuentos mágicos » se tient actuellement au Musée d'Art Moderne de Mexico (du 21 avril au 23 septembre 2018) et regroupe 233 œuvres de l'artiste : tableaux, dessins, esquisses, masques, sculptures, lettres, etc. Nous avons bon espoir qu'à la suite de cet événement de taille et avec le concours de la Fondation Leonora Carrington soit élaboré et édité un catalogue plus complet que ceux dont nous disposons actuellement.

diversité des œuvres proposées : *Leonora Carrington*, édité par Juan García Ponce en 1974 (México, D.F., Era) ; le catalogue du Musée d'Art Contemporain de Monterrey, *Leonora Carrington: Una retrospectiva* (1994) ; *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, de Whitney Chadwick, publié la même année ; *Leonora Carrington: historia en dos tiempos*, de Lourdes Andrade (México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998) ; l'ouvrage de Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte,* ou encore le catalogue d'exposition de l'Irish Museum of Modern Art de 2013, *Leonora Carrington*. Ainsi, la production foisonnante de l'artiste se compose de peintures, de dessins, d'esquisses, de gravures, de tapisseries, de marionnettes, de costumes de théâtre ou encore de sculptures.

Si l'on essaie, comme nous l'avons fait pour Remedios Varo, de tracer de grandes lignes (pour le moment, encore schématiques) dans l'œuvre plastique de Carrington, il est intéressant de remarquer que la première création connue qui ait été reproduite est un tableau daté de 1937-1938 : *Self Portrait*. Il s'agit d'une œuvre emblématique puisqu'à tout juste vingt ans, Leonora Carrington fait, en quelque sorte, son entrée dans le monde de l'art au travers d'un autoportrait revendicatif, dans lequel elle associe sa propre représentation à celles de figures animales cruelles (l'hyène) ou éprises de liberté (le cheval), motifs à forte charge symbolique que l'on retrouve également dans son œuvre littéraire.

Contrairement à ce que l'on avait pu souligner chez Remedios Varo, la première partie des années 1940 est caractérisée, chez Leonora Carrington, par une production plastique réduite ; c'est bien la littérature qui semble être le médium privilégié de l'expression artistique dans ce moment de transition entre deux continents et durant les premiers temps de l'installation au Mexique. Sans doute faut-il l'attribuer aux difficultés rencontrées par Carrington au début des années 1940 pour bénéficier des conditions matérielles qui lui auraient permis de peindre : après avoir quitté Saint-Martin d'Ardèche en 1939, la jeune femme se retrouve en effet à Madrid, avant d'être internée sur ordre de sa famille dans une « clinique » psychiatrique à Santander, où elle restera plusieurs mois entre 1940 et 1941. Un long périple la mènera ensuite de l'Espagne à Lisbonne, d'où elle partira pour les États-Unis avant de s'installer définitivement au Mexique au tout début de l'année 1943. Ces déplacements incessants, l'expérience de la réclusion ou encore la précarité de sa situation économique sont autant d'éléments qui peuvent expliquer que l'écriture ait revêtu une telle importance au cours de ces années, marquées par la mise en mots du récit de sa

crise et de son enfermement dans la clinique du Docteur Morales, *En Bas* (1943) ou par l'écriture de textes courts (« nouvelles » ou « contes », selon les critiques).

La fin des années 1940, mais surtout les années 1950 et 1960, furent en revanche extrêmement productives au niveau plastique, et caractérisées par une diversification des techniques et des supports utilisés. Si les années 1970 marquent le rapprochement de Leonora Carrington avec les mouvements féministes, les années 1980 semblent constituer un point d'inflexion dans sa production picturale par la mise en œuvre de compositions plus épurées et la présence récurrente de figures de la vieillesse qui finissent par devenir omniprésentes. C'est au cours des vingt dernières années de la vie de l'artiste que le versant sculptural de sa production finit par occuper une place prépondérante, semblant donner vie, en trois dimensions, aux créatures qui peuplent ses tableaux[45].

En ce qui concerne la production écrite de l'artiste, elle se différencie d'emblée de celle de Remedios Varo du fait de son immédiate publication : dès 1938, Henri Parisot traduit et publie *La maison de la peur*, nouvelle fantastique inquiétante qui sera la première d'une longue série (une quinzaine de récits de fiction brefs écrits pour la plupart entre 1937 et 1942). Ces récits furent ensuite édités et réédités dans diverses revues, anthologies et volumes (l'un d'entre eux, *La Débutante*, figura notamment dans la célèbre *Anthologie de l'humour noir* d'André Breton de 1966) et publiés dans diverses langues (notamment : anglais, français et espagnol). En langue espagnole, au Mexique, c'est la maison d'édition Siglo Veintiuno Editores qui a récemment contribué à diffuser ce pan de l'œuvre écrite en proposant des volumes qui regroupent les écrits courts de l'auteure antérieurs et postérieurs à son arrivée au Mexique – *La casa del miedo. Memorias de abajo* et *El séptimo caballo y otros cuentos*, publiés pour la première fois en 1992[46]. Après 1943, en effet, Leonora Carrington continue à écrire

[45] Le célèbre « *cocodrilo* » orne ainsi l'Avenida Paseo de la Reforma à Mexico. D'après Alan Glass, qui fut un ami très proche de Leonora Carrington, les sculptures réalisées à la fin des années 90 et dans les années 2000 ne sont pas représentatives du travail créatif de Leonora Carrington. Élaborées par des professionnels à partir des dessins et plans fournis par l'artiste – en effet, ce sont, bien souvent, des sculptures monumentales, coulées en bronze –, ces sculptures représenteraient, d'après Alan Glass, le versant « commercial » de l'œuvre de Leonora Carrington, que l'artiste aurait accepté de réaliser pour répondre à une forte demande (entrevue du 21 août 2016 avec Alan Glass, à Mexico).

[46] Voir Leonora CARRINGTON, *El séptimo caballo y otros cuentos*, *op. cit.*, et Leonora CARRINGTON, *La casa del miedo. Memorias de abajo* [trad. Francisco Torres Oliver], México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « La creación literaria », [1992] 2013. Ces volumes présentent dix-sept « nouvelles » écrites pour la plupart entre 1937 et 1942 ; sept nouvelles écrites entre le début des années 1950 et la fin des années 1970 ; une pièce de théâtre en un acte (*La invención del mole*) écrite au début des années 1970 ; la version espagnole d'*En Bas* (*Memorias de abajo*) ; une « *versión cuentística* » de *La porte de pierre* (*La puerta de piedra*).

des « short stories » et courtes pièces de théâtre, où le merveilleux et le monde animal restent prédominants.

À ces nouvelles il nous faut ajouter des écrits de fiction plus longs qui s'apparentent à des romans : *En Bas*, publié en anglais dès février 1944 dans le numéro 4 de la revue *VVV* ; *The Stone Door*, écrit dans les années 1940 et publié en 1976 sous le titre *La porte de pierre* (Paris, Flammarion) ; *The hearing trumpet*, vraisemblablement écrit au début des années 1960 et publié en 1974 sous le titre *Le cornet acoustique* (Paris, Flammarion). Enfin, Leonora Carrington s'est également distinguée par l'écriture de diverses pièces de théâtre : *Une chemise de nuit de flanelle* (Paris, Librairie Les Pas Perdus, 1951) ; *Pénélope*[47] (in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, n° 70, 1969) ; *Opus sinistrum* et *La fête de l'agneau* (in *La Débutante*, Paris, Flammarion, 1978).

Si nous avons choisi de n'exclure aucune œuvre littéraire du champ de notre étude, comme nous l'avons fait pour l'œuvre plastique, nous nous centrerons néanmoins plus spécifiquement sur les textes qui permettent d'établir un lien avec Remedios Varo. Ainsi, *La porte de pierre* et *Le cornet acoustique* se présentent comme deux récits d'aventures symboliques qui célèbrent la rencontre et l'amitié ayant uni les deux artistes, au travers, par exemple, de personnages qui apparaissent comme des doubles fictionnels de Remedios Varo.

Nous nous intéresserons tout particulièrement à *La porte de pierre*, texte délaissé par la critique en raison de sa symbolique hermétique. Signalons, de plus, que l'édition la plus récente de ce roman, en espagnol, de Siglo Veintiuno Editores (au sein de l'ouvrage *El séptimo caballo y otros cuentos*) se présente, si on la compare à l'édition publiée en français en 1976, comme une « *versión cuentística*[48] » du texte original que Julia Salmerón a qualifié de version « mutilée » « *que provee la respuesta de Carrington a su relación con Varo y a su relación con la producción artística y literaria*[49] », phénomènes qu'il nous faudra interroger et analyser.

---

[47] La pièce fut d'ailleurs mise en scène en 1957, au Mexique, par Alejandro Jodorowsky.
[48] C'est cette dénomination qui apparaît sur la quatrième de couverture.
[49] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *op. cit.*, p. 130.

Corpus complémentaire

Par ailleurs, ont été intégrés à notre corpus les quelques documents qui sont parvenus jusqu'à nous et qui sont le fruit d'une collaboration directe entre les deux femmes. Même si l'on sait qu'au-delà de leurs échanges quotidiens (puisqu'elles étaient, pour ainsi dire, voisines[50]), Carrington et Varo aimaient à s'envoyer de brèves notes et à entretenir une correspondance souvent placée sous le signe de l'occultisme et de l'humour, nous ne disposons malheureusement d'aucune lettre[51]. Ces documents ont sans doute disparu « dans une corbeille à papier », tout comme de nombreux fragments écrits à deux : « *Remedios y yo solíamos escribir muchas cosas juntas. Pero todo debe de haber desaparecido en la papelera de alguien hace muchos años*[52] », a affirmé Leonora Carrington dans une interview accordée à Paul de Angelis en 1990.

Tout n'a pas disparu, puisque *El Santo Cuerpo Grasoso*, œuvre théâtrale écrite à deux, ainsi que le *Proyecto para una obra teatral* (ou encore, dans une moindre mesure, les annotations réalisées suite à un tirage de tarot, publiées par José Antonio Gil et Magnolia Rivera dans leur ouvrage de 2015, *Remedios Varo: el hilo invisible*[53]) feront l'objet d'un examen approfondi. En revanche, il semble avéré que Varo et Carrington n'ont jamais réalisé d'œuvre picturale ensemble – et, pour paradoxal que cela puisse paraître, qu'elles parlaient peu, ou pas, de peinture[54], leurs

---

[50] Dans un premier temps, Leonora Carrington et Renato Leduc (1897-1986) vécurent dans la rue Rosas Moreno, tout près de l'appartement occupé par Remedios Varo et Benjamin Péret au numéro 18 de la rue Gabino Barreda (colonia San Rafael, Mexico). Toutes deux déménagèrent ensuite dans le quartier de la colonia Roma : Remedios Varo rue Álvaro Obregón, Leonora Carrington rue de Chihuahua.

[51] Quand nous avons commencé ce travail de recherche, nous pensions disposer d'une lettre : celle publiée par Julia Salmerón dans *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002, p. 71-73, cataloguée comme une lettre de Leonora Carrington à Remedios Varo, datée de 1958. Avant cela, Julia Salmerón avait fait figurer, en annexe de sa thèse de doctorat (*« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works*, University of Hull, 1997), l'original de la lettre en français (p. 241-242) et sa traduction en anglais (p. 239-240). Nous verrons au cours de ce travail que le destinataire de cette lettre serait en réalité Benjamin Péret.

[52] Interview publiée dans Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación* [trad. Gloria Benuzillo Revah], México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Galería Colección de arte mexicano », 1994, p. 154. Par ailleurs, *La Jornada* signale également que « *Gabriel Weisz Carrington, hijo de la homenajeada, adelanta en entrevista con* La Jornada*, que la artista no dejó lo que se entiende como "un archivo: en realidad, muy pocos documentos y papeles. Fue mínimo lo que recibí directamente de ella"* ». Voir Merry MACMASTERS, « Rendirán a Carrington magno homenaje en su centenario natal », *La Jornada*, 24 février 2017, p. 3, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2017/02/24/cultura/a03n1cul/> (consulté le 10 juin 2018).

[53] José Antonio GIL et Magnolia RIVERA, *Remedios Varo: el hilo invisible*, México, D.F., Siglo Veintiuno / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015, p. 78.

[54] « *Ahora, ellas no hablaban de pintura, esto debido a que en Leonora había celos por el trabajo de Remedios* » a affirmé Walter Gruen au cours d'une interview avec José Luis ALCUBILLA, « El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen », *Uno más Uno*, 8 octobre 1983.

expérimentations communes se situant davantage du côté des sessions mystiques ou ésotériques, des essais culinaires et des longues discussions sur leurs lectures et préoccupations au milieu de la fumée des cigarettes.

Afin de mener à bien ce travail, notre recherche s'appuiera sur la bibliographie critique disponible en Europe, au Mexique et aux États-Unis – nous avons déjà mentionné diverses références au cours de cette introduction. Ce travail de recherche s'élabore au croisement de l'histoire de l'art et de la littérature, de la civilisation, de l'analyse picturale et de l'analyse comparée, ce qui nous amènera, en fonction des grands axes de notre réflexion, à utiliser des outils méthodologiques variés.

Les courants critiques ayant postulé, à l'image du surréalisme, la dissolution de la frontière entre la vie et la création artistique ainsi que la prépondérance de l'expérience dans l'appréhension et la compréhension des phénomènes artistiques constitueront un cadre théorique constant – c'est le cas de l'historiographie féministe ou encore de la phénoménologie. En outre, l'ampleur et la diversité des procédés et thématiques abordés nous conduiront à inclure dans notre appareil méthodologique des concepts empruntés à des champs aussi distincts que la psychanalyse, l'analyse iconographique ou littéraire, l'étude des mythes et des symboles ou l'historiographie de l'exil.

Afin de pouvoir prendre toute la mesure des références convoquées par Varo et Carrington et des processus mis en œuvre, notre étude se nourrira de lectures éclectiques, puisant dans des ouvrages sur l'alchimie, la magie, l'histoire des religions ou la mystique, et nous tenterons d'y établir des liens avec des traditions visuelles qui imprégnèrent fortement les deux artistes : de Hieronymus Bosch à Max Ernst, en passant par la peinture de la Renaissance italienne ou les gravures accompagnant les récits merveilleux ou de science-fiction du XIXe et XXe siècle, nous chercherons à nous plonger dans ce qui a pu constituer une toile de fond à la création de Varo et de Carrington.

Axes développés

Notre réflexion s'ouvre sur un préambule, dont la visée est de permettre de mieux cerner et de mieux délimiter le concept pivot de ce travail, à savoir le concept d'image. En effet, le titre de cette étude pourrait laisser penser que nous ne nous attacherons qu'aux images picturales créées par des artistes essentiellement connues

pour leurs peintures. Il n'en est rien : nous relierons images matérielles et images immatérielles, images picturales, verbales ou psychiques. L'objet du préambule est d'interroger la nature des images et, plus encore, les rapports qu'elles mettent en place. En nous appuyant sur des théories de l'image variées (philosophiques, esthétiques, psychanalytiques…), nous chercherons à mettre à jour les grandes fractures ou dynamiques instaurées par l'image. La question du rapport au réel, à l'imitation et à la ressemblance ; la tension entre présence et absence, entre réalité visible et univers invisible ; le lien de l'image à l'imagination ou à la fonction symbolique sont quelques-uns des points que nous aborderons avant de passer à l'étude des démarches créatives et des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington.

Le premier axe de ce travail se propose d'explorer la question de la fabrique des images ou, pour utiliser une métaphore empruntée au langage alchimique, du laboratoire des images. Nous postulons en effet que, si c'est bien le partage d'une sensibilité particulière qui a contribué à rapprocher les deux artistes et leurs œuvres, cette sensibilité s'est forgée en interaction avec des dynamiques artistiques ou culturelles particulières. Il nous semble que deux éléments sont indissociables de leurs processus créatifs : d'une part, le rôle joué par les multiples rencontres avec les surréalistes et, d'autre part, le décentrement induit par l'expérience de l'exil. Il ne s'agira nullement de lire leurs productions à la lumière de grandes catégories figées que seraient le surréalisme et l'exil, mais d'envisager au contraire ces rencontres à la fois historiques, artistiques et imaginaires, comme des points d'intersections où se jouent de complexes phénomènes d'absorption et de résistance.

Nous aurons ainsi à cœur de montrer, dans le premier chapitre, que Leonora Carrington et Remedios Varo sont restées, chacune à leur manière, fidèles à la conception surréaliste de l'image, justement parce qu'elles concevaient le surréalisme non pas comme une école mais comme une invitation à la modification du regard, comme une ouverture sur une autre réalité. Le mouvement surréaliste a produit une abondante littérature théorique sur l'image et a ouvert la voie à toutes sortes d'expérimentations visuelles, langagières ou psychiques, qui ont largement dépassé le cadre défini par le *Manifeste* de 1924. Peu nous importe, en définitive, de trancher la question de l'appartenance des productions de Remedios Varo et de Leonora Carrington au surréalisme ; leurs œuvres se sont nourries de ces théories et de ces expérimentations, face auxquelles les deux artistes ont su adopter une position critique. Les procédés par lesquels Remedios Varo et Leonora Carrington remettent en cause le

monde visible – prévalence accordée à l'imagination, automatisme symbolique, activité créatrice assimilée à une opération de transmutation occulte… – seront au cœur de nos interrogations.

Parler de modification du regard ou de décentrement, c'est aussi faire allusion à l'expérience de l'exil ou du « *transtierro* ». Nous pourrons être amenée, dans le deuxième chapitre, à replacer les trajectoires individuelles de Remedios Varo et de Leonora Carrington dans une histoire collective marquée par la Seconde Guerre mondiale puis par l'exil de nombreux intellectuels européens au Mexique. Néanmoins, il nous intéresse avant tout d'envisager l'exil non pas seulement comme un contexte ayant donné lieu à de profondes dynamiques d'influences mutuelles, mais comme une notion pivot nous permettant d'envisager les phénomènes d'hybridations, de « transfusion créative » ou de transgressions. Les images de Remedios Varo et de Leonora Carringon sont-elles le fruit de démarches créatives « en marge » ? Peut-on voir dans leurs œuvres la création d'un langage ou d'une poétique du « *transtierro* » ? Voici quelques-unes des questions auxquelles nous entendons apporter une réponse.

Dans la suite de notre étude, nous approfondirons la mise en regard des images des deux artistes suivant un mouvement dialectique unissant images-reflets et images-distorsions. Les deux artistes envisageaient en effet leurs œuvres comme des miroirs de leur monde intérieur, mais aussi comme des espaces de subversion, de jeux et de déformations, parfois parcourus ensemble.

Le chapitre 3 traite ainsi de la question de l'auto-portrait et de l'auto-représentation, aussi bien dans les œuvres littéraires que dans les œuvres plastiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington. Bien qu'elles n'aient pas peint d'autoportrait au sens traditionnel du terme et qu'elles n'aient pas écrit d'autobiographie, nous considérons qu'elles concevaient leur pratique artistique comme une activité d'auto-exploration. Faut-il voir dans les personnages féminins omniprésents dans leurs productions des doubles symboliques des deux artistes ou, plus largement, des archétypes contribuant à la construction de nouveaux mythes féminins ? Il apparaît, en tous cas, que cette quête de soi est inséparable des notions de déguisements, de travestissements ou de masques, et que l'auto-représentation donne lieu, chez Remedios Varo comme chez Leonora Carrington, à de savoureuses mascarades.

Or, non seulement la question de l'auto-représentation se pose dans les productions des deux artistes, mais toutes deux ont également proposé des

représentations de leur relation dans leurs œuvres. La première partie du quatrième chapitre « Miroirs de la relation et relation au miroir » s'organise ainsi autour des concepts de « représentation », de « construction » ou encore de « fictionnalisation » de l'amitié créative unissant Remedios Varo et Leonora Carrington, explorés à partir de l'œuvre (notamment littéraire, mais pas exclusivement) des deux créatrices. Dans quelle mesure ces « images » ont-elles influencé le crédo et les pratiques artistiques de Varo et de Carrington ? Il nous faudra nous demander comment la mise en scène de cette profonde connexion s'insère, dans l'œuvre des deux femmes, dans une réflexion plus vaste sur l'interrelation nécessaire à l'acte créateur, ou encore dans une méditation sur le lien mystico-féministe établi entre monde des femmes et occultisme, illumination, découvertes supérieures. Par ailleurs, nous nous intéresserons aux réalisations communes de Varo et de Carrington qui ont, elles aussi, à voir avec la « représentation » puisqu'il s'agit de (projets de) pièces de théâtre.

Enfin, si nous avons utilisé le miroir comme une métaphore de la démarche comparatiste que nous avons adoptée, comme un outil méthodologique instaurant un mouvement dialectique, il nous faut considérer qu'il constitue aussi un motif, notamment pictural. L'étude de la « relation au miroir » dans les peintures de Remedios Varo et de Leonora Carrington confirmera que le miroir peut être considéré comme un emblème de la démarche créative de Remedios Varo et de Leonora Carrington, objet symbolique et magique bien plus que dispositif spéculaire.

PRÉAMBULE : IMAGE, IMAGES… UN PARCOURS À LA CROISÉE DES REGARDS

Nous avons choisi de placer la notion d'« image » au centre de notre réflexion. Tenter de dresser un panorama exhaustif des différentes approches et théories sur l'image afin d'en comprendre les implications, les tenants et aboutissants, n'est cependant pas notre propos. Nous proposons ici un parcours, nécessairement incomplet et sélectif, à partir duquel nous espérons ouvrir des pistes et horizons qui nous seront utiles pour la suite de cette étude sur les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington.

De la perspective historico-anthropologique aux hypothèses psychanalytiques en passant par les apports de la phénoménologie, de la théologie ou de la sémiotique, ce préambule dresse, si l'on veut, une sorte de typologie des images qui interroge tant la nature de celles-ci que les relations qu'entretiennent avec elles créateurs et spectateurs.

Des multiples aspects et développements possibles, nous avons retenu ceux qui, à notre sens, entrent en résonance avec les processus créatifs et crédos des deux artistes (ou sont éclairants en ce qu'ils s'y opposent catégoriquement) : imbrications des images matérielles, mentales ou verbales, essai de définition de l'image symbolique, question de l'art comme miroir ou des liens de l'image à l'imagination sont quelques-unes des problématiques que nous abordons brièvement ici.

L'imitation et la ressemblance en question

Le mot image est dérivé du latin « *imago* » – imitation, copie, masque d'un mort, fantôme, portrait, effigie, semblant, représentation, évocation, pensée. L'image est donc, dès ses origines, tout à la fois la reproduction visuelle d'un être ou d'un objet sensible ; leur représentation par le dessin, la sculpture, ou tout autre art graphique ou plastique ; elle peut aussi être simulacre et soulève d'emblée le problème de l'illusion ; elle est enfin l'apparence visible conçue par l'esprit, la représentation mentale d'un être ou d'une chose – ce sont plutôt les termes latins « *icôn* » ou « *figura* » qui

désignent l'image verbale, soit une figure fondée sur le rapport d'analogie. Par nature rebelle à toute classification, l'image relève tant du visible que de l'invisible, du matériel que du domaine de l'imagination, de la mémoire, de la pensée ou du rêve. Elle dépasse le champ du visuel au sens strict en se présentant comme une partie intégrante de notre activité psychique. Le fait que le mot « *imago* » semble désigner en premier lieu le masque de cire appliqué sur le visage d'un défunt afin de conserver son portrait et, ainsi, de lui assurer une survivance auprès de ses descendants, chez les Romains[55], est également fondateur de la conception qui prédomine dans la tradition des arts visuels en Occident, à savoir celle d'une image définie par ses liens ambigus et problématiques à la copie et à la ressemblance.

La tradition philosophique occidentale, de Platon à Georges Didi-Huberman, mais aussi les métaphysiciens ou les artistes eux-mêmes, n'ont eu de cesse de questionner et de chercher à démêler la nature de ces liens. C'est ainsi que l'exprimait déjà en 1861 (de façon, certes, quelque peu catégorique) le logicien nord-américain Charles S. Peirce (1839-1914), reconnu comme l'un des pères de la sémiotique, dans son *Treatise on Metaphysics* :

> The distinction upon which *All Philosophy* is based, lies between Images *a priori* and Images *a posteriori*.
> The distinction upon which *Psychology* is based, lies between Inner Images and Outer Images.
> The distinction upon which *Metaphysics* is based, lies between Images as Images and Images as Representations[56].

Images a priori / images a posteriori, images intérieures / images extérieures, images pour elles-mêmes / images comme représentations, mais aussi images de la « nature » (ou considérée comme telle) / images fabriquées par l'homme, images artistiques comme fruit de l'imagination reproductrice / comme pure création humaine, autant de couples antithétiques qui révèlent la difficulté à sortir de la pensée dialectique pour envisager l'image qui serait, par nature, duelle.

Dès l'Antiquité, la question de l'image renvoie au problème plus large du rapport à la réalité et à la représentation, qui sera questionné tant par les philosophes

[55] Voir par exemple à ce propos le chapitre « La naissance par la mort », dans l'essai de « médiologie » de Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992, p. 23-58.
[56] Charles Sanders PEIRCE, « A Treatise on Metaphysics » [1861], *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition* [éd. Max H. Fisch], vol. 1, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 62.

dans le champ d'une théorie de la connaissance que par les artistes dans le champ de l'esthétique. Ces derniers en effet furent longtemps soumis à l'impératif de la « *mimèsis* », bien que « la doctrine de l'image en Occident [ait laissé] une place remarquable à la liberté de l'artiste[57] » et ce, dès le Moyen-âge.

Ainsi, à quelques deux mille ans d'écart, Platon ou Descartes (1596-1650) conçoivent que la pensée ne peut se libérer qu'en s'opposant au pouvoir et à la magie instantanée des images. Les images appartiendraient en effet au règne des apparences fallacieuses, tantôt fascinantes et plaisantes, tantôt dangereuses en ce que les hommes, à ne tenir pour vraies que les ombres ou les illusions qui les entourent, risqueraient de réduire le monde à l'inconsistance d'une image. L'image sensible, particulière, a donc été, dans la philosophie traditionnelle, opposée à l'unité élémentaire de la représentation intellectuelle (idée ou concept) en ce qu'elle serait incapable de donner accès à l'universalité et d'appréhender l'essence véritable des choses : appel à voir au-delà des reflets et ombres des choses dans la célèbre allégorie de la caverne (livre VII de *La République*), entendement opposé à la puissance de l'imagination dans les *Méditations métaphysiques* (1641)[58].

De la même façon, les images imitatives fabriquées par l'homme ne présentent pas moins de dangers. L'art pictural grec, en ce qu'il prétend imiter la nature sensible et s'adresser à la perception, est conçu par Platon comme un artifice trompeur éloigné de deux degrés par rapport à la réalité : ainsi l'exemple du lit peint, au livre X de *La République*, qui imite le lit fabriqué, lui-même artefact du lit intelligible. Les objets de l'art ne seraient donc pas des imitations de la réalité mais de l'apparence de la réalité, tout en donnant l'illusion de la maîtrise de la réalité-même[59].

---

[57] Olivier Boulnois oppose cette doctrine à l'importance des canons dans la théologie de l'icône défendue notamment par l'Église byzantine. L'Occident aurait ainsi manifesté « une certaine indifférence à l'égard des figures matérielles que pouvait prendre l'image ». Voir Olivier BOULNOIS, « L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de philosophie*, tome 72, n° 2, 2009, p. 271-272, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2009-2-p-271.htm> (consulté le 10 juin 2018).

[58] Néanmoins, chez Descartes, les images, associées au doute, peuvent jouer un rôle sur le chemin de la connaissance. Dans les *Méditations métaphysiques*, Descartes se résigne à ce que les images des sens et de l'imagination soient produites en nous et par nous : s'il est impossible de nous défaire de nos imperfections, nous pouvons cependant tenir ces périls sous le contrôle de la raison et ainsi ne pas tomber dans le piège de croire que la réalité imagée interne au sujet correspond à la réalité de l'objet lui-même (Troisième méditation).

[59] Cependant, cette condamnation platonicienne de l'image vise l'image en tant que simulacre et non la « vraie image ». Paradoxalement, l'image déficiente (la vraie image en ce qu'elle révèle la distance qui la sépare du monde intelligible) peut être intégrée dans une théorie de la connaissance, comme c'est le cas de l'imagination (« *eikasia* »), niveau inférieur de la connaissance (*La République*, livre VI).

Néanmoins, Aristote donne une toute autre orientation à la problématique de la « *mimèsis* », pensée davantage comme représentation que comme imitation (comme se sont appliqués à le démontrer les traducteurs ultérieurs de son œuvre), accordant ainsi aux images une valeur positive. Non seulement l'action mimétique, trait commun à tous les arts et tendance inscrite dans la nature humaine, procure du plaisir (auquel Aristote attribue une fonction cognitive), mais elle donne un accès direct au monde et aux choses, ne les feignant qu'en vue de leur reconnaissance et de leur présentation. Médiation nécessaire, donc, pour Aristote, sur le chemin de la connaissance de soi-même et du général, car l'art, et notamment la poésie, se doit d'extraire le type qui configure l'objet représenté pour affranchir l'homme de la réalité quotidienne. La « *mimèsis* » n'est donc pas un décalque de la réalité, mais une sorte de re-création de cet acte (« *energeia* ») qui constitue la vie, une recréation vraisemblable et possible[60], nous dit-il dans *La Poétique*, qui atteint ainsi l'universel.

Les artistes et théoriciens de l'art de la Renaissance, défendant la conception de la peinture comme imitation de la nature (et des Anciens), se réclameront de la pensée aristotélicienne[61], consacrant l'imitation et la ressemblance comme deux aspects essentiels de la « fabrique » des images. Ainsi, Leonard de Vinci (1452-1519) déclarait dans son *Traité de la peinture* : « La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite[62]. » L'art se devait d'apparaître comme un « miroir du réel », un « miroir du monde », la virtuosité de l'artiste se mesurant au degré de perfection atteint dans la ressemblance entre la représentation et le représenté.

Mais de quel représenté s'agissait-il ? Le peintre devait-il chercher à rendre la réalité visible aussi fidèlement que possible, à imiter la nature non telle qu'elle est mais telle que nous la voyons, ou à rendre visible l'image idéale de la beauté qui n'existe

---

[60] ARISTOTE, *La Poétique* [préface de Tzvetan Todorov, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot], Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 65 (chapitre 9, 51). Dans *La Poétique*, Aristote élabore le concept de « *mimèsis* » en référence à un modèle théâtral, mais la présence de la référence picturale y est constante.

[61] Jacqueline Lichtenstein explique cependant, dans son ouvrage *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, que si *La Poétique* est devenue à partir de la Renaissance un texte fondateur pour la théorie de la peinture, cela s'appuie sur un transfert de significations du terme « *mimèsis* », les lecteurs de la Renaissance ayant confondu ce qui relève de l'art au sens de « *tekhnê* » et de l'art au sens de « *poïesis* ». Voir les chapitres « Le bouclier d'Aristote » (p. 65-82) et « La rhétorique et la philosophie en guerre » (p. 83-102), dans Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, [1989] 1999.

[62] Leonard DE VINCI, « Quelle est la meilleure peinture » (90), *Traité de la peinture* [1651] [textes traduits et présentés par A. Chastel], Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 157.

qu'en esprit ou en imagination, suivant les principes développés par Cicéron dans son *De Oratore* ? La « ressemblance » doit-elle être pensée comme adéquation entre une représentation et une réalité quelconque ou, comme appelle à le faire l'historien de l'art Ernst H. Gombrich (1909-2001) dans *L'Art et l'Illusion*, comme adéquation entre des attentes, celle du peintre et celles des spectateurs, à une époque donnée et selon des paramètres en constante évolution ? La pensée humaniste de la Renaissance n'aura de cesse de s'interroger sur ces questions, de sorte que l'on ne peut parler d'une théorie systématique ou unifiée de l'imitation (et de l'image) à la Renaissance.

Présence-absence

Mais comment avons-nous glissé de la notion d'image à celle de peinture ? Qu'en est-il vraiment du rapport du spectateur à l'image imitative et du rapport entre l'image et son modèle ? Que ces images soient perçues comme suspectes ou comme voie d'exploration et de connaissance, elles impliquent toujours une distance, un écart, l'identité entre l'image et son modèle ne se donnant jamais (il n'y aurait alors plus d'image, mais un double). Pour comprendre la spécificité des images créées par la main humaine, et notamment des images peintes, le philosophe Patrick Vauday nous invite à relire le mythe de Narcisse, qui permet d'opposer les « images-présence » aux images qui font « l'aveu d'elles-mêmes » :

> L'essentiel dans ce mythe n'est pas tant, comme invite à le croire la vulgate moderne, le narcissisme qui ferait de son héros fier et solitaire l'amant de lui-même que la captation et l'aspiration par l'image elle-même non reconnue pour telle ; avant d'être épris de lui-même, Narcisse l'est d'abord d'une image qu'il confond avec la présence et la chair d'un autre dont il va apprendre à ses dépens et après le foudroiement de l'image qu'il n'est rien de plus que son propre reflet. Or, c'est au-delà de cette méprise que commence la peinture […]. La raison en est que sa fabrique des images, sa *poïesis*, ne dissimule pas son opération, celle en l'occurrence de son effacement au profit du rendu des choses, sans en laisser des traces sous forme de lignes et de couleurs, de pâtes et de pigments, de support et de cadre qui en montrent l'artifice et les fards. Il y a donc une sorte de « cogito » de la peinture qui joue des apparences en nous apprenant à nous y laisser surprendre pour mieux nous y retrouver. Si la peinture est un piège, c'est un piège révélateur du monde des apparences que nous avons à éprouver pour en saisir les lois, les changements de perspective et les effets sur nous. À la

> différence de la philosophie qui tend à le récuser au tribunal de la vérité, la peinture investit le monde phénoménal, le dédouble dans une comparution sensible qui tient registre de ses formes, de ses métamorphoses et de ses équivoques[63].

La naissance de la peinture – et, plus généralement, celle des arts visuels – se produirait donc dès lors que cesse la fascination pour une « image-présence » non identifiée en tant qu'image mais considérée comme chose ou être. Considérer l'image comme idole, attitude caractérisée par la croyance en une présence immanente de l'objet représenté dans son image, correspond à ce que Régis Debray désigne, dans une perspective historique et anthropologique, comme l'un des trois âges ou types d'appropriation par le regard des images, antérieur, selon lui, à la naissance de l'image d'art[64]. Cette attitude fut condamnée tant par l'Église que par les Lumières qui y voyaient tantôt l'expression d'un usage magique ou païen des images[65], tantôt un obstacle au progrès.

Voilà qui nous amène à replacer le débat autour des arts visuels en Occident dans la problématique théologique (qui eut une importance fondamentale dans le développement ultérieur des théories de l'art) et, plus particulièrement, dans la querelle iconoclaste. Reflet des interrogations soulevées par les images matérielles, cette querelle se maintint tout au long du Moyen-âge au sein de la chrétienté et agita particulièrement l'Empire byzantin. Rappelons en effet que la majorité des images matérielles, jusqu'à la Renaissance, trouvaient leur origine dans l'ensemble religieux et avaient pour vocation d'être des objets de médiation entre le visible et l'invisible. La transformation du sens d'« *imago* », au Moyen-âge, qui permet de penser la ressemblance non plus en termes de copie, mais d'analogie, nous paraît essentielle. Par ailleurs, la conception de l'image comme icône nous amène à envisager la question des images depuis une autre perspective : en nous demandant non pas seulement ce que « sont » les images, mais ce que « font » les images et à quelles interactions elles donnent lieu.

---

[63] Patrick VAUDAY, *L'invention du visible. L'image à la lumière des arts*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2008, p. 7-8.

[64] Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident, op. cit.*, p. 48.

[65] Cette affirmation est néanmoins relative : non seulement cette question a fait l'objet de débats continus au sein de l'Église, mais celle-ci s'est, de plus, bien souvent accommodée sur le terrain. Ainsi, dans son ouvrage intitulé *La guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)* (Paris, Fayard, 1990), Serge Gruzinski montre comment l'Église (en l'occurrence, mexicaine) renonce, à partir de la fin du XVIe siècle, à ses réticences érasmiennes concernant les images pour s'assurer l'adhésion fervente des masses indiennes, promouvant les images miraculeuses, comme celle de la Virgen de Guadalupe.

La querelle qui opposa les iconoclastes aux iconodoules obligea ces derniers à redéfinir le statut et la nature de l'image afin de distinguer la vénération due aux images, en tant qu'icônes, du culte et de l'adoration hérétiques des images pour elles-mêmes ; ainsi, lors du deuxième concile de Nicée, en 787, les iconodoules présentent l'image comme semblance d'une autre chose qu'elle représente en son absence. Si, pour les iconoclastes, qui plaident pour une transcendance rigoureuse, seul le Christ peut être dit en plénitude « icône de Dieu » (en ce qu'il est, selon Saint Paul, l'image du Père), les iconodoules répondent que l'icône porte au jour la manière dont l'invisible habite le visible, qu'elle est le support visible de l'absolu et que, de ce fait, elle rend sensible le mystère par lequel le Verbe divin s'est fait chair en Jésus-Christ[66]. La transcendance n'y est donc pas anthropomorphisée, mais manifestée (on peut alors parler d'image théophanique) et l'image est, dans une certaine mesure, assimilée à son prototype.

Cette conception de l'image comme icône établit durablement en Occident la conception d'une image comme « présence-absence » (absence dans la présence ou inversement) qui ne pose pas tant le problème de l'analogie, de l'imitation ou de la ressemblance – fondamentale, d'ailleurs, dans la culture chrétienne, en tant que notion théologico-anthropologique, puisque le mot « *imago* » comme ressemblance consacre la relation essentielle de l'homme au premier imagier, Dieu[67] –, que celui de l'image

---

[66] Dans son article « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », Suzanne Saïd distingue clairement les deux termes qui désignent, en grec ancien, deux types d'images différents, deux modes de représentation différents : « Ces données étymologiques éclairent la différence de valeurs entre les mots et permettent d'opposer l'*eidolon*, copie de l'apparence sensible, à l'*eikon*, transposition de l'essence. En empruntant des expressions commodes au vocabulaire de la linguistique, je dirais volontiers qu'il existe entre l'*eidolon* et son modèle une identité de surface et de signifiant, tandis que la relation entre l'*eikon* et ce qu'elle représente se situe au niveau de la structure profonde et du signifié. […L']*eidolon* visible a fini par se réduire à une pure apparence et à s'appliquer à des dieux qui n'existent que par leur image, tandis qu'*eikon* finissait par être réservée aux représentations de Dieu. On comprend aussi pourquoi la querelle des images qui a déchiré pendant quelque cent vingt ans l'empire byzantin a opposé des *iconoclastes* et des *idolâtres*, pourquoi les défenseurs des images ont reproché à leurs adversaires de détruire les *icônes* (terme positif), tandis qu'eux-mêmes se voyaient accusés de rendre un culte aux *idoles* (terme négatif). » Voir Suzanne SAÏD, « Deux noms de l'image en grec ancien : idôle et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 1987, p. 311, disponible en ligne : <http://www.persee.fr/docAsPDF/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494.pdf> (consulté le 10 juin 2018). Ajoutons que cette querelle théologique s'inscrit dans un débat plus vaste qui a à voir avec la question de l'Incarnation (laquelle rend visible l'image invisible du Père à travers l'image du Fils). Le refus de la vénération de l'icône revenait donc, pour les iconodoules, à nier l'Incarnation du Verbe de Dieu.

[67] Dès le début de la Genèse, Dieu dit qu'il crée l'homme « *ad imaginem et similitudinem nostram* ». C'est en tant qu'image que l'homme s'est défini dans toute la tradition judéo-chrétienne. Comme le souligne Jean-Claude Schmitt dans son article « La culture de l'*imago* », le temps de l'histoire humaine se déroule dans la « région de dissemblance » et c'est le salut final qui marquera la reconquête de l'image perdue à la suite de la chute originelle. Voir Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, janvier-février 1996, p. 4.

comme possible médiation ou lien physique entre deux mondes, deux réalités séparées. Pour transcrire cela dans le langage de la phénoménologie, reprenons la formule de l'universitaire Laurent Lavaud donnant l'exemple d'une image sur une couverture de livre : « Alors donc que la couverture comme phénomène "sature" le regard de sa présence, de sa couleur, de sa forme, comme *image*, elle ouvre l'accès à une absence, elle fait rebondir la conscience vers un ailleurs inactuel[68]. »

L'image comme médiation entre deux réalités séparées

Si nous restons dans le domaine des images religieuses, la notion de « *transitus* », amplifiée dans la théologie de l'image des XIIe et XIIIe siècles, transcrit parfaitement la capacité de l'image à servir de passage (de « marchepied[69] », nous dit le psychiatre et chercheur en psychologie Serge Tisseron) vers les choses inconnaissables et les réalités invisibles, contact poussé à son paroxysme dans les expériences des mystiques, et notamment celles des femmes chrétiennes. Ainsi, Hildegarde de Bingen, au XIIe siècle, ou sainte Thérèse d'Ávila, au XVIe siècle, font du crucifix ou de l'image sainte le support de la vision spirituelle, elle-même intermédiaire et médiatrice entre le corps et la raison, et devant permettre de mener à la vision intellectuelle, contemplation pure de Dieu, pour reprendre la hiérarchie établie par saint Augustin[70].

En cela, le fonctionnement de ces images présente, d'une certaine manière, une analogie avec celui de l'image symbolique, objet d'une visée qui va au-delà de sa visibilité et qui se rapporte à une autre réalité matérielle, spirituelle, abstraite ou imaginaire. Est-ce à dire alors que les images viennent à la place d'une autre chose qu'elles évoquent en son absence, voire qu'elles se trouvent inexorablement prises dans un entre-deux, qu'elles se font le lieu d'une tension permanente allant du visible vers l'invisible, du matériel vers l'immatériel, du manifeste vers le caché ? Cela vaudrait-il pour toutes les images, même pour les images répondant à un idéal de

[68] Laurent LAVAUD (éd.), *L'image*, Paris, Flammarion, 1999, p. 16.
[69] Serge TISSERON, *Le bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », [1996] 1998, p. 85.
[70] Cette hiérarchie des trois types de visions est développée par saint Augustin dans son commentaire de la Genèse. SAINT AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram libri duodecim*, cité par Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *art. cit.*, p. 5.

« *mimèsis* », la question de la distance séparant la représentation de son modèle pouvant être posée en ces termes ?

Pour les sémiologues, l'image est signe par nature – signe défini par Charles Sanders Peirce, dans ses *Écrits sur le signe*, comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre[71] » – ; le logicien définit l'image comme signe iconique, qui met en œuvre une ressemblance qualitative entre le signifiant et le référent, et la distingue ainsi du signe-symbole (catégorie qui englobe le langage verbal et le signe linguistique), lequel entretient avec ce qu'il représente une relation arbitraire, conventionnelle[72].

Or, lorsque Serge Tisseron déclare que, bien que le rôle de l'image comme médiation existe dans la plupart des civilisations, depuis plus de dix siècles « l'Occident pense l'image [il n'évoque pas alors les seules images religieuses, mais toutes les images] exclusivement sous le registre du signe[73] » (chose qu'il déplore en ce que notre rapport aux images est tendu entre des champs de force plus complexes qui ne peuvent se limiter au champ de la signification), il n'entend pas tout à fait le concept de « signe » tel que l'entendait Peirce. Argumentant que la théorie de l'image en Occident, qui tire ses racines principalement de la théologie chrétienne, a précédé la théorie du signe et lui a donné son modèle, il propose de re-délimiter les notions d'image comme symbole, comme signe ou comme système de signes :

> L'image comme *symbole* fait rapport entre deux systèmes, l'un étant instauré en mode de lecture de l'autre. Il existe de nombreux systèmes de lecture symbolique des images, par exemple religieux, métaphysique ou psychanalytique.
> Dans tous les cas, la signification visible de l'image est censée renvoyer à un monde de significations symboliques cachées. L'image est pensée comme signifiante et déchiffrable selon un alphabet codé. Par exemple, […] dans la théorie psychanalytique développée par Freud, le « chapeau » est une image du sexe masculin.

---

[71] Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe* [textes réunis, commentés et traduits par Gérard Deledalle], Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 121.

[72] Rappelons que Peirce affirme, dans ses *Écrits sur le signe*, qu'« un signe est d'abord ce qu'il fait et ce qu'il fait est sa signification » (p. 15). Il propose, pour en décrire la nature, une structure triangulaire qui relie de façon dynamique representamen, interprétant et objet ou, pour le traduire dans les termes utilisés par Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, signifiant, signifié et référent. C'est en fonction de la relation établie entre signifiant et référent que Peirce classe les signes en trois grandes catégories : l'icône (signe dont le signifiant a une relation analogique avec le référent et dont l'image constitue une sous-catégorie) ; l'index ou indice (caractérisé par la relation de contiguïté entre signifiant et référent) ; et, enfin, le symbole.

[73] Serge TISSERON, *Le bonheur dans l'image, op. cit.*, p. 83.

> Au contraire, l'image comme *signe* ne peut être comprise que par un déchiffrement spécifique. Alors que l'art religieux, notamment roman, se construisait en référence à un système symbolique, la Renaissance a introduit explicitement le droit du créateur à construire l'univers de référence de son œuvre en même temps que celle-ci. L'image pensée comme un signe n'indique pas une signification univoque donnée par un système symbolique pré-établi. Elle invite le spectateur vers le chemin d'un « au-delà ». […] Enfin, aujourd'hui, avec la vague sémiologique, les choses ont pris un nouveau tour. L'image n'est plus un symbole à décoder ni même un signe à déchiffrer. De nombreuses créations artistiques contemporaines revendiquent le statut de *systèmes de signes* à part entière. Elles visent à être reconnues comme génératrices de leurs propres unités signifiantes et de leur propre grammaire[74].

Depuis le Moyen-âge, donc, notre rapport à l'image serait régi par ce mouvement dialectique qui fait d'elle ou bien le tenant-lieu d'autre chose, ou bien un au-delà d'elle-même qui la constitue en champ de signification à explorer ou à décoder (selon que l'on se place du côté du créateur ou du spectateur), dont il nous faut considérer les pouvoirs « symboligènes[75] » et les inductions imaginaires. Que le mode de fonctionnement de l'image soit situé au niveau du symbolique comme système pré-établi, du signe ou du système de signes sans signification univoque (expression qui n'est pas sans nous rappeler la définition, citée dans l'introduction, que donne Roger Caillois de l'image surréaliste), l'image matérielle ainsi conçue semble se donner pour mieux se dérober, montrer pour mieux interroger ou, à l'inverse, cacher pour mieux révéler.

De l'image matérielle à l'image mentale : son lien à la fonction symbolique

Nul hasard si l'analogie entre image matérielle et image mentale s'opère alors de la façon la plus naturelle qui soit, et d'autant plus si l'on met ces constatations en relation avec les théories psychanalytiques ou psychologiques du XXe siècle, qui ont défini l'image mentale comme processus cognitif servant une fonction symbolique. L'image mentale obéirait-elle alors aux mêmes lois que l'image matérielle ?

---

[74] *Ibidem*, p. 86-87.
[75] *Ibidem*, p. 88.

Comme nous le disions un peu plus haut, le mot latin « *imago* » était déjà apte à désigner « les images mentales, les productions immatérielles et évanescentes de l'imaginaire, de la mémoire, du rêve, dont les hommes ne conservent que des traces fugitives, écrites ou figurées[76] », manifestation du fait que ceux qui l'employaient avaient déjà perçu que l'image est moins caractérisée par ses éventuelles caractéristiques matérielles que par les rapports qu'elle met en place. Or, il est évident que la conception de l'image mentale a, peu ou prou, suivi (voire été tributaire de) l'évolution de la pensée sur l'image en général. Ainsi, l'image mentale comme « *imago* » apparaît dans un premier temps comme le fait de « voir avec l'esprit », par un mécanisme relativement analogue à celui de la vision : l'image mentale serait alors la production psychique d'une représentation figurée, une reproduction mimétique du donné sensible se greffant sur un donné perceptif originaire. « L'imagination n'est pas en effet créatrice de la matière de ses représentations », nous dit Laurent Lavaud, « elle ne fait que donner une forme particulière à un donné qui préexiste à son activité[77]. »

Pourtant, en prenant soin de distinguer presque immédiatement l'imagination reproductrice de l'imagination créatrice, la philosophie tout autant que la psychologie naissante démontrèrent leur intuition de l'insuffisance d'une telle définition. La conception d'une image mentale comme représentation fidèle – en mémoire, dans l'imagination, etc. – des aspects figuratifs du réel ne pouvait qu'être dépassée, de même que, nous l'avons vu, la compréhension de l'image limitée aux concepts de copie ou de ressemblance. Cette première tentative est sans doute celle de chercher à expliquer le paradoxe par lequel, si l'on prend l'exemple d'une image-fantasme (reliée, étymologiquement, à l'idée d'irréel, à l'instar de l'image d'un être chimérique), l'esprit est capable de prêter à un contenu irréalisable, sans original, l'apparence d'une réalité.

Ainsi, la psychologie cognitive qui se développe à partir des années 60 met en évidence le fait que l'image mentale, que l'on pourrait être tenté de considérer comme une copie de la réalité ou un simple prolongement de la perception, est un événement psychologique ayant pour vocation, certes, de restituer l'apparence figurative des objets du réel, mais qui se trouve directement rattaché à la fonction symbolique : elle constitue, pour reprendre les termes de Piaget et Inhelder, « l'instrument sémiotique

[76] Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *art. cit.*, p. 4.
[77] Laurent LAVAUD, *L'image, op. cit.*, p. 18.

nécessaire pour évoquer et penser le perçu[78] ». Elle est, en d'autres termes, une composante des structures de la représentation cognitive et a donc en ce sens une fonction constructive.

C'est bien la psychanalyse et notamment les travaux de Sigmund Freud (1856-1939) qui ouvrirent ce nouveau champ autour de la question de l'image mentale, à partir de la découverte qui allait révolutionner les perspectives autour du « fonctionnement réel de la pensée » : celle de l'inconscient. Bien que Freud n'ait pas élaboré à proprement parler de théorie de l'image, celle-ci transparaît dans la méthode développée dans le célèbre ouvrage de 1900, *L'interprétation des rêves*, dans lequel les deux notions d'image et de désir sont liées par essence[79]. Plus généralement,

> La notion et l'expérimentation du « fonctionnement réel de la pensée » allaient mettre en évidence que le psychisme humain ne travaille pas seulement au grand jour de la perception immédiate et de la rationalité de l'enchaînement des idées, mais encore dans la pénombre ou la nuit d'un inconscient que révèlent, çà et là, les images irrationnelles du rêve, de la névrose ou de la création poétique. […] Par des études cliniques et une expérimentation thérapeutique répétée – le fameux « divan » – Freud montra le rôle décisif des images en tant que messages arrivant à la conscience du fond inconscient, parce que refoulé, du psychisme. L'image, où qu'elle se manifeste, est une sorte d'intermédiaire entre un inconscient inavouable et une prise de conscience avouée. Elle a donc le statut d'un symbole, type même de la pensée indirecte où un signifiant avouable renvoie à un signifié obscur. En termes médicaux, un tel symbole s'appelle un « symptôme ». L'image perd donc sa dévaluation classique en simple « folle du logis » dès lors qu'elle devient la clef qui permet de pénétrer dans la chambre la plus secrète, la plus refoulée du psychisme[80].

Comme le résume le philosophe et anthropologue Gilbert Durand, l'image joue alors le rôle d'un indicateur, envisagé dans sa dimension clinique par Freud, mais qui revêtira d'autres dimensions pour ses successeurs ou pour ceux qui chercheront dans ses théories un nouveau mode de compréhension et d'accès aux images mentales

---

[78] Jean PIAGET et Bärbel INHELDER, *L'image mentale chez l'enfant : étude sur le développement des représentations imagées*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 448.

[79] Pour Freud en effet, la production hallucinatoire d'images vient combler un état d'insatisfaction du sujet. Les images du rêve (produits de multiples déformations du contenu latent) constituent le défouloir des impulsions de l'inconscient, tout en visant à sauvegarder l'équilibre et l'intégrité de la conscience. De même que l'enfant insatisfait transforme son besoin en désir et substitue à l'objet réel des « images mnésiques » qui lui procurent une satisfaction imaginaire, le sujet trouve dans l'hallucination onirique une voie d'accomplissement.

[80] Gilbert DURAND, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques » (208), 1994, p. 23-24.

– nous pensons évidemment aux surréalistes, qui tenteront d'en exploiter toute la puissance poétique.

Image verbale et poésie. La traduction d'un langage primitif

Pour la pensée psychanalytique, l'image se situe également au cœur d'une expérience de langage, ce qui nous amène dans un dernier temps à considérer l'image dans ses liens avec les processus verbaux. En effet, la cure psychanalytique est bien une « *talking cure* », envisagée comme déchiffrage des formations de l'inconscient au travers d'un parcours dans le champ de la parole. L'image énoncée permettrait de remonter, en quelque sorte, à la genèse des processus d'imagination et des investissements affectifs de l'image.

Or, comme le souligne le professeur Pierre Kaufmann, il existe une certaine filiation entre cette conception psychanalytique de l'image et la tradition littéraire « des poètes et des philosophes de la nature » – il évoque notamment les auteurs romantiques, lesquels « report[ent] dans le lointain d'une communication spontanée le règne souverain de l'image[81] ». S'il existe dans la poésie d'un Novalis, par exemple, un lien privilégié entre image verbale et imagination ou imaginaire, c'est que le monde imaginaire, réinvesti par la puissance imageante, y retrouve le statut d'une quasi-réalité, voire d'une réalité à part entière.

Images dictées par l'inconscient ou créations verbales du poète, celles-ci seraient la manifestation d'une sorte de langage primitif inscrit dans un double mouvement : un mouvement allant vers les sources de l'imagination ou de l'imaginaire (dans sa dimension individuelle ou collective) et un autre tourné vers le monde, l'appréhension et l'expression de celui-ci. Comme l'affirmait en 1762 Johann G. Hamann (1730-1788), philologue allemand surnommé le « Mage du nord » du fait de son attrait pour le langage mystique ou kabbalistique, dans son opuscule intitulé *Aesthetica in Nuce*,

> La poésie est la langue maternelle du genre humain : comme le jardinage est antérieur à la culture des champs, la peinture à

[81] Pierre KAUFMANN, « Imaginaire et imagination », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/> (consulté le 10 juin 2018).

> l'écriture, le chant à la déclamation, les discours en similitudes aux raisonnements, le troc au commerce. […]
> Les sens et les passions ne parlent et ne comprennent rien que des images. C'est en images que consiste tout le trésor de la connaissance humaine et du bonheur humain. […]
> Parler, c'est *traduire*… d'une langue angélique en une langue humaine, c'est-à-dire des pensées en des mots, des choses en des noms, des images en des signes […]. Ce dernier mode de traduction – je veux dire ce mode de *parler* – concorde plus qu'aucun autre avec l'envers d'une tapisserie : *And shews the stuff, but not the workman's skill*, ou avec une éclipse de soleil qui serait observée dans un vase plein d'eau[82].

Les images du langage poétique sont donc, dans la perspective théologique de Johann G. Hamann, non pas de simples « représentations concrètes servant à rendre sensible une idée abstraite[83] », ni même des transcriptions d'un texte (divin) qui serait déjà donné et imposé, mais « l'apparition même des choses, leur révélation par leur nomination[84] », de même que la figure visible du corps de l'être humain est un indice de l'être humain caché en nous.

Cette idée d'une image langagière qui révèle, parce qu'elle serait au plus proche et de la vérité du monde extérieur et de la vérité du monde intérieur, en tant que langage natif, intuitif, spontané, fera fortune chez les poètes symbolistes ou romantiques, qui tiennent pour modèles les poètes philosophes présocratiques.

Glissant du champ de la théologie et de la métaphysique à celui de la poétique, de la rhétorique et du spirituel, cette idée sera reprise notamment par Charles Baudelaire (1821-1867), qui ne peut concevoir le poète autrement que comme un « traducteur » :

> […] Nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans

[82] Johann Georg HAMANN, *Aesthetica in Nuce. Rhapsodie en prose kabbalistique* [1762] [trad. Henry Corbin], Paris, Mesures, 1939, p. 39-41.
[83] Il s'agit de l'une des définitions proposées par le CNRTL pour le terme « image ».
[84] Henry CORBIN, « Prélude », in Johann Georg HAMANN, *Aesthetica in Nuce. Rhapsodie en prose kabbalistique, op. cit.*, p. 36.

> l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs[85].

Cette citation de Baudelaire est intéressante à plusieurs titres. Tout d'abord, parce qu'elle juxtapose la conception de l'image comme symbole, manifestation sensible de l'invisible, et comme trope ou figure langagière – acception attestée dès le XVIIIe siècle, à partir duquel le mot « image » peut être employé comme synonyme de « métaphore » ou de « comparaison », voire d'« allégorie ». Ce qui les réunit, c'est à la fois le jeu d'absence-présence que nous avons déjà évoqué et la notion d'analogie, le symbole se présentant comme « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique[86] » et la métaphore comme « un procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique[87] ». Or, et c'est bien là le nœud de la théorie des correspondances élaborée par Baudelaire (formulée en 1857 dans le célèbre sonnet du même titre), ces rapports de ressemblances, s'ils agissent comme principe d'équivalence entre sensations et concepts, entre monde matériel et monde spirituel, n'existent qu'au travers d'un moi capable de les saisir, de les percevoir, de les « traduire », le langage poétique créant une unité au sein de la dissemblance. Paradoxe, donc, que ce monde spirituel régi par une complexe et indivisible totalité et pourtant réduit au niveau des impressions vécues, de l'âme de l'homme, les images n'étant jamais, pour Baudelaire, des reflets de la réalité mais des projections de soi sur la réalité.

Considérations finales : l'image comme lieu d'intersection

Nous disions en introduction que les images doivent être conçues comme lieux d'intersections par excellence, comme points d'articulations. D'abord, entre leurs

---

[85] Charles BAUDELAIRE, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Victor Hugo » [1861], *Œuvres complètes II* [texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 133.

[86] Nous sommes consciente du fait que, défini ainsi, il est malaisé de distinguer le symbole du signe, le symbole du signe iconique. Le symbole entretient-il avec ce à quoi il renvoie une relation arbitraire ou d'analogie ? La polysémie du terme, accentuée par la diversité des approches théoriques qui se le sont appropriées (linguistique, psychanalyse, anthropologie, etc.), fait l'objet d'un article fort intéressant. Voir Émilie GRANJON, « Le symbole, une notion complexe », *Protée*, vol. 36, n° 1, printemps 2008, p. 17-28, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n1-pr2404/018802ar/> (consulté le 10 juin 2018).

[87] Nous empruntons ces définitions au *Petit Robert* (2011).

dimensions matérielle, picturale, mentale, linguistique. Ces différentes images sont-elles le reflet les unes des autres ? S'emboîtent-elles, se complètent-elles, peuvent-elles acquérir une relative autonomie ?

Qu'elle soit d'ordre pictural, psychique ou verbal, l'image peut être pensée comme reflet (mais de quel miroir ? Celui du monde, celui de l'esprit humain ?) tout autant que comme symbole s'intégrant dans un ensemble codifié ou comme signe d'autre chose qui ne serait alors pas montré, mais manifesté. Pour paraphraser une célèbre formule du phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, l'image ne célébrerait jamais d'autre énigme que celle de la visibilité, cet « étrange système d'échanges[88] » ou mise en rapport : entre objet et œil ou esprit pour se l'approprier, entre donné et (re)création, entre présence et absence, entre manifeste et caché, entre le monde (supposément extérieur) et l'imagination ou l'imaginaire.

Dans son très beau texte intitulé *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty utilise un langage poétique pour retranscrire cette énigme, cet entre-deux que constituent l'image et, plus encore, la peinture, objet qui nous préoccupera tout particulièrement ; nous nous permettons d'en retranscrire, en guise de conclusion, un passage assez long et évocateur, que nous ne commenterons pas pour le moment, mais qui reprend plusieurs aspects examinés dans ce développement :

> Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.
> Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en-soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés au regard, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. »

[88] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 21.

> Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon mon corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.
> Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales, comme on a parlé d'une troisième oreille qui saisit les messages du dehors à travers la rumeur qu'ils soulèvent en nous ? A quoi bon, quand toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible […][89].

Disons d'ores et déjà que Leonora Carrington et Remedios Varo sont héritières de cette tradition qui fait de l'image une voie de connaissance et d'exploration. Pourtant, si leurs images pouvaient constituer des « révélations[90] », elles apparaissent souvent à celui ou celle qui les regarde comme des « hiéroglyphes » dont les clés ne sont pas données d'emblée, comme des « énigmes » (d'un autre ordre, sans doute, que celles décrites par Merleau-Ponty).

Images-reflets d'une quête et d'une sensibilité féminines ? Images-passerelles entre monde matériel et monde spirituel ? Images ésotériques, cryptées, ou n'appelant au contraire aucun déchiffrage et qui se contenteraient de célébrer un visible conçu comme vision du dedans, suivant les principes surréalistes ? Visions du dedans ou images en marge se nourrissant d'une imagerie collective « *transterrada* » ?

[89] *Ibidem*, p. 23-25.
[90] Cela peut même constituer le titre d'un tableau : voir *Revelación o El relojero* de Remedios Varo (1955).

I. LE LABORATOIRE DES IMAGES

En tant qu'artistes s'étant particulièrement adonnées à la peinture et à l'écriture, Leonora Carrington et Remedios Varo ont été créatrices, productrices d'images. Ces images apparaissent comme des émanations d'un monde propre à chacune d'elles, peuplé d'étranges créatures sorties de leur imagination et qui se manifeste dans de multiples scènes initiatiques empreintes de mystère et chargées de symboles. Fantastique et humour s'y mêlent, plaçant sous nos yeux des univers appartenant au « jamais-vu ».

Néanmoins, si l'on admet que l'art n'est jamais totalement étranger aux circonstances culturelles de sa création, il nous faut, pour appréhender ces images, les rattacher à des circonstances vitales, artistiques ou historiques particulières.

Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art (2004), *Surreal Friends* (2010), *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* (2012), *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (2013)… Autant de titres d'expositions et de la bibliographie critique sur Remedios Varo et sur Leonora Carrington qui permettent de mettre en évidence le fait que le surréalisme a souvent été conçu comme une clé d'accès primordiale dans l'appréhension des œuvres tant plastiques qu'écrites des deux artistes. Ainsi, ce sont d'éminent(e)s spécialistes des avant-gardes et, particulièrement, du surréalisme, qui ont contribué à faire connaître leurs trajectoires et leurs productions, telles Lourdes Andrade au Mexique, Whitney Chadwick ou Gloria Orenstein aux États-Unis. Si certaines études se sont centrées sur des considérations d'ordre biographique, insistant sur l'influence déterminante pour les deux créatrices du contact avec le groupe d'André Breton dans les années 1930, ou encore sur le rôle fondamental de la collaboration entre Max Ernst et Leonora Carrington dans l'itinéraire de formation de cette dernière, la question de la place des femmes au sein du mouvement a également occupé une part importante de ces travaux.

Il ne nous intéresse donc pas ici de nous livrer à une analyse exhaustive des contacts historiques de Leonora Carrington et de Remedios Varo avec le mouvement surréaliste d'André Breton ou de retracer avec précision les antécédents et étapes

successives de développement de celui-ci ; cela a déjà été réalisé dans le cadre de travaux tels que la thèse de doctorat de Juncal Caballero Guiral, *Mujeres y surrealismo: Remedios Varo y Leonora Carrington*[91]. En revanche, nous interroger sur la nature de ce qui « surgit » à l'intersection des trajectoires et œuvres des deux créatrices et du surréalisme, compris non pas seulement comme école artistique mais bien comme école de vie ou, pour reprendre les mots de Remedios Varo, comme « sentimiento inherente al hombre[92] », revient à relier expériences vitales et pratiques artistiques dans une perspective qui dépasse largement le cadre des années 1930 et de ce que l'on a considéré comme l'étape de formation des deux artistes.

Si le surréalisme est point de rencontre avant d'être un mouvement auquel on adhère ; si l'on entend par surréalisme une attitude de quête pour que se produise la rencontre avec un « autre » ou un « ailleurs » cachés, imaginés, rêvés, et ce, au travers de formes d'expressions qui accordent une « prépondérance absolue à l'image[93] » ; si l'on considère, enfin, que le surréalisme ne peut être limité à l'école bretonnienne ni exclusivement défini à partir de ses deux « Manifestes » (les études portant sur le surréalisme « *transterrado* » vont en ce sens), le fait que Remedios Varo et Leonora Carrington aient pu rejeter l'épithète « surréaliste » n'apparaît en rien comme un motif valide pour écarter ce champ de notre étude. C'est également de cette façon que Whitney Chadwick envisageait son travail critique lorsqu'elle affirmait, dans l'introduction de l'ouvrage *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, et afin de justifier le choix des artistes qui y sont présentées :

> J'ai choisi de parler d'un groupe d'artistes qui furent associées au surréalisme. Dans certains cas, elles ont accepté l'épithète « surréaliste » ; d'autres l'ont rejetée catégoriquement. Mais la plupart d'entre elles ont participé à au moins une, et souvent plusieurs expositions internationales consacrées à ce mouvement et ont toutes apporté leur contribution aux principales revues

[91] Ainsi, dans le premier chapitre de sa thèse intitulé « Vanguardia y mujeres: el surrealismo », Juncal Caballero Guiral s'attache à retracer les différentes étapes du mouvement, faisant état de ses antécédents (dans sa sous-partie « La formación de una nueva vanguardia »), puis de ses différentes périodes historiques (« El movimiento surrealista a través de André Breton ») et, enfin, de la question de la place des femmes au sein du groupe (« Mujeres y surrealismo »). Voir Juncal CABALLERO GUIRAL, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, thèse de doctorat non publiée, Universitat Jaume I, 2010, p. 27-124.

[92] Remedios VARO, « Una entrevista inédita », *Cartas, sueños y otros textos* [introduction et notes d'Isabel Castells], México, D.F., Era, 1997, p. 67.

[93] Roger CAILLOIS, *Obliques* [précédé de *Images, images...*], Paris, Stock, 1975, p. 236.

> surréalistes. Dans tous les cas, leur œuvre laisse voir clairement l'influence des idées surréalistes[94].

Si l'on peut regretter le fait que les œuvres des deux femmes, qui concevaient leur pratique comme exploration d'univers alternatifs au-delà des frontières traditionnellement établies, aient néanmoins été catégorisées, qualifiées de « surréalistes », et bien que nous soyons pleinement consciente du fait que leur production ne peut bien entendu être réduite à ce simple adjectif, il nous semble néanmoins pertinent de faire l'expérience de la mise en regard des expérimentations et de la « philosophie[95] » surréalistes avec les processus créatifs de Leonora Carrington et de Remedios Varo, afin de signaler un certain nombre de principes et pratiques surréalistes que nous pensons éclairants pour la perception et la saisie des images des deux artistes, d'autant que le surréalisme a théorisé la question des images et de son lien à la peinture.

De la même façon (et dans un mouvement d'apport réciproque), l'analyse approfondie des productions des deux artistes nous amènera à redéfinir les formes multiples que peuvent prendre les images surréalistes, qui sont, par définition, irréductibles à leurs « qualités formelles » puisque, selon Whitney Chadwick, la valeur d'une œuvre d'art surréaliste réside dans « le témoignage qu'elle apporte sur un vécu psychologique dont l'aspect conscient n'est pas primordial[96] » ; nous pouvons postuler que le fait que Remedios Varo et Leonora Carrington aient été classées comme artistes surréalistes a contribué à enrichir les représentations collectives de « l'art surréaliste ».

Si la conscience surréaliste naît de la mise en tension de deux réalités, s'appuyant sur une interprétation de la dialectique hégélienne – « la conscience surréaliste est donc avant tout "relation", et naît toujours d'une relation[97] », nous dit Ferdinand Alquié –, il nous semble fécond que notre étude s'applique à interroger ce qui se joue dans les points de jonction entre les images produites par les deux femmes et celles produites par le surréalisme, d'une part, et entre les images produites par les deux femmes au sein du surréalisme, d'autre part. Remedios Varo et Leonora Carrington ont-elles vécu, interprété le surréalisme de façon similaire ou divergente ?

---

[94] Whitney CHADWICK, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames and Hudson, 2002 [éd. orig. *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1985], p. 10.
[95] Ferdinand Alquié a démontré qu'il était tout à fait approprié de parler de « philosophie surréaliste » : voir *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.
[96] Whitney CHADWICK, *Les femmes dans le mouvement surréaliste, op. cit.*, p. 8.
[97] Ferdinand ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme, op. cit.*, p. 148.

La nature de l'image surréaliste, en ce qu'elle est, selon André Breton, « une création pure de l'esprit » et « ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées[98] », nous conduira à nous demander ce qu'est la peinture surréaliste, mais aussi quel est le lien entre les créations de Remedios Varo et de Leonora Carrington et l'image comme puissance imaginative.

En effet, nous nous attacherons aux images picturales, bien entendu, mais aussi aux images qui structurent leurs œuvres écrites, lesquelles se différencient des images verbales du langage poétique et de leur inclusion dans des unités rythmiques, les deux artistes ayant toujours écrit en prose. Nous nous intéresserons précisément à la capacité de leurs textes en prose à se constituer en fenêtres s'ouvrant sur l'imaginaire et à *faire apparaître*, à *révéler* le contenu de ce foisonnant réservoir d'images, par exemple au travers de la mise en œuvre d'un langage symbolique.

Dans un second temps, les parcours vitaux et artistiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington s'étant bâtis à cheval entre l'Europe et le Mexique, il nous faudra mettre en miroir surréalisme européen et surréalisme « *transterrado* » et nous interroger sur les phénomènes de « transfusion créative » entre les deux continents, mais aussi entre la communauté d'artistes européens immigrés et les cercles artistiques et intellectuels du Mexique des années 40, 50 et 60 principalement.

Tantôt qualifiées d'artistes exilées, tantôt de créatrices « *transterradas* », « anglo-mexicaine » ou « hispano-mexicaine », Leonora Carrington et Remedios Varo se sont vues contraintes de quitter leur univers de référence et de formation, expérimentant *en carne propia* le déplacement culturel et le dépaysement déjà mis en œuvre dans leurs productions de jeunesse.

Leurs œuvres mexicaines, picturales et écrites, se font-elles le reflet du déchirement inhérent à l'expérience de l'exil ou s'approprient-elles au contraire du substrat mythique offert par leur pays d'accueil, « lieu surréaliste par excellence », d'après André Breton ?

Si les images de Remedios Varo et de Leonora Carrington s'élaborent à l'intersection de systèmes culturels distincts, postuler qu'il s'instaure dans leurs images un « dialogue culturel », voire qu'il s'y opère une fusion d'horizons, est, d'emblée, problématique, dans la mesure où les images des deux artistes répondent à

[98] André BRETON, « Manifeste du surréalisme » [1924], *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, p. 30.

un « modèle intérieur » et s'écartent clairement d'un type d'art référentiel. De la même façon, il nous est impossible d'adopter le point de vue d'Ida Rodríguez Prampolini, qui, dans son ouvrage *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969), affirmait que « *tanto los cuadros de Remedios Varo como los de Leonora Carrington, pintados en México no reciben de este país ninguna influencia*[99] » : ce serait alors considérer que l'influence culturelle exercée par le Mexique se limiterait à la récupération, par les artistes, de motifs folkloriques ou de symboles nationaux.

Envisager les dynamiques de création de Remedios Varo et Leonora Carrington au Mexique nous amènera donc à les replacer à la croisée des langues et des traditions visuelles ou narratives, en prenant en compte les phénomènes d'hybridité, de déconstruction et de négociation avec « l'altérité », lesquels se donnent peut-être moins à voir dans le contenu manifeste des œuvres que dans leur construction symbolique.

[99] Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El surrealismo y el arte fantástico de México,* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 74.

Chapitre 1. Rencontres avec les surréalistes : la prévalence de l'imagination

Le surréalisme est demi-révélation, ou, si l'on préfère, révélation d'une nuit dans laquelle on ne veut pas entrer tout à fait, au sein d'un jour dont la clarté ne peut, non plus, nous satisfaire, et qui, du reste, perdrait son sens de jour s'il cessait d'éclairer des objets dont l'être n'est pas lumière, mais opacité.

Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*

1.1. Surréalisme : quelques efforts de définition face à un objet pluriel et résolument « contradictoire »

S'interroger sur la caractérisation « surréaliste » qui a été attribuée aux œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington revient en réalité à se poser la vaste question suivante : qu'est-ce que le surréalisme ? Sur quels critères détermine-t-on qu'un artiste est surréaliste ? Le nombre d'écrits contemporains et postérieurs au mouvement qui ont été consacrés à ce questionnement démontrent bien que le surréalisme est irréductible à un groupe actif dans la période allant de 1924 à 1969 et ayant marqué l'histoire des formes et des idées.

Le surréalisme désigne tour à tour ce groupe d'écrivains et d'artistes ayant pour figure de proue le célèbre André Breton (1896-1966) et se distinguant par une sensibilité particulière et par une série de productions et d'activités à caractère

littéraire, artistique, culturel, politique, philosophique, etc. ; il englobe l'ensemble de celles et de ceux qui y ont été rattachés, associés, et qui se sont reconnus dans les pratiques du groupe ; il décrit un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée[100] » ; il est une caractérisation transhistorique qui dénote, notamment dans une création, une tendance à l'imagination et la prépondérance accordée au hasard et aux forces de l'inconscient, libérées du contrôle de la raison, de la logique ou de la morale ; il détermine plus largement une pratique d'existence et une philosophie visant

> […] la réalisation de l'homme intégral. L'humour en ouvrira la porte, l'automatisme en procurera les matériaux, l'art en sera le langage, la psychanalyse en donnera une de ses interprétations, la métapsychique ou la parapsychologie en donnera une autre, et une révolution – morale – en indiquera des possibilités de réalisation effective[101].

Quand bien même nous nous arrêterions à la première définition, elle n'en serait pas moins problématique : l'histoire du groupe surréaliste a tout d'abord été marquée par les multiples inclusions et exclusions de ses membres en fonction des périodes successives qu'a connues le mouvement – phase intuitive où prédominaient les poètes, intégration officielle des peintres, rapprochement avec le marxisme puis avec le trotskisme, intérêt croissant pour l'hermétisme et l'ésotérisme… Nombreux sont ceux qui ont fait partie un temps du mouvement avant de s'en déclarer tout à fait indépendants.

L'historien de l'art René Passeron va jusqu'à souligner la coexistence historique de différentes strates du surréalisme – certes contestables, mais qui ont le mérite de mettre en relief les imbrications des pratiques surréalistes – : il dissocie le « surréalisme doctrinal » (celui que l'on peut saisir à travers les tracts du groupe, les manifestes, les articles de revues ou livres théoriques) ; le « surréalisme des poètes », principalement représenté par Breton, Éluard, Char, Césaire et Artaud ; le « surréalisme pictural », lequel, paradoxalement, joua un rôle central dans la diffusion du surréalisme auprès du grand public, alors même que la place des arts plastiques fut

[100] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 35.
[101] Yvonne DUPLESSIS, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » (432), 1978, p. 6.

sujette à débat au cours des premières années d'existence du groupe ; enfin, le « surréalisme de mœurs[102] », qui intègre les manifestations collectives du groupe, ses activités internes et sa vie collective.

De plus, la diversité des artistes surréalistes – pensons par exemple, au niveau plastique, au peu de points communs existant entre l'automatisme pictural d'un André Masson ou d'un Roberto Matta, la peinture métaphysique d'un Giorgio de Chirico ou les tableaux humoristico-métaphoriques d'un René Magritte – est toujours apparue comme un obstacle à la cohérence du groupe.

Ces diverses problématiques transparaissent dans une interview que Max Ernst accorda à Robert Lebel en 1969 et dans laquelle les propos du peintre (officiellement exclu du groupe par André Breton en 1954, même s'il affirme l'avoir quitté de son plein gré quinze ans auparavant), loin de refléter des sentiments individuels, semblent au contraire exprimer le ressenti de très nombreux artistes ayant adhéré ou ayant été rattachés au surréalisme :

> RL – N'est-il pas curieux que dans un groupe si vivement préoccupé des rêves, tu n'aies jamais fait allusion à ceux-ci ?
> ME – Oui, je l'avoue, cela peut paraître curieux, mais cela confirme seulement que je me tenais à une certaine distance des expériences des surréalistes et de leurs doctrines. J'avais éprouvé déjà des doutes sur la possibilité de « changer le monde » par des moyens artistiques ou des utopies verbales.
> RL – Les autres peintres surréalistes éprouvaient-ils des doutes analogues ?
> ME – Arp certainement ; il n'a jamais caché qu'il était resté imperturbablement Dada ; Miró ne s'est jamais exprimé, mais il a toujours agi à sa guise ; Tanguy ne parlait ni de sa peinture ni de ses idées […]. Le scepticisme de Magritte est visible dans ses tableaux ; le surréalisme de Dalí était mou comme la structure de ses montres. Quant à Duchamp, tout le monde connaît sa négation absolue de toute activité, y compris le rêve de pouvoir changer de vie. […]
> RL – Quel a été selon toi, dans ces péripéties, le rôle spécifique de Breton ?
> ME – Le mérite de Breton a été de maintenir longtemps dans un groupe peu homogène une certaine cohérence et de lui imposer de hautes exigences qui frôlaient l'utopie. Et cela dans une époque moralement trouble, politiquement frivole, économiquement lamentable (surtout pour la plupart des membres du groupe). Le tort de Breton a été d'éliminer du groupe arbitrairement, mais toujours soutenu par une majorité de votes de *fidèles* (hélas !), des poètes de très grande valeur. […]
> RL – Cela signifie-t-il, à ton sens, que le Surréalisme ait échoué ?

[102] René PASSERON, « Le surréalisme des peintres », in Ferdinand ALQUIÉ (éd.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris / La Haye, Mouton, 1968, p. 247.

> ME – Comme idéal, certainement pas, puisqu'il a marqué son époque, mais comme *mouvement organisé* les faits le prouvent […][103].

Première remarque : nombreux sont ceux qui ont dénoncé le caractère doctrinal – quand ce n'est pas dogmatique – du surréalisme théorisé et développé par André Breton, dont on connaît l'intransigeance en matière de respect de l'« éthique » surréaliste. Les différends d'ordre personnel ou politique entre Breton et d'autres artistes surréalistes ont ainsi souvent motivé l'« excommunication» de certains d'entre eux. La plupart de ces artistes se sont dirigés vers le mouvement en quête d'une liberté artistique et existentielle qui leur permettrait d'ouvrir et de sonder des dimensions psychiques, visuelles ou verbales encore inexplorées. Mais, pour ceux qui furent inscrits sur les listes officielles du surréalisme (en tant que mouvement organisé), le surréalisme a également pu être associé, de façon relativement paradoxale, à l'imposition de dictats qui contraignaient ou encadraient des pratiques et activités qui se voulaient libérées de toutes conventions.

Le paradoxe tient sans doute au fait d'avoir cherché à théoriser et à « maintenir […] une certaine cohérence » dans un groupe fondamentalement hétérogène, puisque les individualités qui le composaient se voulaient guidées par la « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale[104] ». D'après Max Ernst, c'est sans doute cet esprit de révolte – lequel ne coïncide d'ailleurs pas nécessairement avec la conception bretonienne de la révolution – et cette volonté d'accroître la connaissance en explorant le continent intérieur et en cherchant à trouver les ponts entre réel et surréel, qui permirent à des personnalités aussi diverses que Arp, Miró, Tanguy, Magritte, Dalí ou Duchamp, d'être réunis au sein de ce que certains finirent par percevoir négativement comme une « école », décidant alors de s'en éloigner, voire de proclamer leur totale indépendance vis-à-vis du mouvement. Ces dissensions semblent indissociables de l'histoire et de l'approche du mouvement, puisque, même dans des articles très généraux destinés à présenter le surréalisme à un public de non-connaisseurs, celles-ci sont amplement détaillées :

---

[103] Max ERNST, *Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur* [textes traduits, réunis et présentés par Henri Parisot et Robert Valençay], Paris, Gallimard, 1970, p. 421-423.
[104] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 35.

> À l'exception d'André Breton – encore que beaucoup se soient éloignés de sa route en jugeant sa position politique, poétique, éthique ou esthétique incompatible avec le mouvement dont il avait pris la direction –, la grande majorité des surréalistes, peintres et écrivains pour l'essentiel, s'est trouvée prise dans une double contrainte singulièrement efficace. Beaucoup se trouvent suspendus entre l'impossibilité de s'y tenir (ruptures de 1926 pour Artaud et Soupault, de 1929 pour Desnos, Leiris, Boiffard, Baron, Limbour, Masson, Prévert, Queneau, Vitrac, exclusion d'Aragon en 1932, départ d'Éluard et exclusion de Dalí et de Hugnet en 1938, dix ans avant celles de Matta et Brauner, double départ de Max Ernst...) et l'incidence vivace, dans des œuvres distinctes sinon incompatibles, de principes communs élaborés dès 1924, qui ont déterminé une part dominante de la pensée et des formes pendant les trois quarts du XXe siècle[105].

Néanmoins, Max Ernst prend soin de distinguer le surréalisme comme « mouvement organisé » du surréalisme comme « idéal » : c'est bien celui-ci qui fait jubiler ses adeptes, qui a révolutionné la pensée et l'histoire des formes. Mais présenter le surréalisme comme un « idéal », ne serait-ce pas lui faire courir le risque de se disséminer ou de se désagréger en de multiples et kaléidoscopiques versions du surréalisme, foncièrement dissemblables les unes des autres, puisqu'elles porteraient toutes le sceau irréductible de la subjectivité ?

Force est de constater que, pour les membres éminents du mouvement, il n'en est rien. Ils affirment qu'il faut voir dans ces zones d'indéterminations ou d'affrontements la marque et la prétention mêmes du surréalisme, qui les revendique comme étant siennes :

> Mais le Surréalisme est-il une forme d'opposition absolue ou un ensemble de propositions purement théoriques, ou un système reposant sur la confusion de tous les plans, ou la première pierre d'un nouvel édifice social ? Selon la réponse que lui paraît appeler semblable question, chacun s'efforcera de faire rendre au surréalisme tout ce qu'il peut : la contradiction n'est pas pour nous effrayer[106].

Cette déclaration d'André Breton, extraite du texte « Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste », de 1925, réfute toute définition figée ou

---

[105] Pierre VILAR, « Surréalisme. Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/surrealisme-vue-d-ensemble/> (consulté le 10 juin 2018).

[106] André BRETON, « Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 3.

univoque du surréalisme – le surréalisme ne serait pas autre chose que ce qu'en feront les surréalistes – ; en 1928, Louis Aragon (1897-1982) reprendra ce crédo en présentant les contradictions internes à l'organisation comme voie de connaissance supérieure : « Nos contradictions doivent être considérées comme le signe de ce mal d'esprit qui peut passer pour notre dignité la plus haute. Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction[107]. »

D'après René Passeron, l'« unité philosophique » du surréalisme est pourtant « manifeste, après coup, sous le regard de l'historien[108] », ce qui explique que des chercheurs et écrivains tels que Ferdinand Alquié, Maurice Nadeau, Jacqueline Chénieux-Gendron, Henri Béhar, Michel Murat ou José Pierre (pour ne citer pour le moment que des spécialistes français, qui font autorité lorsqu'il s'agit d'analyser les implications et évolutions du mouvement né à Paris) aient consacré des ouvrages entiers à la circonscription du phénomène « surréalisme » – lequel, bien entendu, « comme tout objet d'étude, est un objet construit, pris dans l'histoire des idées esthétiques, les évolutions de l'épistémè[109] ».

En croisant les lectures des divers ouvrages de ces auteurs, on pourra tenter de dresser à grands traits un portrait du surréalisme et relever un certain nombre d'éléments qui semblent se constituer en axes définitoires du surréalisme. Pour commencer, ces chercheurs mettent en avant le fait que le surréalisme cherche à incarner une morale nouvelle, porteuse d'un projet existentiel. En cela, il se distingue clairement de la négativité dadaïste, bien que certaines pratiques ludiques ou que son esprit de révolte et son anticonformisme puissent présenter une apparente ressemblance avec le mouvement Dada initié en 1916. Cette morale, c'est celle qui ferait de l'action la sœur du rêve ; c'est celle d'un art révolutionnaire compris comme art spontané, authentique, autonome, qui doit se faire « partout » et « doit être fait par tous » (pour paraphraser Lautréamont) ; c'est celle enfin d'une victoire de l'amour et du désir, « seul ressort du monde », « seule rigueur que l'homme ait à connaître[110] ».

---

[107] Louis ARAGON, « Ce qui nous unit », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 12.
[108] René PASSERON, « Le surréalisme des peintres », in Ferdinand ALQUIÉ (éd.), *op. cit.*, p. 247.
[109] Voir la page internet de l'Unité mixte de recherche THALIM (Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité) dédiée au séminaire « Critiques du surréalisme » (2016/2017, CNRS / ENS / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) : <http://www.thalim.cnrs.fr/seminaires-et-formations/article/critiques-du-surrealisme-2016> (consultée le 4 octobre 2017).
[110] André BRETON, *L'amour fou* [1937], *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 755.

Il s'agit donc tout à la fois de « transformer le monde » (Marx) et de « changer la vie » (Rimbaud) en faisant du surréalisme l'instrument d'une connaissance accrue de la subjectivité tout autant que du monde extérieur. Cela implique de brandir l'imagination contre la raison, d'explorer l'inconnu par des procédés aussi célèbres que l'automatisme psychique ou le hasard objectif, de se plonger dans les méandres des rêves, de la psychanalyse, des systèmes de pensée non occidentaux ou des croyances magiques.

Il s'agit également de subvertir les lois et les catégories du Beau, du Vrai, du Réel, non pas pour nier le réel – ce qui avait pu constituer une première tentation pour le mouvement –, mais plutôt dans l'attente et dans l'espoir d'une révélation trouvée hors des normes, qui serait le signal d'un « au-delà » pourtant parfaitement immanent ; dans l'espoir d'une intrusion du merveilleux dans la vie quotidienne ; dans l'espoir, si ce n'est d'opérer une synthèse des contradictoires (du réel et du surréel, de la veille et du rêve, de la subjectivité et du monde extérieur, de l'introspection et de l'action), du moins de les réconcilier et de pouvoir passer à volonté de l'un à l'autre, en trouvant le point suprême où ceux-ci s'annulent.

Bien que cette idée de « point suprême » soit d'origine ésotérique et religieuse, les spécialistes insistent sur le fait que les surréalistes n'ont pas pour autant adhéré aux présupposés métaphysiques de l'hermétisme ou de la religion – le premier étant cependant mieux toléré que la seconde – : si la recherche de l'unité constitue un horizon existentiel et artistique, c'est que « le surréalisme est une de ces tentatives par lesquelles l'homme prétend se découvrir comme totalité[111] » voire « une doctrine totale de l'univers qui impose une méthode active de bouleversement[112] ».

Le surréalisme ne se limite pas à l'expression poétique ; il proclame néanmoins la primauté du langage, sous toutes ses formes, pour tenter d'approcher cette vérité de l'homme et du monde. Or, au sein des moyens de communication, d'expression et d'action, c'est bien l'image qui occupe une place centrale, en tant que « véhicule privilégié de la poésie ». Comme l'affirment Henri Béhar et Michel Carassou,

> Il ne s'agit pas de rhétorique mais de vie et d'action, dans la mesure où les images leur paraissent, d'après l'expérience de l'automatisme, dictées par l'inconscient. En les énonçant, le poète

[111] Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 99.
[112] Michel CARROUGES, « Le Surréalisme », dans Marc EIGELDINGER (éd.), *André Breton : essais*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1970, p. 97.

> jette un pont du subjectif à l'objectif, il entre en résonance avec l'univers et, par ses propos, vise à le transformer[113].

Objet multiple et foisonnant, le surréalisme trouve son identité dans ses contradictions mêmes, qui se veulent le reflet de la singularité et de la liberté de chaque créateur tout autant que celui des oppositions internes à chaque être humain. Ainsi, il y a peut-être moins une « image surréaliste » que *des images* faites, pensées, imaginées *par des surréalistes*, même si par commodité nous serons parfois amenée à employer l'expression au singulier.

Si le surréalisme n'est pas Breton, le travail théorique auquel s'est livré le fondateur du groupe – travail théorique non pas tout a priori mais qui a su s'élaborer à mesure que les expressions surréalistes prenaient de nouvelles formes et de nouvelles orientations – fournira néanmoins la base des développements qui suivent, qui visent à circonscrire la nature et le fonctionnement des images des surréalistes et, au-delà, de la « peinture surréaliste ».

1.2. Pour une théorie de l'image surréaliste

> *La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images.*
>
> Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne »

1.2.1. « L'homme coupé en deux par la fenêtre » : l'image comme lieu d'intersection

> Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations invisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à

[113] Henri BÉHAR et Michel CARASSOU, *Le surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1984, p. 354.

> réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers. Vous qui entrevoyez les lumières orange de ce gouffre, hâtez-vous, approchez vos lèvres de cette coupe fraîche et brûlante[114].

Dans *Le paysan de Paris*, déambulation poétique qui mêle réalisme descriptif, introspection et merveilleux au gré d'une promenade dans la capitale, Louis Aragon fait de l'image une drogue, associée au dérèglement des sens et du psychisme[115]. Si les surréalistes sont tombés sous le joug de l'image, c'est que celle-ci, en échappant à la morale établie et aux bonnes mœurs, entraîne l'étourdissement tout autant que l'euphorie en faisant passer celui qui la provoque, ou la convoque, dans le domaine de l'extra-ordinaire. Définie par une antithèse (« cette coupe fraîche et brûlante »), l'image, pour Aragon, se caractérise par son pouvoir d'anéantissement aussi bien que par son pouvoir de création ; elle vaut pour elle-même, pour sa beauté ou le choc qu'elle occasionne – expressions, nous le verrons, somme toute équivalentes –, mais aussi pour les métamorphoses, visibles ou invisibles, qu'elle induit dans le domaine de la représentation. L'invitation à tremper les lèvres dans cette coupe défendue, volontairement provocante, fait écho à la fin du *Manifeste du surréalisme* de 1924 qui définit le surréalisme comme un « *non-conformisme* absolu[116] » et en fait un « vivre autrement ».

L'image surréaliste ne peut donc *être* qu'en prenant le contre-pied de la bienséance et de la conception de l'image comme représentation mimétique de la réalité, et en se revendiquant comme duelle, voire antithétique.

C'est dans cet esprit qu'André Breton propose, dans le premier *Manifeste*, une définition qui consacre l'idée d'une tension fondamentale et intrinsèque à l'image telle qu'elle est pensée et voulue par les surréalistes :

> L'image est une création pure de l'esprit.
> Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

---

[114] Louis ARAGON, *Le paysan de Paris* [1926], *L'Œuvre Poétique. Tome I, 1917-1926*, Paris, Livre Club Diderot, 1989, p. 763.

[115] L'idée n'est pas nouvelle : André Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, utilise une citation de Baudelaire pour mettre en lumière le fait que l'image agit comme l'opium : « Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui "s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés". » André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 45.

[116] *Ibidem*, p. 55.

> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique… etc[117].

Si la place que donne André Breton à l'image matérielle, visuelle, ou à la peinture, est minime dans le *Manifeste*, le concept d'« image » y est néanmoins développé. En citant les propos du poète Pierre Reverdy[118] (1889-1960) et en apportant des exemples d'images essentiellement verbales (à l'instar de cette image de Lautréamont : « Le rubis du champagne[119] »), Breton établit donc, de prime abord, un lien étroit entre les images et les mots.

Rencontres de deux mots (ou, ultérieurement, de deux objets) de manière imprévisible, arbitraire, et pourtant pleinement significative (« juste », nous dit Reverdy), les images apparaissent comme « les seuls guidons de l'esprit » dans la dérive des sens et de l'esprit (notamment celle induite par l'écriture automatique), en ce qu'elles font jaillir « une lumière particulière », une « étincelle » dont la force est « fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs[120] ». C'est pour cette raison qu'André Breton rejette la comparaison « classique » ou rationnelle (différente du « beau comme » de Lautréamont, qui suspend justement son rapport au réel du fait de son déséquilibre structurel) ; la source des images surréalistes relèverait en revanche généralement de la métaphore. Le structuraliste Roman Jakobson (1896-1982) ira même jusqu'à affirmer, évoquant cette fois-ci non pas les poètes mais les peintres, que

> Comme exemple marquant, tiré de l'histoire de la peinture, on peut tirer l'orientation manifestement métonymique du cubisme, qui transforme l'objet en une série de synecdoques ; les peintres surréalistes ont réagi par une conception métaphorique[121].

---

[117] *Ibidem*, p. 30.
[118] André Breton extrait ses citations du texte de Pierre REVERDY, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918.
[119] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 47.
[120] *Ibidem*, p. 46.
[121] Roman JAKOBSON, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale* [trad. Nicolas Ruwet], Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 63. Rappelons que pour Jakobson, la métaphore, procédé de substitution, n'est pas une « figure » qui n'interviendrait que dans le genre « poétique » : elle est l'affleurement d'un processus de langage tout à fait fondamental. Tout discours serait en effet structuré par un double axe : l'axe de sélection, de substitutions possibles (processus métaphorique, basé sur des rapports de similarité) et l'axe des associations et combinaisons qui constitue la chaîne parlée (processus métonymique, basé sur les rapports de contiguïté), l'un et l'autre étant inséparables. Notons que ces axes renvoient aux opérations langagières dégagées par Freud dans son

Le linguiste fait par-là allusion au processus de substitution qui participerait de l'élaboration de l'image surréaliste, le mécanisme de la métaphore se distinguant de celui de la métonymie en ce qu'il ne porte pas seulement sur la relation entre le langage et la réalité exprimée (soit, sur la fonction référentielle), mais sur la substance même du langage. Comme l'a fort bien résumé José Pierre, la pensée (et la pratique) surréaliste s'inscrirait « en faux contre la seule référence au réel qui gouverne les procédés métonymiques, dont les "glissements" jamais ne s'évadent en dehors du monde des apparences quotidiennes[122] ».

Les connexions ou rapprochements établis par l'image surréaliste ont donc pour conséquence de suspendre leur rapport au réel et peuvent se décliner, d'après Breton, selon d'innombrables modalités : contradiction logique, force hallucinatoire, inversion de l'abstrait et du concret, impossibilité physique, puissance comique, etc. Ainsi : « La couleur des bas d'une femme n'est pas forcément à l'image de ses yeux, ce qui a fait dire à un philosophe qu'il est inutile de nommer : "Les céphalopodes ont plus de raisons que les quadrupèdes de haïr le progrès" (Max Morise)[123]. »

À l'image de « l'homme coupé en deux par la fenêtre[124] », première phrase-image énoncée dans le *Manifeste* et présentée comme surgissement qui s'impose à la conscience (André Breton dit qu'elle « cognait à la vitre »), l'image surréaliste est lieu d'intersection – entre deux plans qui s'entrecroisent, deux termes contradictoires, etc. – qui peut être pensé comme césure ou entre-deux, ou (ce sera le cas, notamment, dans la phase raisonnante du surréalisme) comme lieu d'une synthèse nouvelle capable de surmonter les antinomies. « L'intensité est toujours une fonction de "distance", c'est-à-dire de dissemblance[125] », nous dit Willard Bohn dans son article sur « L'image surréaliste » ; mais pour que les rapports que l'image établit provoquent en nous cette « étincelle » (laquelle ne se produirait pas si les éléments se contentaient de s'opposer),

---

analyse du fonctionnement de l'inconscient et des rêves, tant au niveau des processus primaires que de l'élaboration secondaire, à savoir la « condensation » et le « déplacement », opérations selon lesquelles est disposé le discours latent dans son rapport au discours manifeste.

[122] José PIERRE, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987, p. 282.

[123] Cité par André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 48.

[124] *Ibidem*, p. 31.

[125] Willard BOHN, « L'image surréaliste », in *Mélusine. Occulte-occultation* [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 211. Willard Bohn insiste sur le fait que ce ne sont pas tant les éléments constitutifs de l'image qui importent, mais la nature du rapport entre eux. En ce sens, l'image surréaliste ne se distingue pas foncièrement des conceptions de l'image qui l'ont précédée : elle en diffère par le degré plus que par le genre, en ce que le surréalisme a « développ[é] le modèle pré-existant jusqu'à ce que cette distance dépassât les limites de la logique ordinaire ».

il faut qu'ils soient « justes », c'est-à-dire qu'ils présentent une certaine « cohéren[ce] au niveau inconscient ou subconscient[126] ». Cela amène l'universitaire à mettre l'accent sur le fait que l'image surréaliste réussie est donc celle qui contient une analogie cachée[127] (non pas que celle-ci soit recherchée : elle *se produit*). Moins celle-ci sera évidente, plus elle provoquera une émotion forte chez le créateur ou le spectateur, lui faisant dépasser les limites de la perception ordinaire et lui faisant voir les liens et correspondances entre des réalités que la logique donne pour inconciliables. Ainsi s'exprime André Breton dans le *Manifeste* de 1924 :

> L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle est la nuit[128].

Aveuglante tout autant qu'éclairante, l'image doit frapper par sa fulgurance et sa fugacité – écho à l'idéal de « beauté convulsive[129] » – ; elle est la manifestation même d'une tension vitale qui vient jeter sur la vie une lumière nouvelle. La nouveauté ne réside ainsi pas tant dans la primauté donnée à l'image que dans la confiance que lui accorde Breton pour déchiffrer le monde et guider le poète.

Nous aurions pu être tentés de penser, dans un premier temps, que les images surréalistes pouvaient présenter un fonctionnement analogue à celui des images mystiques, lesquelles, comme nous l'expliquions précédemment, apparaissent comme des objets de médiation permettant d'accéder à la vision et à la connaissance de réalités invisibles. L'hommage que rend André Breton à sainte Thérèse d'Ávila (1515-1582)

---

[126] *Ibidem*, p. 213.

[127] Dans *Le surréalisme*, Jacqueline Chénieux souligne que, si la réponse de Breton à la question « comment peut-on inventer ou trouver ? » en matière d'écriture fut, entre autres, celle de la pensée analogique (notamment avec *Signe ascendant*), d'autres auteurs surréalistes comme Leiris, Desnos ou Aragon lui préférèrent des expérimentations autour de la « puissance combinatoire du langage » et des jeux de mots. Voir Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes » (34), 1984, p. 233-234.

[128] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit*., p. 46.

[129] *Nadja* termine sur l'affirmation que « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas ». Voir André BRETON, *Nadja* [1928], *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 753.

dans « Le Message automatique[130] » (1933) ne peut-il s'entendre comme une exaltation de la capacité de l'image à se constituer en support et en intermédiaire de la vision extatique ? La pratique de l'écriture automatique, consistant à laisser s'écouler le flux des images, ne mène-t-elle pas tout droit à l'hallucination visuelle ? Faire de l'*Alchimie du verbe* une œuvre-phare[131] et célébrer le poète-voyant, n'est-ce pas lui reconnaître des pouvoirs visionnaires dont l'image serait le tremplin ?

C'est ce que semble sous-entendre Roger Caillois dans « Le surréalisme comme univers de signes », texte dans lequel il a justement recours à une formule issue de l'alchimie pour décrire la démarche surréaliste :

> […] La nouvelle école développe le goût des correspondances occultes, des sceaux à la limite du déchiffrable, des systèmes magiques, cabalistiques, ésotériques, qui appellent, qui légitiment un continuel et universel décryptage de la « signature des choses », pour employer la formule des anciens alchimistes.
> […] Désormais, toute chose est signe en puissance, devient signe pour le voyant, surtout *fait signe* aux élus. Pour capter le message fugace, le somnambulisme est meilleure voie que la vigilance[132].

Si, à partir du *Second Manifeste* de 1930, les références à l'alchimie, à la kabbale, à l'occultisme ou à l'activité médiumnique se font très présentes dans les textes d'André Breton, il convient néanmoins de signaler que la séduction qu'exercent les savoirs ésotériques ne signifie nullement que Breton – et, par extension, la majorité des surréalistes – cherchent à pénétrer ces domaines dans leur dimension dogmatique, sacrée ou rituelle[133] : il s'agit bien plus pour eux de s'approprier ces savoirs à des fins

---

[130] « Par le seul fait qu'elle voit sa croix de bois se transformer en crucifix de pierres précieuses, et qu'elle tient tout à la fois cette vision pour *imaginative* et *sensorielle*, Thérèse d'Avila peut passer pour commander cette ligne sur laquelle se situent les médiums et les poètes. » André BRETON, *Point du jour* [1934], *Œuvres complètes I*, *op. cit*., p. 391-392.

[131] Si, dans le *Second Manifeste* de 1929 (dans un contexte de réorientation des activités surréalistes et d'adhésion du mouvement au matérialisme dialectique), André Breton porte un jugement sévère sur Rimbaud, au même titre que sur Baudelaire ou Poe, il le réhabilite dès 1935 dans le texte « Position politique du surréalisme », destiné à être lu lors du Congrès des écrivains, renouant ainsi avec la fascination originale des surréalistes pour l'œuvre du poète-voyant.

[132] Roger CAILLOIS, « Le surréalisme comme univers de signes », *Obliques, op. cit.,* p. 237.

[133] Le surréalisme rejette en effet la tradition (qui rime avec « bâillon »), le religieux et la transcendance métaphysique : « Dans le surréalisme, l'appel à la conscience primitive [ou à l'ésotérisme] est toujours fonction de ce que la conscience moderne est devenue : il s'agit de désaliéner un esprit perdu dans la seule considération de la réalité objective, et faisant de l'expérience scientifique et technique, qui n'est jamais qu'une des expériences possibles, la mesure de toute réalité. Aussi le surréel qui, pour le primitif, se confond avec le réel objectif, apparaît-il ici comme ce qui déréalise un réel quotidien, auquel, cependant, il demeure immanent. » Ferdinand ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme*, *op. cit.*, p. 158.

poétiques, d'essayer d'en découvrir les clefs pour ouvrir toujours davantage les champs du regard et de la vie.

L'image surréaliste se distingue donc fondamentalement, en ce sens, de l'image magique, spirite ou mystique : elle ne porte en elle aucune transcendance. Pourtant, nous disions qu'elle est considérée comme voie privilégiée de connaissance, comme voie de « décryptage » du monde, ce qui tendrait à suggérer qu'elle pourrait se constituer en lien physique entre deux mondes séparés. Si nous entendons par « autre monde » un univers qui serait préexistant ou extérieur à l'être humain, il n'en est rien : le surréalisme ne présuppose pas en effet l'existence d'un univers invisible qui tendrait à se manifester dans / par l'élaboration poétique ou visuelle. En cela, l'image surréaliste se distingue également de l'image romantique (bien qu'elle conserve avec elle des affinités certaines) : l'image romantique émanerait en effet d'une imagination conçue comme « naturalisme cosmologique[134] », d'une imagination capable d'entrer en connexion avec un « paradis perdu », l'essence des choses ou des êtres, tandis que, d'après Jacqueline Chénieux,

> La philosophie implicite des surréalistes français, jouant au niveau de l'existence et non de l'essence, des existants et non de l'être, assigne à l'imagination une fonction directrice, mais non de *re*connaissance d'un préalable voilé : elle donne de l'*existence* à ses propres *formes inouïes*[135].

Que faut-il comprendre ? Bien que, nous l'avons dit, l'image reconnue comme surréaliste soit caractérisée par le fait qu'elle s'impose à nos sens et à notre esprit de façon spontanée et que les rapprochements qu'elle opère soient fortuits – qu'elle semble, en d'autres termes, venir d'« ailleurs » et selon une logique qui échappe à notre perception consciente –, la révélation qu'elle porte en elle n'est pas pensée comme le fruit d'un au-delà transcendant ou cosmique, mais bien parfaitement immanent. C'est parce que le surréalisme est un humanisme qu'il se refuse à considérer l'imaginaire comme « naturel », comme l'explique Ferdinand Alquié dans sa *Philosophie du surréalisme* :

> Breton ne pouvait se satisfaire d'un romantisme naturaliste où la liberté humaine n'aurait, finalement, plus de place. Certes, il

[134] *Ibidem*, p. 140.
[135] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme*, *op. cit.*, p. 11.

> n'abandonne pas l'idée de destin et il y réduit, en un sens, celle de liberté. Mais il ne peut précisément opérer cette réduction que parce que notre destin est, pour lui comme pour Freud, le fruit de nos tendances profondes, lesquelles sont bien, en nous, des volontés et donc des sortes de libertés. Dès lors, tout est changé. Notre destin et les images qui le signifient continuent sans doute à s'imposer, comme du dehors, à notre conscience claire. Ils n'en émanent pas moins d'un moi fait de désirs, et cette « image » qu'est « ma vie » exprime ma personnalité profonde, et ma spontanéité individuelle.
> […] [Avec le freudisme,] une conception humaniste, mettant l'homme au centre des choses, et au principe de ses propres pensées, se substitue ici à une vision cosmologique et panthéistique. Comment nier que le surréalisme ne participe, au plus haut point, de cet esprit nouveau […] ? L'imagination surréaliste refuse le donné et le déréalise, le désir y choisit, dans la vie quotidienne, ce qui le satisfait, et, les cadres logiques de la perception étant brisés, tous les rapprochements deviennent permis, et sont sources de lumière[136].

L'esthétique du surréalisme, profondément modelée par la conception psychanalytique du sujet, place donc l'esprit et l'imaginaire au centre des facultés de l'être humain ou, pour le dire autrement en citant l'aphorisme de Louis Aragon qui joue sur la métathèse : « Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle[137]. »

À l'instar de Baudelaire[138], Breton considère que les liens occultes que l'image manifeste n'existent que par et pour un esprit capable de les percevoir et de les penser. Mais, puisque l'imaginaire est avant tout une faculté réalisante, l'image n'est pas seulement un « signe », une clé en puissance dans le déchiffrement des connexions secrètes de l'univers : on entrevoit, à travers elle, la capacité de l'être humain à « transformer le monde à la mesure de [ses] désirs[139] ».

Manifestation hybride, au sein de laquelle les composants imagistes importent moins que le rapport polaire qui s'établit entre eux, l'image s'oppose, pour les surréalistes, à la représentation du monde tel qu'il est « vu » par nos « yeux de chair ». Si l'image choque, provoque, émeut – qu'elle atteint, en d'autres termes, la « réalité poétique » que l'on en attend – en dépit de (ou grâce à) son caractère illogique,

---

[136] Ferdinand ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme, op. cit*. p. 140-142.
[137] Louis ARAGON, *Le paysan de Paris, op. cit.*, p. 762.
[138] Bien que proches, la théorie baudelairienne des correspondances et celle de l'image de Breton se distinguent, notamment dans la valeur qu'accorde le surréaliste à la toute-puissance du hasard et de l'immédiat dans la saisie des « coïncidences ».
[139] Expression empruntée à Paul NOUGÉ, « Les images défendues », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 6, 1933, p. 27.

hallucinatoire ou arbitraire, c'est que nous avons saisi, à un niveau plus profond, une ou des connexions qui avaient échappé à notre perception consciente.

L'image ouvre une brèche mais ne va jamais jusqu'à la rupture, puisqu'elle disparaîtrait alors en tant qu'image. C'est cette brèche qui ouvre la possibilité de « découvrir l'infini de nos puissances elles-mêmes[140] », de pénétrer le merveilleux comme signe d'un au-delà pourtant humain, de déchiffrer le monde et de métamorphoser la vie par le pouvoir de l'imagination, à laquelle le surréalisme accorde une confiance illimitée. L'image surréaliste serait donc, par nature, anti-mimétique, puisqu'elle inverse le rapport à la réalité en substituant à l'idée d'un modèle préexistant la conception d'une image qui précède la réalité et en produit une nouvelle.

Fonctionnant de façon privilégiée sur le modèle de l'analogie (mais de l'analogie cachée, occulte), l'image surréaliste laisse apparaître la possibilité d'unifier ce que l'on avait jusqu'alors tendance à opposer : révélation et immanence, arbitraire et correspondance, etc. Envisagée, nous l'avons dit, essentiellement sous son aspect verbal par André Breton, l'image se devait donc naturellement de faire le lien entre littérature et arts plastiques.

1.2.2. L'image comme « dénominateur commun » entre littérature et arts plastiques, ou la poésie d'abord

Sources d'interrogations, les liens entre « lisible » et « visible » au sein du surréalisme ont fait l'objet du douzième volume de la collection « Mélusine », qui s'ouvre sur l'affirmation suivante, de l'universitaire Pascaline Mourier-Casile : « Plus rien n'empêche d'affirmer qu'il n'y a aucune différence entre un poème (surréaliste) et un tableau (surréaliste) puisque l'un et l'autre témoignent de la remontée d'un même fleuve jusqu'à une même source…[141] » Or, c'est justement l'image qui apparaît comme le « dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques[142] » ou, pour

[140] Ferdinand ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme, op. cit.*, p. 40.
[141] Pascaline MOURIER-CASILE, « Image… Image… », in *Mélusine. Lisible – visible* [études et documents réunis par Pascaline Mourier-Casile], n° 12, Paris, L'Âge d'Homme, 1991, p. 9-10.
[142] Expression empruntée à Lucie PERSONNEAUX CONESA, « L'image, dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques (Vicente Aleixandre, Salvador Dalí) », in *Mélusine. Lisible – visible*, *op. cit.*, p. 53-62.

éviter toute confusion, disons plutôt : entre arts plastiques et arts littéraires – les deux principaux champs investis par Remedios Varo et Leonora Carrington.

Essayons pour commencer de préciser le terme de « poésie », auquel Breton donne tantôt une acception restreinte, tantôt une acception à la visée beaucoup plus totalisante, comme dans cette question rhétorique : « Est-ce que telles toiles de Max Ernst, de Magritte, de Brauner intéressent moins la poésie que la peinture[143] ? » Le fait que Breton ne fasse pas toujours preuve de rigueur dans l'utilisation du terme « poésie » inspire diverses réflexions : tout d'abord, peut-être faut-il concéder que, bien que les ambitions du surréalisme soient loin de se borner au champ littéraire, l'activité littéraire d'André Breton fait que celui-ci peine à évoquer la pratique créative sans recourir à la mention de l'expérimentation sur le langage verbal. Cela a poussé la chercheuse Elza Adamowicz à affirmer que « sous-jacente au texte sur la peinture se trouve la poésie, tout comme en amont de l'expression picturale se trouveraient Rimbaud, Lautréamont ou Baudelaire. Le *jamais vu* pictural [des surréalistes] est filtré à travers un *déjà lu*[144] », comme si la pratique d'une partie des surréalistes, y compris celle des peintres, était inséparable de la pratique littéraire. Notons que Remedios Varo elle-même semble inscrite dans cette démarche : ainsi, un tableau comme *Ascensión al Monte Análogo* (1960) se présente comme une référence directe à l'ouvrage de René Daumal (1908-1944), *Le Mont Analogue*, qui constituerait le « déjà-lu » de cette production picturale.

Mais, d'un autre côté, le surréalisme se présente comme une « entreprise prométhéenne et totalisante[145] » dont l'envergure va bien au-delà de la traditionnelle séparation – hiérarchisation ? – des genres. Même si la « porosité des frontières […] n'est en rien l'apanage du seul surréalisme » puisqu'elle « constitue le lieu commun de la modernité[146] », nous dit Pascaline Mourier-Casile, celle-ci a été particulièrement revendiquée par le mouvement et a constitué une réalité dans la pratique des artistes surréalistes.

Nul hasard si le substantif ou l'adjectif « poétique » englobent, dans de nombreux textes de Breton ou de ses contemporains (théoriciens ou peintres), écriture et peinture, voire activité mentale et projet existentiel. L'adjectif « poétique » semble

---

[143] André BRETON, *Entretiens, 1913-1952*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » (284), [1952] 1969, p. 220.
[144] Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 11-12.
[145] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 17.
[146] Pascaline MOURIER-CASILE, « Image… Image… », in *Mélusine. Lisible – visible, op. cit.,* p. 10.

particulièrement apte à désigner un *effet*, comme on peut le voir dans cette déclaration de René Magritte (1898-1967), qui caractérise son activité artistique comme étant la « recherche systématique d'un effet poétique bouleversant[147] ». Mais qu'entend-il au juste par cette expression ? Dans un texte de 1934 intitulé « Qu'est-ce que le surréalisme ? », Max Ernst nous donne une réponse, alors qu'il décrit les procédés l'ayant conduit à l'élaboration des planches de son *Histoire naturelle*[148] :

> Ce faisant, on se rendit compte que plus la rencontre des éléments était arbitraire et plus sûrement, par l'étincelle de poésie qui en jaillissait, il devait se produire un changement complet ou partiel du sens des objets. La joie que l'on éprouve à toute métamorphose réussie ne répond pas à un misérable désir esthétique de distraction mais bien au séculaire besoin de l'intellect de se libérer du paradis illusoire et ennuyeux des souvenirs figés, et de rechercher un nouveau domaine d'expérience incomparablement plus vaste où les frontières entre le monde intérieur, comme on est convenu de l'appeler, et le monde extérieur (selon la tradition classico-philosophique) s'effaceront de plus en plus et, vraisemblablement, disparaîtront un jour complètement […][149].

On observe ici très clairement la façon dont la théorie de Reverdy, récupérée par André Breton dans le *Manifeste*, est à nouveau réinvestie par les artistes plastiques du mouvement, dont les œuvres visent également à « bouleverser » les sens, à « métamorphoser » le monde, en créant l'« étincelle » qui jaillit du choc d'éléments ou d'objets hétérogènes. Peintres et poètes se voient alors unis dans une même quête et une même pratique de la « poésie ». Lorsque Max Ernst mentionne, comme conséquence de cette « nuit des éclairs » à laquelle aspirent les surréalistes, le « changement […] du sens des objets », il met cependant l'accent sur une donnée fondamentale qui permet la transposition de cette théorie : le caractère éminemment sémiotique de la démarche de nombreux surréalistes. Elza Adamowicz l'expose en ces termes :

> Ce qui justifie la mise en parallèle de deux procédés, et ce qui fonde l'élaboration de cette poétique de la rupture, c'est que les éléments mis en rapport, les mots tout autant que les éléments iconographiques, sont des réalités sémantiques. Aragon le signale

[147] René MAGRITTE, « La ligne de vie I » [1938], *Écrits complets* [éd. André Blavier], Paris, Flammarion, 1979, p. 110.
[148] Il s'agit d'un portfolio publié en 1926, qui réunit une trentaine de reproductions de frottages.
[149] Max ERNST, « Qu'est-ce que le surréalisme ? » [1934] [trad. Robert Valançay], *Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, *op. cit.*, p. 231.

> aussi lorsqu'il se réfère aux éléments des collages de Max Ernst en tant qu'unités signifiantes, ayant non pas le mode de référence directe du collage cubiste, ni l'opacité des formes, mais la transparence d'un élément signifiant : « Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle. » Pour Breton également, loin d'être une technique formelle où formes et couleurs s'enchevêtrent, le collage est un procédé sémiotique[150].

L'importance donnée à la « réalité sémantique » des éléments explique d'ailleurs que, le débat ne s'étant absolument pas (et de façon délibérée) porté sur la question des formes, matériaux ou techniques, la définition d'une « peinture surréaliste » ait, d'emblée, soulevé des interrogations, voire provoqué de vives réactions, à l'instar de celle de l'écrivain Pierre Naville (1904-1993) qui déclarait, en 1925, dans un texte qui parut dans le troisième numéro de la revue *La Révolution surréaliste* : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. »

1.2.3. « Le Surréalisme et la Peinture » ou la mise en œuvre du « modèle intérieur »

« Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées[151]. » Si une telle déclaration peut nous sembler surprenante, à l'heure où l'expression « peinture surréaliste » nous est si familière, elle est néanmoins révélatrice du débat qui s'engagea entre les membres du groupe dans les premières années de sa création.

Comment concilier en effet le surréalisme, défini par André Breton dans le *Manifeste* comme « automatisme psychique pur », et l'activité picturale qui se caractérise, par définition, si ce n'est par une technique, du moins par des procédés picturaux qui en font une « expression médiatisée[152] », ce en quoi elle s'opposerait au « flux de la pensée[153] » de l'écriture automatique ? Les critères définitoires de l'image

[150] Elza ADAMOWICZ, « André Breton et Max Ernst : entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise », in *Mélusine. Lisible – visible*, *op. cit.*, p. 18.
[151] Pierre NAVILLE, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 27.
[152] Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, *op. cit.*, p. 13.
[153] Max MORISE, « Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 27. Cet argument est bien entendu tout à fait contestable, le langage lui-même pouvant apparaître comme pure médiation.

telle qu'elle est définie dans le *Manifeste* peuvent-ils réellement s'appliquer à la « peinture surréaliste[154] » ?

Les essais et articles publiés dans la revue *La Révolution surréaliste*, devenue en 1924 l'organe officiel du mouvement, offrent un excellent point de départ aux réponses que nous pouvons apporter à ces questions dans la mesure où, malgré le caractère éphémère de cette publication – cinq ans, de 1924 à 1929[155] –, elle constitue un espace privilégié de discussion au sein du mouvement naissant. C'est sur ces débats et polémiques que se sont appuyés les textes théoriques ultérieurs émanant tant des surréalistes eux-mêmes – nous pensons tout particulièrement à l'essai *Le Surréalisme et la Peinture*[156] d'André Breton – que des critiques étudiant leurs productions.

Nous le disions : le premier *Manifeste* ne s'interroge nullement sur la peinture et les peintres intéressant le mouvement ne sont mentionnés qu'en notes de bas de page, à l'exception de Francis Picabia (1879-1953), de Marcel Duchamp (1887-1968), de Pablo Picasso (1881-1973) et de Georges Braque (1882-1963). Cependant, le chef de file des surréalistes appelle à un élargissement futur de ce qu'il se refuse à considérer comme des « *techniques* surréalistes[157] », préférant parler de « moyens surréalistes[158] » qui engloberaient les poèmes-collages de fragments de journaux, « le théâtre, la philosophie, la science, la critique[159] » et, sans doute, la peinture, rappelant que le surréalisme se présente comme projet existentiel global et comme « [d]ictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, *en dehors de toute*

---

[154] Notons, même si cela peut sembler anecdotique, que les concepteurs de l'ouvrage de la collection « Que sais-je » (Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand) consacré aux *100 Mots du Surréalisme* et publié aux Presses Universitaires de France en 2014 ont choisi de ne pas retenir le terme « peinture », lequel ne figure donc pas dans la liste des cent termes les plus importants du surréalisme (contrairement à celui d'« image », ce qui tend à suggérer que les œuvres picturales ne présenteraient pas de spécificité).

[155] Les revues surréalistes se caractérisent toutes par leur courte durée de vie : à la première, *Littérature* (1919-1921) succéda rapidement *La Révolution surréaliste*, d'abord dirigée par Benjamin Péret et Pierre Naville avant d'être reprise par André Breton. Si la revue généralise la pratique de l'automatisme et des récits de rêves, affirme l'intérêt du mouvement pour la psychanalyse ou l'art magique, le titre rappelle également la dimension sociale que le mouvement souhaite articuler à ses pratiques. En cela, son titre préfigure la naissance du *Surréalisme au service de la révolution* (*Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, 1930-1933), reflet de l'évolution doctrinale du groupe et de la tentative de faire cohabiter surréalisme et communisme. Ces revues ont en commun de se présenter comme des productions à mi-chemin entre le livre collectif, mêlant textes et images, et le tract ; elles se font, de plus, outil d'expérimentations, de théorisation et de débats.

[156] André BRETON, « Le Surréalisme et la Peinture » [1928], *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1-48.

[157] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 52.

[158] *Ibidem*, p. 49.

[159] *Ibidem*, p. 52.

préoccupation esthétique ou morale[160] ». Comment concevoir une plastique qui ne se fonderait sur aucun critère technique et qui s'élaborerait en dehors de toute préoccupation esthétique ?

C'est sur le silence prudent d'André Breton que se bâtit la polémique autour de la possibilité d'une peinture surréaliste, sur laquelle s'interrogent spécialement Max Morise (1900-1973) et Pierre Naville. Ce dernier estime que c'est dans les « *spectacles* » de la vie quotidienne – tels « la rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel[161] » – qu'il faut rechercher l'esthétique surréaliste, et non dans les tentatives picturales ou graphiques qui ne peuvent être qualifiées de la sorte : il exprime par-là ses doutes quant à la qualification de sa propre production et se fait le défenseur d'une « esthétique de la modernité[162] ».

Max Morise propose pour sa part une série de réflexions plus approfondies, qui revêtent une importance fondamentale dans la mesure où elles s'imposeront par la suite comme questionnements constitutifs du débat sur ce sujet. Dans sa chronique intitulée « Les yeux enchantés », qui paraît dans la rubrique dédiée aux « Beaux-Arts » du premier numéro de la revue (daté du 1er décembre 1924), l'artiste, principalement connu pour ses « cadavres exquis » réalisés avec d'éminents membres du groupe, souligne l'écart existant entre les « images » dites surréalistes et leur « expression » : « Tout autant certes, mais pas plus que le récit d'un rêve, un tableau de Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme : les images sont surréalistes, leur expression ne l'est pas[163]. » Max Morise pose ici le problème de l'expression picturale – comprenons : de la *praxis* picturale – qui s'oppose, selon lui, à la pratique de l'automatisme, pourtant définitoire du surréalisme :

> Il est plus que probable que la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste. Le cours de la pensée ne peut être considéré sous un aspect statique. Or si c'est dans le temps que l'on prend connaissance d'un texte écrit, un tableau, une sculpture ne sont perçus que dans l'espace, et leurs différentes régions apparaissent simultanément. Il ne semble pas qu'un peintre soit encore parvenu à

[160] *Ibidem*, p. 35. Nous soulignons. Les ambitions révolutionnaires du mouvement expliquent en effet que l'innovation dans le domaine esthétique ne soit qu'un objectif parmi d'autres du surréalisme.
[161] Pierre NAVILLE, « Beaux-Arts », *art. cit.*
[162] Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, *op. cit.*, p. 13. Notons qu'André Breton rejoint en partie Pierre Naville quand, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, il affirme que « dehors la rue disposait pour [lui] de mille plus vrais enchantements » que les musées, dont les peintures classiques ne provoquent aucune émotion (p. 3).
[163] Max MORISE, « Les yeux enchantés », *art. cit.*, p. 26.

> rendre compte d'une suite d'images, car nous ne pouvons pas nous arrêter au procédé des peintres primitifs qui représentaient sur divers endroits de leur toile les scènes successives qu'ils imaginaient[164].

La « dictée de la pensée », le « flux », le « débit[165] », la « continuité absolue de la coulée qui nous occupe[166] », autant de métaphores empruntées au lexique aquatique et qui traduisent l'état réceptif dans lequel doit se placer le surréaliste, créant « sans sujet préconçu[167] » et dans un mouvement d'écoulement ininterrompu ; état incompatible, d'après Max Morise, avec la création plastique telle qu'elle a été réalisée jusqu'alors.

En effet, Morise signale que, au même titre qu'un récit de rêve – lequel se distingue d'un texte d'écriture automatique –, la peinture est trop dépendante de la mémoire. Le tableau apparaît alors comme un effort de seconde intention « qui laisse de grandes chances à l'arbitraire, au goût […][168] ». L'explication tient à l'identification du mot à la pensée, tandis que

> Les traces du pinceau au contraire ne traduisent que médiatement les images intellectuelles et ne portent pas en eux-mêmes leur représentation. Le peintre serait donc obligé d'élaborer par le moyen de facultés conscientes et apprises des éléments que l'écrivain trouve tout fabriqués dans sa mémoire[169].

C'est dans cette perspective d'un art qui serait élan pur, sans préméditation, sans médiation, que l'article de Max Morise en vient à ouvrir de nouvelles voies, notamment en invitant les peintres à prendre modèle sur les œuvres des fous et des mediums. Si l'on trouve dans le *Manifeste* un éloge de la folie en ce qu'elle incarne une forme de liberté extrême de la pensée et de l'imagination, en opposition radicale à l'attitude réaliste et matérialiste dénoncée comme la plus « hostile à tout essor intellectuel et moral[170] », Max Morise dépasse le caractère résolument provocateur du texte de Breton en insistant sur la vertu créatrice de la folie ou de la transe médiumnique et en se référant concrètement aux œuvres des aliénés et des voyants

---

[164] *Ibidem*.
[165] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit*., p. 32.
[166] *Ibidem*, p. 39.
[167] *Ibidem.*
[168] Max MORISE, « Les yeux enchantés », *art. cit.*, p. 26.
[169] *Ibidem*, p. 26-27.
[170] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit*., p. 17-18.

– ce que Breton fera également par la suite mais qui n'est encore qu'ébauché au moment de la publication du *Manifeste*.

C'est pour s'opposer aux propos de Pierre Naville, qu'il juge irrecevables, et pour répondre à Max Morise, avec lequel il diffère sur l'idée d'une plastique surréaliste dont « les formes et les couleurs se passent d'objet[171] », qu'André Breton publie dès 1925, dans le quatrième numéro de la revue, la première partie de son texte *Le Surréalisme et la Peinture*, qui fut ensuite publié dans son intégralité à la Nouvelle Revue Française (N.R.F.) en 1928[172] et augmenté en 1965.

Remarquons que, dans le même temps, la présence toujours plus importante des peintres et de leurs productions dans les évènements, activités et publications surréalistes exigeait que le principal théoricien du mouvement y consacre une étude à part entière. Ainsi, le premier numéro de *La Révolution surréaliste* présentait déjà des reproductions de photographies de Man Ray (1890-1976), de dessins de Max Morise, de Giorgio de Chirico (1888-1978), de Max Ernst, d'André Masson (1896-1987), de Pablo Picasso, de Pierre Naville et de Robert Desnos (1900-1945).

Comme le souligne José Pierre dans son ouvrage *André Breton et la peinture*[173], ce sont également les expositions organisées à Paris à partir de 1924 qui imposent au public les noms des peintres surréalistes : exposition d'André Masson à la Galerie Simon en février 1924 ; exposition des œuvres surréalistes de Joan Miró (1893-1983) à la Galerie Pierre en juin 1925 ; première exposition collective « La peinture surréaliste » à la Galerie Pierre en novembre 1925, qui présente des œuvres de Jean Arp (1886-1966), de Giorgio de Chirico, de Max Ernst, de Paul Klee (1879-1940), d'André Masson, de Joan Miró, de Pablo Picasso, de Man Ray et de Pierre Roy (1880-1950) ; ouverture de la Galerie Surréaliste en mars 1926 avec l'exposition « Tableaux de Man Ray et objets des îles », etc.

Le Surréalisme et la Peinture se veut donc, plus qu'un manifeste de la peinture surréaliste – ce qu'il n'est pas –, un texte devant permettre de mettre en lumière les implications plastiques du surréalisme, dans lequel André Breton

---

[171] Max MORISE, « Les yeux enchantés », *art. cit.*, p. 27.
[172] Les différentes parties de l'étude *Le Surréalisme et la Peinture* seront publiées dans le numéro 4 de *La Révolution surréaliste* (15 juillet 1925) ; dans le numéro 6 (1er mars 1926) ; dans le numéro 7 (15 juin 1926) ; et enfin dans le numéro 9-10 (1er octobre 1927), avant que l'essai ne soit publié en intégralité en 1928 par la N.R.F.
[173] José PIERRE, *André Breton et la peinture*, *op. cit.*, p. 89.

> […] ne prétend en aucune manière imposer la notion de « peinture surréaliste » que refusait Naville. Bien au contraire, il ne cessera de tenir cette notion en suspicion, ne se départissant que rarement de sa réserve à son égard et lui préférant visiblement des formules où soit maintenue une moins étroite dépendance entre les activités picturales et les activités surréalistes […][174].

Quels sont donc les apports de ce texte, qui se présente comme un texte hybride mêlant discours poétique, discours critique sur les œuvres ou les peintres et digressions en tous genres ?

Soulignons pour commencer que la perspective retenue dans ce texte est essentiellement celle des créateurs et de la création picturale ; néanmoins, le texte construit également une sensibilité surréaliste et, se plaçant du côté de la réception, prolonge l'éloge de l'émotion présenté dans le *Manifeste* de 1924. Elza Adamowicz y voit l'élaboration d'une « esthétique de l'effet[175] » qui primerait dans l'appréhension et la reconnaissance surréaliste des œuvres d'art. Dans son ouvrage *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, la spécialiste démontre en effet que la plupart des écrivains surréalistes (particulièrement Breton) se refusent à commenter la matérialité de la peinture ou à mettre l'emphase sur les spécificités picturales pour parler des œuvres qu'ils considèrent comme surréalistes : c'est la subjectivité du poète-spectateur qui semble prévaloir en tant que critère primordial. Cette ligne de pensée – « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir[176] » –, Breton ne l'abandonnera pas ; en 1962, dans la préface à l'ouvrage de Karel Kupka, *Un art à l'état brut*, sur les peintures et sculptures des aborigènes d'Australie, il déclare encore qu'

> Une œuvre plastique, quelle qu'elle soit, ne saurait avoir pour nous d'intérêt vital qu'autant qu'elle nous séduit ou nous subjugue bien avant que nous ayons élucidé le processus de son élaboration. […] On n'y insistera jamais trop : il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale ; les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais[177].

Le déchiffrement d'une œuvre plastique intéresse les surréalistes (le rêve de pouvoir décrypter les œuvres de Chirico antérieures à 1917 ouvre bien *Nadja* !), mais

---

[174] *Ibidem*.
[175] Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, *op. cit.*, p. 24.
[176] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit*., p. 19.
[177] André BRETON, « Main première », in Karel KUPKA, *Un art à l'état brut. Peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1962, disponible en ligne : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100393691> (consulté le 10 juin 2018).

ce qu'ils célèbrent est avant tout la manière dont une production peut envoûter le spectateur, de façon quasi magique, en s'adressant au substrat le plus irrationnel de l'être. L'expérience esthétique serait donc subordonnée à l'émotion ressentie par le spectateur, laquelle n'a rien de commun avec le « trouble passager[178] » que peuvent éventuellement provoquer les œuvres d'art des musées.

Or, – et cela constitue, nous semble-t-il, le deuxième axe qu'il nous faut relever dans ce texte – pour que la peinture permette de s'aventurer dans les méandres de la psyché et puisse livrer au spectateur des images du « jamais-vu », elle doit être manifestation du fait que « l'œil existe à l'état sauvage ». Le célèbre aphorisme inaugural du *Surréalisme et la Peinture* replace ainsi au cœur de la problématique d'une plastique surréaliste la question de la vision et de l'œil – faisant écho au *Manifeste*, dans lequel les capacités visionnaires du poète ou du peintre transparaissaient déjà –, comme le commente Elza Adamowicz :

> C'est un regard censé être pré-rationnel et pré-discursif, comme surgi de l'inconscient, qui pratiquerait une sorte d'automatisme visuel, approfondissement (ou régression) vers une origine, un parti pris de *sauvagerie* qui serait l'équivalent de l'écriture automatique (censée être la parole originelle), surgissant avant toute codification, permettant à l'artiste de jongler avec les objets de la réalité perceptuelle pour créer des assemblages sans précédent, ou de faire un pied de nez aux codes esthétiques traditionnels […][179].

Si cette conception peut renvoyer à ce que Pierre Bourdieu a défini dans les années 1960, dans *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, comme l'idéologie du don naturel et de l'œil neuf[180] (soit au mythe de la spontanéité et de l'immédiateté dans le rapport du spectateur à l'œuvre ou de l'artiste à sa création), la formule « l'œil existe à l'état sauvage » crée surtout une série d'échos pour les contemporains d'André Breton : écho à l'admiration que les surréalistes vouent aux arts premiers en ce qu'ils représentent pour eux un mode d'expression aux antipodes

---

[178] André BRETON, « Le Surréalisme et la Peinture », *op. cit.*, p. 3.
[179] Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, *op. cit.*, p. 10.
[180] Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1966, p. 108. Dans cet ouvrage, les deux sociologues dénoncent le décalage entre le discours (idéologiquement dominant) qui proclame l'art et les musées accessibles à tous et fait de la culture un don naturel, et la réalité sociologique qui montre que les classes les plus défavorisées sont celles qui fréquentent le moins les musées. C'est que, pour Bourdieu et Darbel, la culture est avant tout affaire d'éducation et que ce « mythe » de l'œil neuf contribue à renforcer les structures sociales en place.

de l'art occidental ; écho à l'idéal de beauté convulsive comme beauté du désordre, de l'incongru, de l'irrationnel, repoussant les canons de l'idéal classique ; ou encore, écho à la préface des *Œuvres* d'Arthur Rimbaud (1854-1891) publiées en 1912, dans laquelle Paul Claudel (1868-1955) le présentait comme « un mystique à l'état sauvage ». Néanmoins, dire que les peintres surréalistes sont dotés d'un œil « à l'état sauvage » ne résout pas la question du dénominateur commun existant entre leurs œuvres, celui-ci ne pouvant résider, comme nous l'avons dit, dans des critères d'ordre formaliste.

Face à la diversité des productions concernées, André Breton choisit de faire prévaloir la vision intérieure sur l'automatisme ou les moyens picturaux utilisés : « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas[181]. » En proposant la notion de « modèle intérieur » – apport central de cet essai –, Breton insiste sur le caractère nécessairement anti-mimétique de la peinture reconnue par les surréalistes, dans une volonté de rupture d'avec la peinture réaliste, classique, « rétinienne » (pour reprendre l'expression de Marcel Duchamp) et d'avec les impressionnistes, largement décriés dans *Le Surréalisme et la Peinture*. Les peintres se doivent, à l'image des grands poètes qui leur ont ouvert la voie – Rimbaud, mais aussi Lautréamont ou Mallarmé –, de prendre conscience « de la trahison des choses sensibles pour oser rompre en visière avec elles, à plus forte raison avec ce que leur aspect coutumier nous propose de facile[182] », c'est-à-dire de se refuser à chercher dans le monde extérieur, prétendument réel, les images auxquelles ils s'efforceront de donner corps. Le peintre est en effet celui qui, rejetant l'imitation d'un modèle extérieur tout autant que la simple déformation de celui-ci, « s'épren[d] de sa vie propre[183] » et donne à voir ce qui n'était jusqu'alors qu'« images virtuelles », « fantaisie », à l'instar de Picasso, célébré par Breton comme précurseur et génie de l'art pictural.

Lorsque Breton déclare, dans les premières pages du *Surréalisme et la Peinture* :

---

[181] André BRETON, « Le Surréalisme et la Peinture », *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965, op. cit.*, p. 4.
[182] *Ibidem*, p. 5.
[183] *Ibidem*, p. 4.

> C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi *elle donne*, autrement dit si, d'où je suis, « la vue est belle », et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue. Je jouis, à l'intérieur d'un cadre de *n figure, paysage ou marine*, d'un spectacle démesuré[184].

Il faut sans doute comprendre la métaphore comme un renversement ironique des codes naturalistes ; si l'esthétique réaliste concevait le tableau comme une fenêtre donnant sur la réalité, Breton considère au contraire que le tableau doit être une fenêtre mentale n'admettant aucune limite.

C'est dans la mesure où Breton conçoit l'art comme monde en puissance de création, dont le modèle n'est ni visible ni audible, mais intérieur, que sa pensée théorique se rapproche, d'après Ingrid Eberz, de celle de Vassily Kandinsky (1866-1944) – qui évoque, pour sa part, notamment dans *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, la « nécessité intérieure » du peintre. En accord avec ce que nous avons exposé dans « L'image comme lieu d'intersection », la chercheuse souligne que le recours au « modèle intérieur » serait une façon de dépasser les vieilles antinomies, annonçant notamment l'intérêt futur d'André Breton et du mouvement surréaliste pour la philosophie de Hegel (1770-1831), perçue comme une philosophie de la réconciliation :

> Considéré sous cet angle, le modèle purement intérieur, au lieu de réintroduire le dualisme de l'*Erscheinung* et du *Ding-an-Sich*, ou l'*eidos* platonicien et son ombre, résumerait la structure du réel comme image invisible à inventer. Le modèle purement intérieur n'a donc pas un caractère intelligible comme l'en-soi du dualisme métaphysique. Il n'est pas non plus une sorte d'archétype ou une possibilité qui attendrait de se réaliser : il n'est ni sujet, ni objet, ni force, ni matière. Confronté à toute image, le modèle purement intérieur est l'inventer même qui maintient l'affinité originaire de toutes les images[185].

---

[184] *Ibidem*, p. 2-3.

[185] Ingrid EBERZ, « Kandinsky, Breton, et le modèle purement intérieur », *Pleine marge*, n°1, mai 1985, p. 78-79. Le « modèle intérieur » permettrait donc d'aller au-delà du dualisme traditionnellement établi par la pensée matérialiste et par le rationalisme absolu, systèmes de pensée dénoncés dans le *Manifeste* en ce qu'ils opposent imaginaire et réel, sujet et objet, forme et matière, forme intelligible (« *eidos* ») et forme sensible, en-soi (« *Ding-an-sich* ») et phénomène (« *Erscheinung* ») – termes empruntés à la terminologie kantienne. Le « modèle intérieur » n'aurait donc pas d'existence objective, pas plus que d'existence subjective : il se constituerait en un générateur, en un monde en puissance, à inventer, qui ferait la part belle à l'invisible, au caché, aux images énigmatiques, à l'imaginaire, aux fantasmes et aux rêves de l'être humain.

Néanmoins, André Breton semble également conscient du fait qu'il est vain de chercher à nier les « formes concrètes du monde réel », et l'existence de la peinture de Giorgio de Chirico, de René Magritte ou encore de Salvador Dalí (1904-1989), qui joue avec les éléments reconnaissables et référentiels du monde « extérieur », jusqu'à être souvent résolument figurative, l'obligera à approfondir la question du rapport entre objet extérieur et vision intérieure[186]. Déjà, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton évoque en ces termes l'œuvre d'Yves Tanguy (1900-1955) :

> Il va sans dire que ceux qui dans ses toiles distingueront ici ou là une sorte d'animal, un semblant d'arbuste, quelque chose comme de la fumée, continueront à se faire plus forts qu'ils ne sont, à placer tous leurs espoirs dans ce qu'ils appellent *la réalité*. Tanguy n'en est pas à déplorer la présence nécessaire, dans un tableau, de ces éléments plus ou moins « directs », grâce auxquels d'autres éléments prennent toute leur signification occulte. Il leur accorde sans doute une valeur de comparaison, ne prétendant naturellement juger et faire juger toutes choses qu'à l'échelle de celles de ce monde, et même de celles sur lesquelles nous nous entendons le mieux. Ce contact, qu'il se garderait de perdre, lui permet de s'aventurer aussi loin qu'il veut et de nous livrer de l'inconnu des images aussi concrètes que celles que nous nous passons du connu[187].

Le monde concret, reconnaissable, aurait-il alors valeur de tremplin pour l'imagination ? Faut-il rappeler, pour y répondre, que les surréalistes, dans l'ensemble, condamnent l'Art Abstrait[188] – « ersatz de science plastique procédant rationnellement mais ne représentant rien », « soupe déshydratée[189] » d'après Benjamin Péret – en ce qu'il se présente comme plasticité pure incapable d'ouvrir sur le monde onirique ou sur l'inconscient ? Peut-on, enfin, reprendre la métaphore du tableau comme « fenêtre » en insistant, cette fois-ci, sur le fait que le tableau se constituerait, non comme univers hermétiquement clos sur lui-même, mais comme lieu de passage vers la surréalité, à la façon du miroir d'*Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll ?

---

[186] C'est ce qu'il fera, notamment en 1935 dans une conférence prononcée à Prague, « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste » (André BRETON, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 267-294).

[187] André BRETON, « Le Surréalisme et la Peinture », *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965, op. cit.*, p. 44.

[188] Nous évoquions la figure de Kandinsky qui constitue sans doute un cas « à part ». José Pierre, dans *André Breton et la peinture*, mentionne en effet les affinités existant entre Jean Arp et Kandinsky et fait allusion à la reconnaissance de l'artiste par André Breton dans les années 1930, Kandinsky se présentant comme un précurseur de l'« automatisme cosmique et psychologique ». José PIERRE, *André Breton et la peinture*, *op. cit.*, p. 55-56.

[189] Benjamin PÉRET, « La soupe déshydratée », *La Nef*, numéro spécial « L'Almanach surréaliste du demi-siècle », n°63-64, mars-avril 1950, p. 56.

On comprend mieux alors l'allusion au « vase communicant » en fin de texte, qui préfigure la publication des *Vases communicants* en 1932 (essai dans lequel l'écrivain cherche à démontrer l'erreur qui consiste à considérer le rêve et la veille, l'exploration de la subjectivité et la pratique révolutionnaire, comme des états ou des activités opposés) :

> Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu[190].

Ainsi, la présence d'éléments « directs » dans les œuvres des peintres surréalistes peuvent jouer le rôle de ponts, de fils conducteurs entre ces mondes séparés, menant vers « l'inconnu » tant recherché par les surréalistes. Loin de nier l'existence de l'occulte ou du caché, les éléments visibles et ostensibles pourraient même être conçus comme la condition même de leur révélation, leur « envers » nécessaire.

Leonora Carrington et Remedios Varo ont participé aux expositions du mouvement surréaliste et leurs œuvres ont été identifiées par André Breton lui-même comme des manifestations surréalistes. Les deux artistes se sont nourries de lectures émanant de membres du groupe, de même que leur univers visuel s'est enrichi au contact de celui d'autres peintres rattachés au surréalisme. Il est évident que leurs images picturales (tout autant que les images verbales qui voient le jour dans leurs écrits) s'offrent comme des fenêtres ouvrant sur un imaginaire propre à chacune d'entre elles, qui fait le lien entre subjectivité et monde extérieur ; leurs tableaux répondent à l'impératif du « modèle intérieur » tout en s'inscrivant dans la veine figurative ouverte par d'autres de leurs contemporains.

Mais d'autres points s'avèrent plus difficiles à trancher, tels la question de l'automatisme, du lien existant entre leur œuvre écrite et leur œuvre plastique ou encore de l'absence de vision cosmologique dans le surréalisme défini par Breton. Dans quelle mesure la pratique surréaliste a-t-elle été déterminante pour la fabrique de

---

[190] André BRETON, « Le Surréalisme et la Peinture », *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965, op. cit.*, p. 46.

leurs images ? Ont-elles retenu les mêmes choses des théories de Breton et de leurs rencontres avec les surréalistes ?

1.3. Leonora Carrington, Remedios Varo et la persistance d'un « esprit » surréaliste

1.3.1. Premiers contacts avec les surréalistes et premières dynamiques de création partagées : libérer les images intérieures[191]

La rencontre de Leonora Carrington et de Remedios Varo avec le surréalisme, qui se déroula dans des circonstances relativement similaires, dans le contexte français des années 1930, fut moins placée sous le signe de la découverte d'un univers visuel inédit et révolutionnaire que sous celui d'une familiarité insoupçonnée, immédiate, avec des productions n'ayant pourtant rien de commun avec les peintures étudiées ou réalisées dans le cadre d'études plus académiques[192], mais entrant en résonance avec les visions de l'imagination ou de l'enfance.

Un ancien camarade de Remedios Varo, qui étudia avec elle à l'Académie de San Fernando de Madrid, Josep Lluís Florit, affirme que les premiers dessins de l'artiste, qui sont désormais perdus, « *son ya surrealistas*[193] ». Leonora Carrington mentionna quant à elle à diverses reprises le sentiment de « déjà-vu » ayant accompagné le choc esthétique causé par le célèbre tableau de Max Ernst, *Deux enfants menacés par un rossignol* (1924) – lequel représenta son premier contact avec

[191] La question des contacts (historiques, artistiques) de Remedios Varo et de Leonora Carrington avec le surréalisme est l'une des plus traitées dans les ouvrages critiques. Notre propos n'étant pas, comme nous l'avons annoncé au début de ce sous-chapitre, d'en faire un compte-rendu exhaustif, nous avons fait le choix de mettre en avant les éléments qui, selon nous, jouèrent un rôle prépondérant dans les modalités de leur production artistique ; nous avons également choisi de faire figurer les éléments qui ont fait l'objet d'une récente réévaluation (et qui sont, à ce titre, mal connus ou peu développés dans les ouvrages de référence).

[192] Remedios Varo étudia à l'Académie San Fernando de Madrid (1924-1930). Leonora Carrington, après avoir été envoyée en pension à Florence (chez Miss Penrose) puis dans une institution pour jeunes filles de bonne famille à Paris, finit par convaincre ses parents de la laisser étudier l'art à Londres, à l'Académie Amédée Ozenfant (1936-1937).

[193] Cité par Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo,* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 29.

l'art surréaliste –, ainsi que le caractère vital de sa rencontre avec le mouvement[194] ; écho à la définition de Remedios Varo, qui qualifiait le surréalisme de « *sentimiento inherente al hombre* ».

C'est en ce sens que le surréalisme joua un rôle déterminant dans l'itinéraire de formation des deux artistes : la rencontre avec le mouvement, pour les deux créatrices, constitua moins une rupture que la possibilité de donner une forme à des images pressenties, imaginées, et l'occasion de pénétrer un environnement stimulant, tant au niveau des échanges d'idées auxquelles elles purent assister ou participer que des pratiques collectives auxquelles la fréquentation d'autres surréalistes donna lieu. Janet A. Kaplan affirme ainsi que

> La relación de Varo con el movimiento surrealista fue de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía[195].

C'est d'ailleurs dans ce cadre que les deux femmes se rencontrèrent pour la première fois ; cette rencontre posa les premiers jalons de ce qui était appelé à devenir par la suite une amitié fondamentale, comme l'exprime Leonora Carrington : « *A Remedios, que llegó a ser mi mejor amiga, la conocía desde tiempo atrás. Habíamos coincidido en París en las reuniones que organizaba Breton y fue un gusto reencontrarme con ella en México*[196]. »

---

[194] Durant l'interview accordée à son agent littéraire Paul de Angelis (tentative de ce dernier pour pallier le manque d'informations sur la vie et l'œuvre de Leonora Carrington), l'artiste évoque sa compréhension immédiate du tableau de Max Ernst (*op. cit*., p. 152) et les affinités qu'elle perçut immédiatement avec les surréalistes. Dans une émission de radio intitulée « Leonora Carrington, ou le réel et l'imaginaire », retransmise sur France Culture le 18 avril 1985 dans le cadre du programme « Une vie, une œuvre », on entend des fragments d'interview qui correspondraient à celle menée par Germaine Rouvre en 1977 – l'émission est disponible en ligne : <http://www.ina.fr/audio/PHD98032561/leonora-carrington-ou-le-reel-et-l-imaginaire-audio.html> (consulté le 10 juin 2018). L'artiste y affirme avoir été attirée par « la vitalité du mouvement surréaliste d'avant-guerre » et insiste avec humour sur le fait que les surréalistes étaient autrement plus « drôles » que les membres de la haute société ou les hommes d'affaire qu'elle avait été amenée à côtoyer en Angleterre. Elle qualifie sa rencontre avec le surréalisme de « rencontre vitale ».

[195] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 67.

[196] Leonora CARRINGTON, interviewée par Silvia CHEREM, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tezontle », 2003, p. 73.

Si Leonora Carrington et Remedios Varo ont pu apparaître, au cours de cette première période de surréalisme européen, cantonnées à leur « *posición* […] *tímida y humilde [de] oyente*[197] », de femmes-enfants ou de muses d'artistes masculins reconnus (de Benjamin Péret et de Max Ernst, notamment), elles n'ont pas tardé à rejeter, parfois avec virulence, ces étiquettes. La critique elle-même indiquait la nécessité de porter un regard nouveau sur cette période d'expérimentations, en démontrant au contraire l'audace et le caractère précurseur de ces deux femmes : elles firent le choix d'un mode de vie bohème et d'une sexualité libre, s'opposant à leurs familles, à leur éducation catholique ou aux codes exigés par leur classe sociale, et prirent part à des mouvements d'avant-garde en cherchant à développer leur propre identité artistique.

Un nombre d'œuvres important témoigne de l'énergie créative de ces premières années et du fait que, loin de rester en retrait, les deux femmes entrèrent dans des dynamiques de créations partagées et furent reconnues par les cercles surréalistes. Ainsi, Remedios Varo fait son entrée dans le mouvement surréaliste (bien qu'elle n'en ait jamais fait officiellement partie) avec la reproduction dans la revue *Minotaure*, à l'hiver 1937, de son œuvre *El deseo*, peinture expérimentale réalisée dans une boîte à chaussures, qui célèbre les forces du hasard (puisque l'œuvre a été élaborée à partir de coulées de cire chaude) tout autant que l'ardeur du désir, dont on a vu l'importance dans la conception surréaliste. Leonora Carrington publie pour sa part, dès 1938, *La Maison de la peur*, conte qui suscite les commentaires les plus admiratifs d'André Breton ou de Paul Éluard. La même année, Remedios Varo et Leonora Carrington sont toutes deux invitées à exposer aux côtés de grands noms associés au mouvement à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme (à Paris puis à Amsterdam)[198].

---

[197] « *Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendía varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones; mi posición era la tímida y humilde del oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme a ellos, con un Paul Éluard, un Benjamín Péret o un André Breton; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad.* » Remedios VARO, citée par la critique Raquel TIBOL, « Remedios Varo: apuntamientos y testimonios (2) », *La Jornada*, 6 octobre 2013, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/opinion/a03a1cul> (consulté le 10 juin 2018).

[198] Pour une vision plus complète de la façon dont les deux artistes ont vécu le surréalisme au cours de ces années, on pourra consulter les chapitres 2 (« La extravagancia de una vida mágica: Remedios Varo y Leonora Carrington ») et 3 (« Remedios Varo y Leonora Carrington: la pintura de la experiencia y el símbolo ») de la thèse de Juncal CABALLERO GUIRAL (*Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, *op. cit.*), qui compilent, dans une perspective plutôt biographique à laquelle sont intégrées des analyses de tableaux, les données des ouvrages de Janet A. Kaplan ou de Whitney Chadwick déjà cités.

Non seulement ces dynamiques préfigurent leurs collaborations avec d'autres exilés européens au Mexique, mais elles marqueront durablement leur œuvre, puisque l'on verra resurgir, dans les années 40, 50 ou 60, des motifs iconographiques et des techniques qui y trouvent leur origine.

Au-delà de son caractère romanesque, la relation qui unit Leonora Carrington à Max Ernst apparaît avant tout, d'après Renée Riese Hubert, comme un « *Artistic Partnership* ». L'universitaire se refuse à considérer que la jeune Anglaise ait été une simple disciple du génial peintre et sculpteur allemand, bien qu'il l'ait initiée à des techniques telles que le « frottage » et lui ait fait découvrir la littérature romantique française et allemande ou les œuvres de Carl Gustav Jung (lectures que l'artiste approfondira une fois au Mexique). Leonora Carrington trouva dans l'univers de Max Ernst, marqué par l'intrusion du fantastique ou le goût pour la subversion, des éléments qui faisaient écho avec ses propres processus créatifs. Renée Riese Hubert voit ainsi dans les œuvres de l'un et de l'autre, notamment celles correspondant à la période de leur vie commune, à Paris (1937-1938), puis dans le petit village de Saint-Martin d'Ardèche (1938-1940), des séquences d'un dialogue qui se prolongera même, quoique de façon bien plus limitée, après la rupture, consommée en 1942.

La relation créative entre Leonora Carrington et Max Ernst est riche et a donné lieu à diverses études éclairantes sur le sujet. Dans « Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation[199] », Renée Riese Hubert approfondit les implications et modalités de cette interrelation. Elle étudie les productions réalisées ensemble et montre la façon dont tous deux ont été inspirés par l'image de l'autre : on pense au *Portrait of Max Ernst* (1939) de Leonora Carrington, qui annonce l'importance des rites alchimiques dans ses productions plus tardives et inverse la relation de l'artiste masculin à sa muse féminine ; au tableau d'Ernst, *Leonora in the Morning Light* (1940), qui apparaît comme un portrait double puisqu'à l'apparition du visage de Leonora répond celle d'un équidé, animal relié, dans la production de Leonora Carrington, à la recherche identitaire ; ou au conte publié par la créatrice en 1942, *The Bird Superior Max Ernst*, allusion directe au mythe partagé de « Loplop » et de « la mariée du vent » – lequel fait suite à *Pigeon vole* ou à l'*Histoire du petit Francis* (1940), histoire d'amour triangulaire inspirée des difficultés rencontrées avec la femme de Max Ernst, Marie-Berthe Aurenche.

[199] Renée RIESE HUBERT, « Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation », *New Literary History*, vol. 22, n° 3, 1991, p. 715-745.

De plus, les récits de Leonora Carrington se seraient nourris de l'imaginaire qui se déploie dans les peintures des années 30 de Max Ernst, des étranges créatures présentées dans des tableaux comme *The Barbarians* (1937), de ses paysages fantastiques et exubérants – comme dans la série *La nature à l'aurore* ou *La joie de vivre* (1936) –, où jours et nuits se confondent, où règnent mystère et formes insaisissables. L'universitaire établit également un lien entre *Le cornet acoustique* et le roman-collage de Max Ernst de 1934, *Une semaine de bonté*, en ce qu'ils présentent des mécanismes similaires : anachronismes, discontinuité, invasion du fantastique, etc.

La collaboration entre les deux artistes donna aussi lieu à des productions réalisées ensemble. Il est intéressant de remarquer que les collages de Max Ernst accompagnant le conte *La maison de la peur* (publié par Henri Parisot en 1938) et le recueil de contes *La dame ovale* (Paris, G.L.M., 1939) fonctionnent moins comme des illustrations suivant les étapes de la narration que comme des images en miroir. Textes et images se répondent en ce qu'ils construisent, dans un langage différent, un humour subversif qu'on retrouvera dans *Le cornet acoustique* (1974), dans des nouvelles telles que *My mother is a cow* (écrit dans les années 50) ou *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule* (1962). Au « franglais » de *La maison de la peur* correspond l'esthétique hybride du collage ; des personnages mi-humains mi-animaux – trait définitoire de l'univers visuel ultérieur de Leonora Carrington, comme dans *St John's Mule* (1947), *Ferret Race* (1950-51) ou *Clean Up at Once, Said the Archbishop* (1951) – lient textes et compositions visuelles.

Par ailleurs, l'érotisme de l'œuvre picturale réalisée ensemble, *La rencontre* (1939-1940), entre en résonance avec la multitude de peintures et de sculptures réalisées dans la maison de Saint-Martin d'Ardèche, où sirènes, minotaure, hommes-oiseaux ou femmes-chevaux finirent par orner les murs, portes et fenêtres, autant d'apparitions, voire de « *sustitos totémicos*[200] » des artistes, qui manifestent les croisements qui se sont opérés entre leurs mythologies personnelles et leurs savoir-faire plastiques[201]. Si le versant érotique disparaît presque intégralement de l'œuvre

[200] Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.*, p. 39.

[201] Pour en savoir davantage, on pourra consulter le chapitre d'ouvrage de la même auteure : Renée RIESE HUBERT, « Beyond Initiation: Leonora Carrington and Max Ersnt », *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 113-140. Nous signalons également : Susan Rubin SULEIMAN, « The Bird Superior Meets the Bride of the Wind: Leonora Carrington and Max Ernst », in Whitney CHADWICK et Isabelle DE COURTIVRON (éd.), *Significant Others: Creative and Intimate Partnership*, New York, Thames and Hudson, 1993, p. 96-117 ; le chapitre « From Europe to Mexico », de Giulia Ingarao, qui présente des reproductions et photographies intéressantes des œuvres de la maison de Saint-Martin d'Ardèche, in *Leonora Carrington*

ultérieure de Carrington, on voit dans ses œuvres réalisées au cours de ces années de complicité artistique les prémices d'une quête identitaire et d'une affirmation des pouvoirs créatifs féminins, qui constitueront un nœud thématique central de la production picturale et littéraire des décennies suivantes. Des éléments iconographiques et symboliques omniprésents dans cette première période seront ainsi réutilisés et transposés dans ses œuvres mexicaines : on pense par exemple au motif du repas rituel autour d'une table assimilée à un autel – qui apparaît déjà dans le banquet sacrilège de *The Meal of Lord Candlestick* (1938) – ou à la charge symbolique associée aux figures d'équidés – notamment avec *The Horses of Lord Candlestick* (1938) et avec le célèbre *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* de 1937-1938, qui fait désormais partie des collections du Metropolitan Museum of Art de New York.

Une autre collaboration fondamentale pour Leonora Carrington, que nous souhaitons également signaler, est celle qui prit place en 1943 avec Pierre Mabille (1904-1952), appelé le « médecin des surréalistes », scientifique, anthropologue, écrivain, et avec sa compagne Jeanne Mégnen. Bien que Leonora Carrington se trouvât déjà au Mexique, l'écriture du texte *En Bas* se rattache irrémédiablement à la période européenne, puisqu'il se présente comme le récit de la crise psychiatrique dont souffrit la peintre et auteure en 1940 et qui conduisit à son enfermement dans un asile d'aliénés à Santander pendant la Seconde Guerre Mondiale, alors qu'elle n'était âgée que de vingt-trois ans. Dans cette « libération de la parole », le couple joua un rôle essentiel, en tant qu'interlocuteurs privilégiés, car qui mieux que ces deux allocutaires (rappelons que Pierre Mabille est l'auteur du *Miroir du merveilleux*, lecture qui marqua un tournant pour Leonora Carrington) aurait pu aider à établir le lien entre l'univers médical et le monde du merveilleux, entre l'imaginaire et la folie clinique[202] ? Conçu comme une expérience cathartique permettant à l'artiste

---

[catalog of the exhibition *Leonora Carrington: the Celtic Surrealist*, Garden Galleries, Irish Museum of Modern Art, Sept. 18, 2013 - Jan. 26, 2014 / éd. Seán Kissane], Dublin / New York, Irish Museum of Modern Art / Distributed Art Publishers, Inc., 2013, p. 74-97 ; les chapitres 2 et 3 de Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid / México, D.F., Turner / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, qui offrent un panorama plus vaste de la façon dont Leonora Carrington vécut le surréalisme à la fin des années 1930. Enfin, écrit à la façon d'un roman, citons un essai singulier, celui de Julotte ROCHE, *Max et Leonora : récit d'investigation*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.

[202] Le récit, dicté en français à Jeanne Mégnen, fut d'abord publié en anglais dès février 1944 dans le numéro 4 de la revue *VVV*, puis en français dans la collection « L'Âge d'Or », dirigée par Henri Parisot (Paris, Fontaine, 1945) – une première version, qui aurait été écrite à New York, en anglais, peu avant, se serait perdue. L'importance des interlocuteurs est énoncée dans l'ouverture programmatique du récit :

d'engager « un terrible corps à corps avec les mots qui aura fini par ouvrir l'espace le plus improbable entre la folie et la non-folie[203] », pour reprendre les termes d'Annie Lebrun, comme un récit autobiographique tendant vers l'expérience poétique et visionnaire, à la façon d'un Gérard de Nerval ou d'un Antonin Artaud, *En Bas* se veut traversée des miroirs et des frontières[204].

S'il se distingue nettement des autres textes de Carrington (caractérisés par leur humour et leurs jeux de mots), il annonce les transmutations magiques qui s'opèreront dans des romans comme *Le cornet acoustique* ou *La porte de pierre* ; le « je » du récit se démultiplie, se dissout ou semble parfois sortir de lui-même, empruntant des expressions propres à l'alchimie ou aux théories du microcosme et du macrocosme pour se dire. On peut rapprocher *En Bas* non seulement d'autres écrits mais aussi de la production picturale mexicaine de l'artiste ; dans les années 80, Leonora Carrington et Whitney Chadwick utiliseront l'adjectif « *liminal*[205] » (qui n'est pas sans évoquer une certaine dimension rituelle) pour décrire les sensations qui régissent le traitement du temps ou de l'espace dans les productions de l'artiste, soit la sensation d'un « entre-deux » au seuil de ce qui est et de ce qui pourrait être, du monde extérieur et du monde intérieur, de la lucidité et de la folie. *En Bas* constitue l'incursion la plus saisissante

---

« Il y a maintenant exactement trois ans, j'étais internée dans la clinique du Dr Moralès, à Santander (Espagne), considérée par le Dr Pardo, de Madrid, et le consul britannique, comme folle incurable. Depuis ma rencontre fortuite avec vous, que je considère comme le plus clairvoyant, je me suis mise, il y a une semaine, à réunir les fils qui auraient pu m'amener à traverser la première frontière de la connaissance. Je dois revivre cette expérience, parce que je crois vous être utile en le faisant, et je crois aussi que vous m'aiderez à voyager de l'autre côté de cette frontière en me conservant lucide, et en me permettant de mettre et de retirer à volonté le masque qui me préservera contre l'hostilité du conformisme. » Voir Leonora CARRINGTON, *En Bas* [précédé de *Dévoilé autant que possible* d'Annie Le Brun], Le Vigan, l'Arachnoïde, coll. « Zakhor », 2013, p. 17.

[203] Annie LEBRUN, « Dévoilé autant que possible », in Leonora CARRINGTON, *En Bas*, *op. cit.*, p. 7.

[204] Dans « Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation: Symbolic Death and Rebirth in *Little Francis* and *Down Below* » (*Correspondences*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 35-65), Kristoffer Noheden étudie justement l'impact du texte de Pierre Mabille sur l'écriture d'*En Bas* et postule que la renaissance symbolique présentée dans le récit doit être lue comme l'initiation de Carrington au merveilleux surréaliste. Dans « Beyond the Border: Leonora Carrington's Terrible Journey » (*Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996), Katharine Conley met en lien le texte avec les dessins et « cartes » réalisés par Leonora Carrington à la clinique et dresse une sorte de « cartographie » liminaire. Des approches plus politiques ont également été retenues pour aborder ce texte singulier qui peut être lu comme un récit d'oppression politique, sociale ou de genre, dans le contexte violent de la Seconde Guerre Mondiale : on pourra consulter les articles de Julia SALMERÓN, « Las memorias políticas de Leonora Carrington: *Down Below* », in Julia SALMERÓN et Ana ZAMORANO (coord.), *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 153-182, ou de Juncal CABALLERO GUIRAL, « Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura », *Arte y políticas de identidad*, vol. 6, juin 2012, p. 117-132.

[205] Whitney Chadwick signale que ce terme provient des théories anthropologiques de Victor W. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

dans cet espace liminaire[206], mais l'exploration de cet espace alternatif se poursuivra sous d'autres formes : pensons aux espaces multiples de peintures comme les *Distractions de Dagobert* (1945) ou à la figure décomposée de *Sachiel, the Angel of Thursday* (1967), qui semble exister simultanément dans différentes dimensions et sur divers plans de la réalité.

Pour Remedios Varo aussi, la rencontre avec le surréalisme fut non seulement synonyme d'ouverture à des lectures, à des horizons de la pensée, à des techniques et à des champs d'expérimentation sans précédent, mais aussi synonyme de collaborations, de savoirs partagés et d'influences réciproques avec des artistes partageant les mêmes crédos artistiques.

Ce qui frappe, dans la production artistique européenne de Remedios Varo, est d'abord le grand nombre de cadavres exquis, réalisés tant sous forme de collages photographiques que de dessins à plusieurs mains, qui associent au nom de l'artiste celui du catalan Esteban Francés (1913-1976), mais aussi ceux du peintre originaire des îles Canaries Óscar Domínguez (1906-1957) et de l'artiste français Marcel Jean (1900-1993), éminent membre du groupe surréaliste. Tous deux partagèrent jeux et découvertes avec Varo et Francés durant l'été 1935 à Barcelone. C'est de ces juxtapositions hasardeuses et de cette excitation de la trouvaille que sont nés les cadavres exquis présentés en annexes du *Catalogue raisonné*[207], dont l'importance dans le développement créatif de Remedios Varo ne doit, d'après Janet Kaplan, pas être négligé.

Dans son article « Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada », Janet Kaplan cherche à briser le stéréotype qui ferait de Remedios Varo, dans ses années européennes, une jeune peintre néophyte, bouche bée face au talent d'artistes masculins faisant figure d'autorité, et incapable de se faire une place sans l'aide d'un amant. Sans nier que les surréalistes parisiens l'aient intimidée et aient pu constituer tout à la fois une source d'inspiration et d'inhibition, la spécialiste démontre que Remedios Varo expérimenta néanmoins, au cours de cette période, et notamment à

---

[206] Dans le catalogue de l'exposition de 1948 consacrée à Leonora Carrington à la Galerie Matisse de New York était consignée une citation, reprise au compte de l'artiste : « *I am armed with madness for a long voyage* ». Leonora Carrington regretta par la suite d'avoir ainsi esthétisé les gestes de la folie : « *I think it is a pretty silly thing to say. What is madness? It's no joke, especially the way that it is treated. I think it was very stupid thing to say.* » Leonora CARRINGTON, interviewée par Hans-Ulrich OBRIST en 2005, « An Approach to a Reality That We Do Not Yet Understand », in *Leonora Carrington* [catalog of the exhibition *Leonora Carrington: the Celtic Surrealist*], *op. cit*., p. 168.

[207] La plupart d'entre eux ne portent pas de titre : voir n° 11 à 15, *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, México, D.F., Era, 2008.

Barcelone, l'éclosion d'une énergie créative qui préfigura celle des années 50 au Mexique[208].

Le caractère ludique et collectif des pratiques artistiques de Remedios Varo pendant ses années européennes est une constante et ne se limite pas à la période barcelonaise, au cours de laquelle Remedios Varo participe, en 1936, à une exposition du groupe des « Logicofobistas », qui proclamaient l'union de l'art et de la métaphysique[209]. Dans le *Catalogue raisonné*, on ne trouve pourtant qu'un seul autre exemple d'œuvre élaborée à plusieurs, à savoir un dessin réalisé à Marseille en 1941 et signé par Remedios Varo, Victor Brauner, Óscar Domínguez et Jean Hérold. Son titre reflète la violence du contexte historique et la portée contestataire que confèrent les artistes à leurs productions : *Le dernier Romantique a été enculé par le Maréchal Pétain*, titre qui contraste d'ailleurs avec le style naïf, presqu'enfantin avec lequel l'étrange « bonhomme » a été exécuté[210].

---

[208] C'est notamment sur l'étape que constitua la vie à Barcelone (en 1935-1936) que l'universitaire met l'accent : « *Como ocurre muy a menudo en su obra, las ideas visuales que había encontrado en las operaciones al azar durante su temprano compromiso con el surrealismo la seguían acompañando, para volver a emerger años después en unos escenarios artísticos mucho más complejos*. » Janet A. KAPLAN, « Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, coll. « Ensayo » (16), 2013, p. 21.

[209] Il est significatif qu'à son retour de Paris en 1932, Remedios Varo choisisse de s'installer non à Madrid mais à Barcelone, davantage en contact avec les mouvements d'avant-garde européens et notamment français, ce qui montre bien sa volonté de s'écarter de l'art conventionnel pour chercher de nouvelles voies d'expression. Si l'artiste se rapproche du groupe ADLAN (Amics de l'Art Nou), elle tient néanmoins à assurer à Marcel Jean son adhésion totale aux principes du surréalisme français, dans une lettre datée de 1936 : « *Querido Marcel… se celebra ahora en Barcelona una exposición colectiva de pintura y escultura con los elementos más próximos al surrealismo que han podido encontrarse. Nos han pedido a mí y a Esteban [Francés] nuestra colaboración y hemos expuesto algunos cuadros con ellos, dado que aquí por el momento no hay suficientes elementos absolutamente surrealistas como para formar un grupo. Pero queremos que sepas que, puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista,* estamos al margen y somos del todo independientes de él. […] *Aceptamos toda vuestra disciplina y estamos dispuestos a firmar vuestros manifiestos, y quisiéramos seguir en contacto contigo y seguir vuestras actividades*. » (Citée par Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 44)

[210] Le « portrait » collectif *Le dernier Romantique a été enculé par le Maréchal Pétain* aurait été réalisé au sein de la célèbre Villa Air-Bel, où nombre d'intellectuels et d'artistes – parmi lesquels André Breton, Óscar Domínguez, Wilfredo Lam ou Jacques Hérold – trouvèrent refuge, en attendant d'obtenir un visa ou un billet pour l'Amérique (Benjamin Péret et Remedios Varo furent logés non loin de la villa et furent aidés par le ERC, Emergency Rescue Committee). María José González Madrid a également démontré, à partir d'une peinture sur ivoire réalisée par Remedios Varo, *Personnage au Ying et Yang*, que Remedios Varo avait été marquée par (avait participé à ?) l'invention collective et collaborative d'un nouveau tarot de Marseille surréaliste à la Villa Air-Bel (*Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 105-109). Cet objet, non daté, faisait partie de la collection d'André Breton – disponible en ligne : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100174970> (consulté le 10 juin 2018) – et renvoie à une œuvre de 1957 présentée dans le *Catalogue raisonné*, *Carta de tarot*. La divination et le tarot, exaltés par les surréalistes pour leur charge poétique, constitueront un nœud thématique d'importance dans la production mexicaine de Remedios Varo ; de plus, l'iconographie même du tarot ressurgira dans des œuvres des années 50 (telles *El otro reloj*, de 1957).

María José González Madrid a montré dans sa thèse de doctorat, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, qu'un autre pan de ces jeux entre surréalistes était pratiquement absent du *Catalogue raisonné* et des études sur l'œuvre de Remedios Varo : il s'agit des « dessins communiqués », fonctionnant sur le principe du « jeu du téléphone » (un dessin A est montré à une personne qui doit le reproduire de mémoire, donnant lieu à une reproduction B, servant elle-même de modèle à un dessin C d'une autre personne, et ainsi de suite). Ces dessins, réalisés à Paris entre 1938 et 1940, et à l'élaboration desquels Remedios Varo participa activement, furent conservés par l'écrivain Robert Rius pendant l'occupation[211].

L'aspect qui nous semble le plus intéressant est que toutes ces pratiques collectives dépassent le simple divertissement. D'une part, elles donnent lieu à des créations singulières dont aucun des participants n'aurait été capable en solitaire. Ces activités manifestent le goût des surréalistes pour un art en acte, fait par tous, qui trouve son origine dans les « formes inouïes » imaginées par celui qui initie le jeu (dans le cas du « dessin communiqué ») ou à la jonction de l'imagination des uns et des autres (dans le cas du « cadavre exquis »).

D'autre part, si ces pratiques donnent, sur le moment, de l'inspiration à ceux qui « jouent le jeu », les éléments visuels qui émergent lors de ces sessions collectives finissent par constituer une véritable « boîte à images » mentale, dans laquelle les artistes (en l'occurrence, Remedios Varo) peuvent puiser à leur gré, soumettant certaines de ces images à transformation ultérieure ou à réélaboration. Ainsi, María José González Madrid montre la façon dont les motifs de certains dessins, conçus par Remedios Varo ou par l'un de ses compagnons comme point de départ du jeu, deviennent, des années plus tard, l'objet principal d'un tableau. C'est le cas des ombres qui se détachent du corps qui les projette et semblent mener une vie propre – dans *Mujer con esfera* (1957), *La despedida* (1958) ou *Fenómeno* (1962), à mettre en lien avec deux dessins sans titre de 1938 (n° 43 et 43A du *Catalogue raisonné*) – ; ou

[211] María José González Madrid explique que ces dessins furent montrés pour la première fois en 1999 lors de l'exposition « Jeu du dessin communiqué » à la Galerie 1900-2000 (Paris), à l'issue de laquelle fut publié un catalogue. Remedios Varo apparaît comme l'une des participantes les plus assidues, aux côtés de Breton, Péret, Tanguy, Nicolas Calas, Thérèse Casa, Esteban Francés, Kurt Seligmann et d'autres. L'artiste aurait même contribué à l'invention du jeu. Voir María José GONZÁLEZ MADRID, « El *dessin communiqué*: surrealismo y juego », *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 98-100. Deux de ces dessins sont visibles en ligne, sur le site internet de la Gallery of Surrealism de New York : *L'éclair et le Cerf-Volant* et *Le Chaise RF*. Voir <http://www.surrealism.gallery/index.htm> (consulté le 10 juin 2018).

encore du fauteuil qui possède mains et moustache[212] et qui semble annoncer le fauteuil animé et espiègle de *Mimetismo* (1960)[213].

Il faut croire que, de même que le « hasard objectif » se présente comme une forme de « manifestation de la nécessité », une coïncidence bouleversante entre monde extérieur (le hasard qui préside à la trouvaille) et vie intérieure (le désir qui parvient à rencontrer voire à susciter son objet), ces activités collectives cherchent à provoquer une rencontre fulgurante entre les mondes intérieurs des participants dans l'espoir d'une irruption du merveilleux ou d'un effet de comique déconcertant.

Ces diverses observations nous amènent à prendre en compte le fait que, malgré les différences évidentes – auxquelles nous nous attacherons par la suite – entre les œuvres « surréalistes » des années européennes et les productions mexicaines de Remedios Varo et de Leonora Carrington, on ne peut considérer cette première période d'expérimentations comme une étape close sur elle-même, ni les productions qui en ont été le fruit comme étant en rupture absolue avec celles qui suivirent.

Nous n'avons pas la garantie que Remedios Varo et Leonora Carrington aient lu tous les ouvrages ou articles (notamment, de Breton) sur lesquels nous nous sommes appuyée pour développer une théorie de l'image et de la peinture surréalistes[214]. Néanmoins, elles côtoyèrent d'éminents membres du groupe – et Breton lui-même – qui, pour leur part, en avaient une connaissance approfondie : quand bien même Leonora Carrington a toujours déclaré son hostilité envers les textes théoriques sur

---

[212] On trouve une reproduction de ce « dessin communiqué » (1938-1940) à la fin du travail de thèse de María José González Madrid (figure 17, « Reproducciones – obras de Remedios Varo). *Ibidem*, s.p.

[213] Aux étapes mentionnées – Barcelone (1932-1937), Paris (second séjour, mais cette fois-ci pour fuir l'Espagne en guerre, durant lequel l'artiste s'intègre peu à peu, par le biais de son amant Benjamin Péret, au cercle intime d'André Breton et participe aux expositions et activités du groupe), Marseille (zone libre, 1940) –, il nous faudrait ajouter le Canet-Plage : dans le petit village près de Perpignan, Remedios Varo retrouve l'artiste roumain Victor Brauner qui exercera une influence notable sur l'iconographie de son œuvre postérieure (voir María José GONZÁLEZ MADRID, « Remedios Varo, Victor Brauner y el interés compartido por el ocultismo », *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.,* p. 74-83).

[214] La sous-directrice du Musée d'Art Moderne de Mexico, Marisol Argüelles, a eu l'amabilité de nous fournir la liste des principaux ouvrages qui figuraient dans la bibliothèque de Remedios Varo au moment de son décès. En effet, dans le cadre de l'exposition temporaire « Remedios Varo. La dimensión del pensamiento » (du 14 août au 13 octobre 2013), le musée exposait les ouvrages, annotés ou non, mis en lien avec les productions picturales de l'artiste. Parmi ces livres, qui faisaient partie des archives de Remedios Varo, administrées jusqu'en 2015 par Alexandra Varsoviano (seconde épouse de Walter Gruen, le dernier compagnon de Remedios Varo, décédé en 2008), on trouvait un ouvrage de Gallimard regroupant les différents *Manifestes du surréalisme* publiés par Breton. Nulle trace en revanche d'essais comme *Le Surréalisme et la Peinture*. Quant à Leonora Carrington, nous ne disposons pas, pour le moment, d'archives consultables qui nous permettent d'avoir accès à ce genre d'informations, même si cela devrait voir le jour avec la Fundación Leonora Carrington (créée en 2015 par Gabriel Weisz-Carrington, son épouse Patricia Argomedo et leur fils Daniel Weisz).

l'art, le fait qu'elle ait entretenu une correspondance avec André Breton, qu'il ait corrigé certains de ses manuscrits (*L'Homme neutre*, par exemple) ou qu'il l'ait sollicitée pour participer, entre autres, à une enquête sur « l'art magique » en 1957, nous invite à penser qu'elle avait lu une partie des travaux du théoricien du surréalisme[215].

Par ailleurs, le fait que Leonora Carrington et Remedios Varo aient, à Paris, à Barcelone, à Saint-Martin d'Ardèche, à Marseille, à New York ou à Mexico, vécu le surréalisme davantage comme une pratique quotidienne que comme un apprentissage théorique, contribue à expliquer en quoi et pourquoi de nombreux principes énoncés par Breton apparaissent mis en œuvre dans leurs images, non seulement dans les années 30, mais aussi – et c'est ce qui retiendra notre attention – durant leur années mexicaines, alors même que les deux femmes réfutèrent leur appartenance au surréalisme comme mouvement organisé.

Leonora Carrington insista lourdement, auprès de Paul de Angelis, sur l'isolement qu'avait supposé la vie au Mexique, entraînant une prise de distance d'avec ceux qu'elle désigne ironiquement comme les « *surrealistas* kosher » ; à l'éloignement géographique aurait correspondu une liberté créative nouvelle :

> PdA – También parece que, culturalmente hablando, la mayor parte de la obra de personas como Frida Kahlo, Remedios Varo y usted misma, se desarrolló…
> LC – … Fuera del ámbito surrealista. Creo que es verdad: por ejemplo Frida, que apenas tuvo relación con los surrealistas a excepción de cuando estuvo en París, estaba muy aislada, porque en México trabajaba sola. Como Remedios, o como yo misma. Remedios y yo nos veíamos mucho, pero por lo demás yo también estaba bastante aislada. Lleva su tiempo individualizarse. Al calor

[215] Voir l'ouvrage *Leonora Carrington, la mariée du vent* [catalogue d'exposition, Maison de l'Amérique latine, 30 mai - 18 juillet 2008], Paris, Gallimard / Maison de l'Amérique latine, 2008, où figurent une lettre de Leonora Carrington à André Breton, de 1959 (p. 70-72) ; le texte de présentation de Leonora Carrington rédigé par André Breton pour la réédition de 1966 de son *Anthologie de l'humour noir* (*Ibidem*, p. 81-82) ; la réponse de Leonora Carrington « à propos de l'art magique » (p. 84-87). Sur le site <http://www.andrebreton.fr>, qui donne accès à une partie des archives du fondateur du mouvement, on trouvera d'autres lettres, les manuscrits de Leonora Carrington pour la revue *VVV* ou celui de sa nouvelle *L'Homme neutre*, corrigé par André Breton, documents que nous n'avons jamais vu mentionnés ou exploités dans des travaux sur la créatrice. On trouve également, dans les Fonds spécifiques de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, à Paris, treize lettres et deux cartes postales écrites et envoyées par Leonora Carrington à André Breton et Jacqueline Lamba, entre 1942 et 1955 (BRT.C419 – BRT.C432).

> del entusiasmo inicial de un movimiento se da cabida a todo tipo de cosas. Pero era un movimiento dominado por los hombres[216].

Il est difficile de fournir une version aboutie du discours de Leonora Carrington sur la nature des liens l'ayant uni au surréalisme ou sur la définition personnelle qu'elle a pu donner de ce dernier. Non seulement la position de l'artiste a fluctué en fonction des années, mais la résistance qu'elle a opposé aux journalistes ou critiques qui souhaitaient l'interviewer n'a, de plus, pas aidé à clarifier les choses. Julia Salmerón a montré que « *la actitud de Carrington hacia sus devotos se puede calificar, como poco, de desagradable*[217] », l'artiste ayant cherché à préserver sa vie privée, se refusant à être mise dans des cases et usant bien souvent de l'autodérision, de la provocation, voire du sarcasme, et ce, depuis les années 40.

Dans des interviews des années 2000, Leonora Carrington déclare tantôt n'avoir jamais été surréaliste (« *I didn't become a Surrealist. I wasn't like Breton*[218] »), tantôt que le surréalisme continuera à exister tant que l'être humain existera, puisqu'il est « un état d'esprit, pas une mode ». Elle le relie alors principalement à l'exploration de l'inconscient et de l'esprit humain, lequel est « infini, une sphère en constante évolution[219] ».

En ce qui concerne Remedios Varo, nous ne disposons pratiquement d'aucune interview de l'artiste, du fait de sa timidité et de sa discrétion (elle a toujours fui les entrevues et les journalistes), mais aussi de son décès prématuré. Dans sa « Nota biográfica », Walter Gruen signale cependant que, lors du seul voyage que Remedios ait effectué en Europe (en l'occurrence, en France, en 1958) après son installation au Mexique, elle lui envoya une lettre lui signifiant son sentiment d'extranéité face aux surréalistes français côtoyés dans le passé :

> […] Veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes [los surrealistas] y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida, no sólo material o sentimental sino también intelectual,

---

[216] Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Galería Colección de arte mexicano », 1994, p. 154.
[217] Julia SALMERÓN, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002, p. 52-54.
[218] Voir Hans-Ulrich OBRIST, « An Approach to a Reality That We Do Not Yet Understand », in *Leonora Carrington* [catalog of the exhibition *Leonora Carrington: the Celtic Surrealist*], *op. cit.*, p. 165.
[219] Voir Diego SILEO, « Intervista a Leonora Carrington », *Remedios Varo. La magia dello sguardo* [préface d'Arturo Schwarz], Milano, Selene, 2007, p. 211. Nous traduisons.

> está ahí, en esta tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades[220].

En cela, Remedios Varo et Leonora Carrington adoptèrent des postures similaires : elles partagèrent un sentiment de non-appartenance au groupe des surréalistes « orthodoxes » après leur arrivée au Mexique, manifestation de leur refus de tout dogmatisme et de toute étiquette, de leur rejet de l'esprit misogyne du mouvement, mais aussi symptôme de leurs recherches picturales ou littéraires relativement solitaires, tournées vers l'ésotérisme.

Remedios Varo et Leonora Carrington reconnurent néanmoins la persistance d'un « esprit » surréaliste, tel que nous le définissions au début de ce chapitre : comme possibilité de sonder l'aspect fantastique de la réalité et d'interroger les rapports entre réalité intérieure et réalité extérieure, comme horizon existentiel foisonnant et porteur de contradictions, reflet de la singularité et de la liberté de chaque créateur dans la réinterprétation et la recodification des principes surréalistes. Nous pouvons donc reprendre les mots d'Edith Mendoza Bolio et affirmer avec elle que

> El surrealismo en Varo [y Carrington] es más que sólo una influencia temporal y menos que la definición de su iconografía tanto pictórica como escrita; pero resulta evidente que en sus creaciones artísticas [ellas] utiliza[n] las técnicas surrealistas [los principios surrealistas] para la parcial representación de sus visiones, para mostrar, apenas, su « otro » mundo quizá porque consideraba[n] que el surrealismo era « un sentimiento inherente al hombre » y como tal, sujeto a los vaivenes de la propia vida[221].

1.3.2. La « machine à intégrer » : œuvres-creuset et porosité des frontières entre créations écrites et créations plastiques

Si nous partons de cette prémisse, il nous faut néanmoins déterminer quels sont les principes surréalistes qui les ont particulièrement intéressées, qu'elles ont choisi (consciemment ou non) de mettre en œuvre, voire de recodifier. En d'autres termes : comment ont-elles interprété le surréalisme ? Qu'en ont-elles retenu au-delà de ce que

[220] Voir *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 107.
[221] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Frankfurt / México, D.F., Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2010, p. 36.

nous avons déjà énoncé ? Faut-il suivre l'universitaire Rita Eder, spécialiste du surréalisme en Amérique latine, lorsqu'elle affirme que « *el "ser surrealista" en sus pinturas es totalmente diferente*[222] » ?

En accord avec ce qu'ont pu développer Whitney Chadwick et Janet Kaplan, Leonora Carrington et Remedios Varo retiennent en premier lieu la capacité de l'art surréaliste à être une véritable « machine à *intégrer*[223] », ce qui fait écho à leur quête d'un art qui se joue des partages sur lesquels se fonde la structuration culturelle majoritaire. La posture adoptée par les artistes a pu laisser penser qu'elles étaient assez éloignées des ambitions révolutionnaires du mouvement, d'autant que les exilés au Mexique n'ont publié aucun manifeste et que les deux femmes se sont maintenues, après leur arrivée au Mexique, à l'écart de tout ce qui touchait, de près ou de loin, à la politique – à l'exception du rapprochement de Leonora Carrington des mouvements féministes dans les années 70, à la suite de sa rencontre avec l'universitaire nord-américaine Gloria Orenstein. On observe néanmoins dans l'intérêt porté aux cultures périphériques ou non-occidentales (intérêt qui va, chez les deux artistes, bien au-delà du simple exotisme) les traces de préoccupations d'ordre social ayant à voir avec la volonté d'un décentrement du savoir et des horizons culturels.

C'est ainsi que se mêlent dans les peintures de Leonora Carrington, dès les années 1930, de multiples sources visuelles[224] : Whitney Chadwick signale l'influence des paysages visionnaires et des créatures fantastiques des Flamands Hieronymus Bosch et Pieter Brueghel (et, ajoutons-nous, du peintre allemand Matthias Grünewald), dont Varo et Carrington purent observer les œuvres au Musée du Prado de Madrid ; celle des panneaux narratifs du Trecento et du Quattrocento (Leonora Carrington fut fascinée par les retables et bas-reliefs, à Florence), dont Carrington reprend la composition segmentée afin de donner à voir simultanément de multiples mondes physiques ; celle de la peinture narrative d'artistes italiens comme Giovanni di Paolo ou Sassetta, qui servira de base à la structure narrative des tableaux de l'artiste anglo-mexicaine.

---

[222] Lors de notre rencontre, le 15 août 2016, à la UNAM (Mexico), l'enseignante-chercheur Rita Eder a insisté sur le fait que la clé de lecture surréaliste reste, à son sens, fondamentale dans l'appréhension des œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo. Pour elle, chacune des deux artistes possède néanmoins une tradition visuelle différente et explore un type de surréalisme différent.

[223] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 11.

[224] On lira avec une attention particulière les chapitres « Los comienzos en México », « Reconocimiento público » et « El reino del espíritu » de Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación, op. cit.,* p. 15-36.

Chadwick insiste également sur la source d'inspiration qu'ont pu constituer les illustrations du Britannique Sir John Tenniel, notamment celles accompagnant *Alice au pays des merveilles* (Macmillan, 1866), qui préfigurent les figures féminines démesurées de certains tableaux de Carrington (dans lesquels la forte impression causée par les représentations de saints ou d'autres figures sacrées dans la peinture de la Renaissance est également perceptible).

L'iconographie des sciences occultes, qui captive Carrington depuis l'enfance, forme également un substrat important : à la suite de la découverte de l'*Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy* (1929) d'Émile Grillot de Givry, à New York, puis de celle de *Psychologie et alchimie* de Carl G. Jung dans les années 40, les gravures ésotériques imprégnèrent fortement le paysage intérieur de l'artiste.

Au-delà des sources visuelles, ce sont également les lectures de l'artiste qui contribuèrent à forger la « *consistencia temática*[225] » de ses œuvres : sous l'influence de Pierre Mabille, l'artiste s'intéresse au mysticisme juif et chrétien (kabbale, Gnose) et poursuit son étude des traditions hermétiques ou des doctrines ésotériques (comme celles de G. I. Gurdjieff) ; mais son horizon s'ouvrira davantage encore à la fin des années 40 et au début des années 50 avec l'attrait pour les mythologies celtes éveillé par la lecture de l'ouvrage de Robert Graves, *The White Goddess* (1948), entrant en résonance avec la tradition culturelle rattachée à son enfance, et, plus tard, avec la découverte du bouddhisme tibétain.

Tout comme Leonora Carrington, Remedios Varo retient du surréalisme sa capacité à ouvrir sur des mondes alternatifs, ceux du rêve ou de l'activité médiumnique, et sur des champs de connaissance délaissés dans la construction hégémonique du savoir, comme l'astrologie ou l'alchimie, qui constituent un réservoir thématique d'importance – on peut citer les titres de tableaux et dessins comme *Premonición* (1953), *Ciencia inútil o El alquimista* (1955) ou *Sueño* (1958). De sa fréquentation avec les surréalistes, Remedios Varo retire aussi une première approche des théories psychanalytiques, de Freud notamment, qu'elle complètera par ses lectures des ouvrages du père de la psychanalyse mais aussi de Jung ou d'Adler.

À l'instar de Leonora Carrington, Remedios Varo fait de ses toiles des œuvres-creuset où se mêlent influences des surréalistes ou d'autres contemporains (De Chirico, Brauner, Paalen…) mais aussi du Moyen-âge et de la Renaissance. Janet

[225] *Ibidem,* p. 28.

Kaplan, dans *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, détaille déjà les multiples origines de ces « *huellas de recursos visuales sacados del pasado*[226] ». Elle signale le rôle de la peinture médiévale dans l'esthétique et les thématiques abordées par Remedios Varo – depuis les échos avec la technique miniaturiste des illustrations des livres d'heures jusqu'aux emprunts à l'architecture romane et gothique. Elle souligne également la forte influence laissée par les œuvres de la Renaissance, avec une attention particulière pour les tableaux de saints, comme ceux peints par Antonello da Messina, pour la peinture des primitifs flamands (notamment, à nouveau, Bosch) ou pour les corps élancés du Greco. Parmi les peintres espagnols (ou associés au patrimoine culturel espagnol), c'est ensuite Goya qui l'inspirera sans doute le plus, du fait de sa prédisposition à explorer le monde de l'imagination (et dont les êtres ailés seront repris dans des tableaux comme *Vuelo mágico*, de 1956).

Le « décentrement » des horizons culturels dont nous parlions doit donc plutôt être recherché dans les sources littéraires et philosophiques qui abreuvèrent l'artiste et qui furent l'objet de discussions, d'échanges et de partages avec Leonora Carrington : les écrits mystiques (du théologien Maître Eckhart, de l'occultiste britannique Dion Fortune, le *Tertium Organum* d'Ouspensky, le *Baghavad-Gita*), les romans puisant dans la kabbale ou diverses mythologies (*Le Mont Analogue* de René Daumal, *Le Golem* de Gustav Meyrink) ou les récits d'anticipation (de Hermann Hesse, H. G. Wells ou Aldous Huxley)[227].

Si, en écho aux idéaux du surréalisme, qui se veut « entreprise prométhéenne et totalisante », Remedios Varo et Leonora Carrington fondent dans leurs œuvres des éléments de différentes époques, influences et sources iconographiques ou

---

[226] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 220. Dans le chapitre 7, « Transformaciones », l'universitaire fait une analyse détaillée de ces multiples influences.

[227] La liste des ouvrages et des sources qui inspirèrent les deux artistes dépasse largement le bref aperçu que nous venons d'en donner. Ces références apparaîtront dans le corps de notre travail lorsque nous le jugerons opportun. Janet Kaplan ou Juliana González (dans « Mundo y trasmundo de Remedios Varo », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 91) évoquent par ailleurs l'importance, pour Remedios Varo, de lectures d'auteurs tels que Jules Verne, Alexandre Dumas, Helena Blavatsky, Edgar Allan Poe ou Saint-Exupéry, et l'inspiration donnée par la pensée soufi, les légendes du Saint Graal, entre autres. En ce qui concerne Leonora Carrington, on trouve par exemple mention, dans *Leonora Carrington: una retrospectiva* (Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994), de ses lectures de Jonathan Swift (*Les voyages de Gulliver*), des histoires de fantômes de M. R. James, des romans policiers les plus divers et, plus tardivement, des textes du physicien Ilya Prigogine (si compliqués qu'elle disait ne pouvoir en lire que deux phrases par jour) ou du *Tao of Physics* de Fritjof Capra. Aux dires de Juliana González, Remedios Varo aurait été plus « élitiste » que Leonora Carrington dans ses lectures, se cantonnant à des œuvres reconnues pour leur valeur littéraire ou mystique. Lors de notre rencontre, le 26 juillet 2016 à Mexico, Gloria Orenstein a insisté sur le fait que Leonora Carrington « dévorait » les romans policiers de gares, de stations-services, n'établissant pas de hiérarchie entre ce qui relevait de « l'art » et ce qui pouvait relever de la « culture populaire ».

philosophiques (ce qui les poussera d'ailleurs à élargir leur champ et à intégrer à leurs productions des éléments dérivés de leurs lectures sur les sciences dites « exactes », comme la physique ou les mathématiques), « qu'on se garde pourtant de voir en Leonora Carrington [et en Remedios Varo] [des] pionnière[s] du multiculturalisme[228] », nous dit Annie Lebrun. C'est qu'en effet cette curiosité, cette soif de connaissance est tout autant une façon de déjouer les certitudes et le rationnel de la civilisation occidentale qu'une projection vers « l'exploration plus totale de la réalité universelle[229] » ; une façon, encore, de s'éprouver au tout autre.

De la même façon, l'œuvre écrite et l'œuvre plastique de Leonora Carrington et de Remedios Varo ne pouvaient apparaître cloisonnées ou séparées l'une de l'autre. S'intégrant pleinement à la conception avant-gardiste de leur époque, qui voit dans la séparation entre les genres et les supports artistiques la marque d'une pensée dichotomique bridant l'inventivité et l'exploration du « jamais-vu », les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo laissent apparaître une même absence de hiérarchisation, la même porosité des frontières.

Leonora Carrington, interrogée par Hans-Ulrich Obrist en 2005 sur la relation existant entre sa pratique de la peinture et sa pratique de l'écriture, se dérobe, laissant le critique à sa perplexité : « *It's always been a puzzle to me*. […] *But really, the connection of language to image is very difficult to answer. I've never been able to answer it, so don't look so sad… [laughs]*[230] ».

Pourtant, dans un essai fantaisiste écrit en 1975, publié dans le catalogue *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition* à la suite de l'introduction d'Edward James, Leonora Carrington fait de l'écriture et de la peinture deux activités semblables en ce qu'elles ont la même origine pragmatique – le mouvement de la main et des doigts – et s'adressent aux organes perceptifs :

> Writing and painting are alike in that both arts –music as well– come out of fingers and into some receptive artifacts. The result, of course, is read, heard or seen through the receptive organs of those who receive the art and are supposed to 'Be' what all these different persons perceive differently. Therefore it seems that any introduction to art is fairly senseless since anybody can think or

[228] Annie LEBRUN, « Je n'a plus une seule dent », in *Leonora Carrington, la mariée du vent, op. cit.,* p. 49.
[229] Pierre MABILLE, *Le miroir du merveilleux* [1940], Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 24.
[230] « An Approach to a Reality That We Do Not Yet Understand », interview de Hans-Ulrich Obrist, in *Leonora Carrington* [catalog of the exhibition *Leonora Carrington: the Celtic Surrealist*], *op. cit.*, p. 159.

> experience according to who he is. Very likely the introduction will not be read anyhow.
> Once a dog barked at a mask I made; that was the most honourable comment I ever received[231].

Suivant son goût habituel pour la provocation et pour la cocasserie – qui n'est pas sans rappeler celle des « cyniques », qui se présentaient justement comme des « chiens » (« *kuôn* », duquel est dérivé « *kynikos* ») hargneux –, Leonora Carrington regroupe sous le terme d'« art » (ce que Breton appelait « poésie »), ces diverses pratiques, qui auraient en commun de ne pouvoir être appréhendées autrement que par les sens et par la subjectivité de chacun. Cela revient, pour l'artiste, à formuler le caractère non théorisable – inutilement théorisable – de l'art, tout en reprenant, dans une version néanmoins pastichée, ce que nous avions désigné comme une poétique de l'effet dans les écrits d'André Breton : la mention du chien aboyant face au masque renverrait à une approche de l'art que Leonora Carrington souhaite non intellectuelle, instinctive, sans intermédiaire – on est en droit de se demander, d'ailleurs, si cela ne constituerait pas une forme de paradoxe, dès lors qu'il s'agit d'une peinture mobilisant des références complexes et nombreuses.

Il n'existe pas, dans l'œuvre écrite de Leonora Carrington, de renvois directs à ses œuvres plastiques (ni inversement). La continuité thématique qui les unit est, en revanche, évidente – bestiaire fantastique, motif de la « dévoration », rites initiatiques, portes et fenêtres à franchir, univers médical et congrégations, apparitions venues de l'infra-monde… Activité littéraire et activité plastique apparaissent, en outre, comme des manifestations différentes d'une même aspiration générale, comme des outils différents tournés vers l'exploration des mêmes territoires, ce qui explique que les productions de l'artiste laissent apparaître des mécanismes analogues.

Ainsi, si l'on a pu parler de « narrations oniriques[232] » concernant sa production écrite, cela ne signifie pas que Leonora Carrington ait cherché à transposer le monde des rêves dans ses récits : c'est au travers du langage même, qui cherche à se rapprocher du langage incohérent des rêves, capable de rompre les séquences logiques ou de dédoubler les personnages, que l'auteure invite le lecteur à réévaluer sa conception du réel, comme elle le fait dans ses tableaux au travers de la

---

[231] Leonora CARRINGTON, « Commentary », in *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition* [catalog of an exhibition at the Center for Inter-American Relations, Nov. 26 - Jan. 4, 1976 / University Art Museum, University of Texas, Jan. 18 - Feb. 29, 1976], New York, The Center, 1975, p. 23.
[232] Julia SALMERÓN, *Leonora Carrington*, *op. cit*., p. 23.

démultiplication des espaces, de l'altération des échelles ou des hybridations constantes. Voyons cet extrait de *La porte de pierre* :

> Je fus particulièrement fascinée par une table à cinq pieds composée de deux fox-terriers, d'un champ de narcisses et de trois femmes dans la force de l'âge réunies dans un embrassement strangulatoire tandis que la carcasse complète d'un lion de mer enveloppait le tout. Cette foule bigarrée s'écoulait devant moi sans me remarquer et je supposai qu'il s'agissait de fantômes.
> Après avoir marché pendant quelque temps en mettant dans mon sac ceci et cela, je commençai à avoir faim et je m'assis sur la tête d'un Druide pour y manger le gâteau funéraire que l'on m'avait donné en paiement de mon histoire[233].

D'après Whitney Chadwick, les images de Carrington semblent trouver leur origine dans les territoires incertains des visions hypnagogiques, dans les espace-temps liminaires entre éveil et sommeil, entre monde terrestre, infra-monde et monde céleste, entre espace domestique et cosmos, entre passé mythologique et décor futuriste.

Or, tout comme Breton avait vu dans le jeu de l'enfance un « moyen perdu de conciliation entre l'action et la rêverie[234] », on trouve dans l'œuvre plastique ou écrite de Leonora Carrington divers « moyens de conciliation » permettant de faire le pont entre ces territoires : l'humour et le jeu, justement – ce dernier possédant souvent une dimension rituelle qui lui donne une fonction transformatrice – ; le merveilleux ; l'omniprésence des symboles, dont certains deviendront des motifs de prédilection : les voyages vers d'autres mondes, les créatures anthropomorphiques fabuleuses, les œufs et chaudrons ou encore les puissants archétypes féminins, qui, d'abord rattachés à l'émancipation psychique et sexuelle, finissent par être associés avant tout à la libération et à l'ascension spirituelles, tout comme ceux des peintures de Remedios Varo.

Tout comme Leonora Carrington, Remedios Varo ne se considère pas plus peintre qu'écrivaine, ces deux pans de la création apparaissant comme le prolongement l'un de l'autre : il est saisissant à cet égard que l'artiste utilise, pour évoquer sa pratique

---

[233] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre* [trad. Henri Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1976, p. 47-48. Il s'agit de la première publication du texte, écrit à l'origine en anglais sous le titre *The Stone Door* et rédigé au cours des années 50 au Mexique.
[234] André BRETON, « Lewis Carroll. 1832-1898 », *Anthologie de l'humour noir* [1966], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 962.

d'écriture, une image empruntée à l'activité picturale : « *A veces escribo como si trazase un boceto*[235] », laquelle n'est pas, à notre sens, une façon de subordonner l'écriture à la peinture ou au dessin, mais plutôt une manière d'indiquer que ces deux activités participeraient d'un même élan créateur. Notons toutefois que Remedios Varo établit une différence, en ce qu'elle semble envisager ses écrits comme des productions inachevées, spontanées, ce qui n'est pas le cas de ses productions picturales.

Les textes de Remedios Varo posent d'emblée un problème : il nous faut en effet considérer leur caractère privé, puisqu'aucun d'entre eux n'a été publié par l'auteure de son vivant. La plupart d'entre eux étaient soit des textes personnels adressés à des proches[236], soit des textes écrits en collaboration dans un esprit de divertissement (telle l'œuvre théâtrale écrite avec Leonora Carrington), soit des textes intimes auxquels personne n'avait accès exceptée Remedios Varo elle-même. La publication des archives détenues par Walter Gruen et son épouse Alexandra Varsoviano révélèrent ainsi l'existence de carnets de notes dans lesquels Remedios Varo inscrivait, au milieu des listes de courses, listes d'invités, feuilles de comptes, des projets de tableaux ou de brefs récits. On ignore si Remedios Varo se livrait déjà à la pratique de l'écriture des rêves en Europe, mais on découvrit également qu'elle consignait, au réveil ou en pleine nuit, le contenu de ses rêves[237].

Ces textes manifestent, du fait de l'absence de préoccupation pour leur réception ou leur publication, une totale liberté de création et n'ont pas été soumis à un processus de correction ou de développement ultérieur – ce qui justifiera notre choix de ne pas les *analyser* comme des textes littéraires. Le seul texte qui possède un statut quelque peu particulier est *De Homo Rodans*, puisqu'il accompagnait la sculpture du même nom et fut vendu avec elle en 1959 à un ministre mexicain ; c'est

[235] Remedios VARO, « Una entrevista inédita », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 68.
[236] C'est le cas des lettres dont on a pu identifier les destinataires, des commentaires de photographies de tableaux que Remedios envoyait à son frère, du texte écrit derrière un dessin offert à Juan Soriano ou encore du texte narratif *El caballero Casildo Martín de Vilboa*, qui accompagnait le portrait réalisé par l'artiste pour son ami Juan Martín.
[237] Isabel Castells, dans *Cartas, sueños y otros textos* (*op. cit.*, p. 120-133), a publié dix récits de rêves écrits par Remedios Varo, pour lesquels nous ne possédons pas de datation précise – Edith Mendoza Bolio indique simplement qu'ils ont été consignés au Mexique, soit entre 1941 et 1963. La correspondance que Remedios Varo entretint avec le psychiatre, Dr. Alberca, et dont une lettre a été publiée dans l'édition sus-mentionnée (p. 74-75) démontre aussi son intérêt pour les thèmes reliés à la psychologie.

donc le seul texte que Remedios Varo ait rendu public en lui donnant un destin commercial[238].

De Homo Rodans est assez révélateur du lien direct que peuvent entretenir texte et réalisation plastique, ce qui a même amené Edith Mendoza Bolio à élaborer le concept de « *constructo creativo* » défini comme

> […] búsqueda de cierta complementariedad entre ellos para alcanzar una mejor comprensión de su propuesta creativa. Estos escritos, aun cuando fueron redactados en fechas y según propósitos diversos, integran *constructos creativos* en los que su autora aglutina, como un todo, los lenguajes utilizados presentándolos como unidad significativa[239].

Dans les commentaires de tableaux adressés à son frère Rodrigo, l'artiste ne se contente pas de fournir des éléments permettant de comprendre la genèse de l'œuvre ou d'en expliciter certains symboles : ces textes constituent souvent l'occasion de construire un micro-récit cohérent composé d'éléments extérieurs à la peinture, tendance qui se confirme avec l'écriture de *El caballero Casildo Martín de Vilboa* (1960) et de *De Homo Rodans*. Dans les deux cas, en effet, l'art plastique est prétexte à l'élaboration d'un texte parodique qui, comme l'œuvre à laquelle il se rapporte, brouille les limites entre réalité et fiction, allant jusqu'à feindre une simultanéité voire une antériorité par rapport à la peinture. Ainsi, au portrait du galeriste Juan Martín – exécuté comme s'il s'agissait du portrait de l'un de ses nobles ancêtres (Remedios Varo l'accoutre d'un costume désuet et utilise une technique picturale qui crée un effet craquelé et donne ainsi un aspect vieilli au tableau) – répond un texte au langage archaïque, écrit sur le modèle des chroniques médiévales :

> El caballero Casildo Martín de Vilboa fue armado caballero en el año de gracia de 1462 por Su Majestad Amarraco XI, quien así recompensó su abnegada y peligrosa cruzada en bien de la Corona y de la Santa Iglesia. […] Fue pintado este retrato por la beata Rodriga de Varo y Antequera, que dedicábase a este Arte, con venia

[238] *De Homo Rodans* fut ensuite publié pour la première fois en 1965 à l'initiative de Juan Somolinos ; l'édition fac-similée fut tirée à 150 exemplaires, puis à 250 en 1970 ; le texte fut finalement transcrit en 1965 dans *Remedios Varo: arte y literatura* [catálogo de exposición, Museo de Teruel, 25 de octubre - 24 de noviembre de 1991], Teruel, Museo de Teruel, 1991, p. 45-49.

[239] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 37.

> de su obispo y abadesa, en el claustro del convento donde vive retirada[240].

Qu'en est-il des textes qui ne semblent pas se rapporter directement à la production picturale ? On peut avancer qu'ils répondent, comme ceux évoqués précédemment, à la même nécessité créatrice que la peinture. Dans sa lettre adressée à un scientifique non identifié, Remedios définit l'écriture comme une autre voie lui permettant de donner corps à son imagination et ses pensées : « […] ma cinquième vertebra lumbaire était tres rebelle et douloureuse, cela má empeché de faire de la peinture mais j'ai profité pour écrire certaines notes antropologiques […][241] », dit-elle en référence au *De Homo Rodans*. Rien d'étonnant à ce que, au-delà de leur valeur testimoniale, les textes manifestent les mêmes préoccupations et une esthétique semblable à celle de ses peintures. Comme l'affirme Isabel Castells,

> Decíamos que existe una asombrosa unidad entre su pintura y su escritura porque, en efecto, aparte de la existencia de imágenes y motivos comunes de la que hemos venido hablando, quizás la coincidencia más llamativa consiste precisamente en la utilización de un estilo transparente, académicamente perfecto, para la presentación de un universo inestable y mutante, angustioso e impredecible la mayoría de las veces[242].

En effet, malgré leur caractère spontané, Edith Mendoza Bolio et Isabel Castells soulignent la lisibilité des manuscrits et l'oscillation des écrits entre humour et atmosphères angoissantes, deux versants qui structurent également la production picturale de l'artiste.

Janet Kaplan liste, dans son article « Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada », une série de caractéristiques ou de motifs proprement surréalistes, déjà présents dans l'œuvre plastique de jeunesse de l'artiste et que l'on retrouve dans sa production picturale mexicaine. Parmi eux, certains semblent tout à fait pouvoir

---

[240] Remedios VARO, « El caballero Casildo Martín de Vilboa », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 111-112. Nous reviendrons, dans la suite de ce travail, sur les jeux fictionnels qui permettent à Remedios Varo d'apparaître sous divers pseudonymes, rejoignant la tradition des auteurs apocryphes.

[241] Nous avons laissé les fautes d'orthographe, de syntaxe, etc., puisque, dans cette même lettre, Remedios précise que « si jamais il y a dans une lettre un mot que vous ne comprenez pas, il est inutile de la chercher dans un dictionnaire car mon ortographe est malheureusement tout à fait différente de celle qui admettent les dictionaires courants » avant de s'excuser, à la fin de la lettre, de son « execrable français ». Remedios VARO, « Carta 8. A un científico no identificado », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 85.

[242] Isabel CASTELLS, « Introducción », in *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 31.

correspondre à sa production écrite : l'irruption du fantastique ou du sacré dans l'univers quotidien, la présence d'objets inanimés qui prennent vie, l'intense compression narrative ou encore une sexualité à peine contenue qui peut être tout à la fois sinistre et humoristique[243]. Tout comme ses tableaux, les textes de Remedios Varo présentent un autre ordre des choses dominé par les métamorphoses, les scènes énigmatiques, les altérations de l'ordre logique ; ils manifestent un intérêt commun pour les motifs oniriques, les croyances ésotériques et les expériences psychologiques.

Loin de répondre à une simple nécessité littéraire, l'écriture des rêves répondait davantage à un besoin de s'explorer soi-même et de fixer, avant qu'elles ne disparaissent, ce que Remedios Varo percevait comme des manifestations immédiates de l'inconscient, capables d'en dire long sur la réalité personnelle tout autant que de fournir des images puissantes de la psyché qui pourraient être amenées à ressurgir dans des créations picturales – Isabel Castells a démontré la façon dont les tableaux *Presencia inquietante* (1959) et *Tejido espacio-tiempo* (1954) étaient directement reliés aux récits de rêve correspondant aux « Sueños » 9 et 10 de son édition[244].

Influencées par l'interprétation que donne le *Second Manifeste* du principe alchimique de la transmutation (comme union des contraires de laquelle surgit un nouveau matériel de création), Leonora Carrington et Remedios Varo développent ainsi une iconographie visuelle de la transformation créative et assimilent leurs processus créatifs à la conception alchimique de l'élévation spirituelle. Il nous faut rappeler, en effet, que l'alchimie ne se limite pas à la recherche du principe premier qui permettrait de transformer tous les métaux en or, mais qu'il s'agit d'une philosophie qui vise à la transformation et à l'élévation spirituelle de l'alchimiste. En accord avec les idées alchimiques, tout créateur, tout penseur, s'engage dans une longue exploration, au bout de laquelle il espère accéder à la révélation, trouver la pierre philosophale, symbole de la connaissance de la substance première, et donc de la connaissance absolue et de l'immortalité. C'est en ce sens qu'Isabel Castells en vient

[243] À partir de l'analyse d'une œuvre de 1936, *L'Agent Double*, qui manifeste « *las energías del surrealismo que Varo tanto anhelaba* » dans un style différent de celui de ses productions ultérieures, la critique met en lumière un certain nombre d'éléments appelés à devenir des motifs récurrents. Au-delà de ceux que nous avons déjà cités, elle fait allusion à « *la importancia de una arquitectura con resonancias psicológicas* », qui n'est pas sans rappeler celle des toiles de De Chirico ; « *figuras que emergen del suelo* » ; « *las cabezas con reminiscencias de autorretrato* » ou encore « *tendones que parecen raíces reptantes* ». Janet A. KAPLAN, « Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, *op. cit*., p. 33-34.

[244] Voir Isabel CASTELLS, « Introducción », in *Cartas, sueños y otros textos, op. cit*., p. 61.

à évoquer, pour parler de la démarche créative de Remedios Varo, la réalisation du « Grand Œuvre » :

> Esto es, si aplicamos a Remedios las premisas del pensamiento alquímico que acabamos de esbozar, no podemos menos que afirmar que estaba realizando la « Gran Obra », la que le permitía *conocer* y *conocerse*. Para la consecución de este objetivo, era indistinto cualquiera de los métodos utilizables: escritura o pintura, como a su vez lo era para el surrealismo […]. De ahí se derivan tanto su desinterés por el destino ulterior de la obra –ya hemos visto que Remedios no pretendía ser famosa– como la concepción trascendental de la misma, convertida, de este modo, en la aportación de Remedios al *gran ciclo natural*[245].

Il existe donc, chez Remedios Varo comme chez Leonora Carrington, un savant tressage entre écrits et œuvres plastiques. À l'image de la pratique de recherche alchimique, très en vogue au Moyen-âge notamment, qui mêlait expériences relevant de la chimie et de la médecine et connaissances empruntées aux autres grandes « sciences » médiévales, à savoir l'astrologie et la mystique, les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo laissent apparaître de multiples substrats qui s'y combinent et s'y enchevêtrent. Leurs productions bâtissent des ponts entre des éléments appartenant à des aires culturelles tout-à-fait distinctes, établissent des liens entre modernité et savoirs anciens. Plus encore, c'est la démarche expérimentale elle-même qui tend à les rapprocher de la conception alchimique, laquelle nous semble particulièrement éclairante pour « relire » leurs processus créatifs.

1.3.3. Au-delà du surréalisme : les processus créatifs à la lumière des processus alchimiques et occultistes

Dans le texte intitulé « Mundo y trasmundo de Remedios Varo », qui figure dans le *Catalogue raisonné* de l'œuvre de l'artiste, Juliana González bouscule un certain nombre d'idées sur les liens de Remedios Varo au surréalisme. Elle le redéfinit d'ailleurs en le décomposant comme *sur*-réalisme et l'associe dans la production de la

[245] *Ibidem*, p. 29.

peintre à la « sublimation », concept utilisé dans son sens alchimique[246] : la sublimation désigne en effet la première préparation nécessaire consistant à purifier la matière par le moyen de la dissolution et de la réduction en ses principes, afin de permettre, quand elle est libérée de ses liens, d'agir. La sublimation est donc d'abord l'élévation qui se fait par le feu d'une chose sèche : il s'agit de distiller, afin que les choses se volatilisent, s'élèvent, s'annoblissent.

La philosophe nous invite par là même à repenser ce qui « se joue » dans les images produites par Remedios Varo et, par extension, dans celles produites par Leonora Carrington : en quoi ces images correspondent-elles ou s'écartent-elles de l'image surréaliste telle que nous l'avons définie précédemment ? Quelles sont les interrogations suscitées par la clé de lecture surréaliste en lien avec la fabrique des images des deux artistes ?

Pour Juliana González, « *el "creer" y el "crear" se hallan particularmente fundidos en la obra de Remedios Varo*[247] », de sorte que les images de l'artiste sont moins celles qui surgissent de l'inconscient que celles qui se projettent vers une forme de supraconscience :

> En claro contraste con las tendencias surrealistas que buscan la « liberación » del fondo subterráneo del deseo inconsciente, el arte de Remedios se proyecta hacia el extremo opuesto: hacia la captación supraconsciente de una realidad superior. Es cierto que en todo surrealismo la realidad habitual de la consciencia y de la lógica es sobrepasada o trascendida para que aparezca otro mundo, poseedor de otras leyes, de otros espacios y otros tiempos, de otra materia y otra lógica: ahí donde ocurre lo imposible; donde los cuerpos adquieren diferente corporeidad, donde se producen las mezclas o combinaciones más insólitas e inconcebibles; donde el mundo conocido pierde su familiaridad, para dar lugar a algo que, sin embargo, no es tan completamente otro como para que no nos diga nada, o que nos resulte absolutamente extraño e indiferente.
> Pero lejos de perseguir un automatismo –o cualquier otro método– para dejar aflorar las imágenes oníricas del inconsciente […], Remedios « construye » (¿intuye?) conscientemente un mundo idealizado en el que reinan la armonía y la sublimidad. Su pintura tiende a lo « cósmico », no sólo porque busca las claves del orden,

[246] Nous reviendrons sur l'importance de l'alchimie dans les œuvres et dans les démarches artistiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington. Le volume suivant propose des articles intéressants sur le lien entre surréalisme et alchimie : *Mélusine. Occulte-occultation*, *op. cit*. L'article de Marc EIGELDINGER, « Poésie et langage alchimique chez André Breton » (p. 22-38) nous semble particulièrement édifiant et les réflexions qui y figurent dépassent le cadre de l'œuvre d'André Breton ou de la littérature.

[247] Juliana GONZÁLEZ, « Mundo y trasmundo de Remedios Varo », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné, op. cit.,* p. 91-92.

> sino porque se proyecta hacia el universo terrestre y celeste para desentrañar en él, más allá de la razón científica y de la razón común, su trama secreta y su Unidad.
> Se trata, en este sentido, del más literal sur-réalisme (supra-realismo); de acceder a estados de supraconsciencia y de suprarracionalidad, en los cuales el arte surrealista se encuentra, no con los caminos del psicoanálisis, sino con los de la mística o de las religiones y sabidurías esotéricas. Aunque en el caso de Remedios, las búsquedas no se hallan dentro de rutas o cánones de un credo determinado, ni tampoco dentro de cualquier modalidad de « teísmo ». Son, en todo caso, búsquedas inseparables de la fantasía y de la poesía[248].

Première question suscitée par l'analyse de la philosophe : celle qui a trait à la distinction entre libération du substrat inconscient – libération prônée par les surréalistes, ce qui leur vaudra, rappelons-le, d'être considérés par Freud comme des « fous intégraux[249] » – et la captation supraconsciente d'une sur-réalité, laquelle est mise en lien avec une forme de transcendance où « *creer* » et « *crear* » semblent être les deux faces indissociables de l'activité picturale (ou littéraire) de Remedios Varo.

On sait – et c'est d'ailleurs peut-être l'aspect qui distingue le plus, à notre sens, les processus créatifs de Remedios Varo et de Leonora Carrington des propositions surréalistes telles qu'elles ont été formulées par Breton – que, bien que les deux artistes aient toujours maintenu une distance humoristique vis-à-vis de leurs activités magiques ou ésotériques, ces dernières s'accompagnaient d'une forme de croyance et s'intégraient dans un cheminement spirituel directement relié à leur pratique artistique, quand les activités divinatoires ou occultes n'apparaissaient aux membres du groupe surréaliste que comme moyens poétiques[250].

---

[248] *Ibidem*, p. 89-90.

[249] La psychiatrie française et la psychanalyse ont eu une influence déterminante sur le surréalisme : la référence même à l'« automatisme psychique » est un emprunt à un ouvrage du psychologue Pierre Janet ; on sait l'impact qu'auront sur André Breton les études de Freud sur l'hystérie, sur les rêves ou sur la sexualité. Si une première entrevue entre les deux hommes a lieu dès 1921 et qu'ils correspondent jusqu'en 1937, la vraie « rencontre » n'aura jamais lieu, la récupération des concepts psychanalytiques par les surréalistes en vue d'explorer l'inconscient ou le monde des rêves s'écartant d'emblée du sens pratique et thérapeutique de la psychanalyse freudienne. Freud avoue ainsi dans une lettre de décembre 1932 : « Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art. » Sigmund FREUD, « Correspondance à André Breton », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 4, décembre 1931, p. 11. Le père de la psychanalyse ira même jusqu'à les traiter de « fous intégraux » dans une lettre à Stefan Zweig datée du 19 juillet 1938.

[250] Voir par exemple la lettre de Leonora Carrington adressée à André Breton, datée du 8 août 1943 : « Remedios et moi nous avons trempé les doigts timidement dans la sorcellerie pratique avec résultats parfois palpables » (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, BRT.C424).

Pour autant, les œuvres de Remedios Varo évacuent-elles toute dimension inconsciente ? Se détournent-elles vraiment des chemins ouverts par la psychanalyse ? Et, interrogation qui lui est corollaire : *quid* de l'automatisme ? L'automatisme est-il totalement absent des processus créatifs picturaux de Remedios Varo ? Qu'en est-il concernant Leonora Carrington, dont nous avons déjà souligné l'intérêt marqué pour l'exploration des territoires liminaires et dont on connaît la propension à avoir des visions[251], comme elle l'expliquait à Paul de Angelis en 1990 :

> PdA – Siempre la han asociado con los aspectos excéntricos del surrealismo, con lo esotérico y lo oculto. Me gustaría que nos adentrásemos un poco en los orígenes de su forma de pensar.
> LC – Desde pequeña, y esto creo que les ocurre a muchísimas más personas de las que se cree, tuve muchas experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana[252].

D'autre part, Juliana González met en évidence la façon dont le projet de réalisation de l'homme intégral porté par le surréalisme fait écho à la recherche de l'unité matérialisée dans l'œuvre de Remedios Varo (et, nous l'avons évoqué, dans celle de Leonora Carrington, au travers de leur capacité à faire de leurs tableaux des œuvres fonctionnant comme des creusets). Pourtant, l'image surréaliste se définit comme fondamentale mise en tension, comme brèche ouvrant sur une esthétique du choc ou de l'étincelle. La récurrence, dans l'article, des verbes « *fundirse* », « *fusionarse* », des substantifs « *consonancia* » ou « *armonía* » ne tendrait-elle pas à suggérer que les images de Remedios Varo présentent au contraire un univers aux antipodes de celui de « l'homme coupé en deux par la fenêtre » ?

Enfin, lorsque Juliana González évoque le fait que les œuvres laissent apparaître « *otro mundo, poseedor de otras leyes* », qui fait naître en nous ce sentiment d'extranéité sans pour autant provoquer un sentiment d'incompréhension totale ou d'indifférence, elle nous place face au problème de la facture des tableaux. Nous avons mentionné le fait que l'image surréaliste suspend son rapport au réel, qu'elle est définie

---

[251] Lors de notre séjour au Mexique, en 2016, Juliana González souligna la différence de caractère existant entre Remedios Varo et Leonora Carrington : « *Remedios pintaba cosas místicas, pero en la vida cotidiana no era lo que se puede llamar una persona mística. Para ella, la pintura era una verdadera búsqueda, una indagación, un proceso lento y consciente. No tenía visiones ni nada por el estilo. Leonora, en cambio, sí las podía tener. El día que la conocí, en casa de Remedios, estaba casi en trance. Ella sí que era una persona que tenía experiencias místicas, incluso diría revelaciones.* »

[252] Voir l'interview publiée dans Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, *op. cit.*, p. 153.

comme anti-mimétique et qu'elle se doit de rejeter un éventuel modèle préexistant pour lui substituer une image inouïe créée par l'imagination pure, capable de découvrir une réalité nouvelle et intérieure. Jacqueline Chénieux évoque la rupture opérée par le surréalisme « avec la tradition figurative occidentale issue de la Renaissance » tout autant qu'avec l'impressionnisme, toujours tourné vers les « étrangetés ou [l]es joliesses de la "nature" » et non vers les « fantasmes de l'homme[253] ».

Or, force est de constater que, si l'on compare les œuvres picturales de Remedios Varo et de Leonora Carrington à celles d'un Yves Tanguy, d'un André Masson ou d'un Joan Miró, on est frappé par leur caractère figuratif[254] (figures anthropomorphes, « décors » clairement identifiables, utilisation de la perspective, etc.). Cela a d'ailleurs valu à Remedios Varo d'être taxée d'excellente « illustratrice » de contes de fées, par exemple par le poète et critique guatémaltèque Luis Cardoza y Aragón :

> Remedios Varo, muy cotizada por su celebridad, la estimo ilustradora. Aun en los mejores cuadros es inminente la aparición de Blanca Nieves. La factura magistral de los valores oníricos corresponde al dictado de su pensamiento en que interviene la razón, con preocupaciones estéticas o morales[255].

Quand bien même le surréalisme se refuse à définir la peinture surréaliste à partir de ses techniques, quand bien même André Breton a reconnu qu'il était impossible de chercher à nier toutes les formes du monde « extérieur », la facture a priori relativement académique des tableaux de Remedios Varo (et de Leonora Carrington, dans une moindre mesure) est-elle compatible avec l'expression du « modèle intérieur » et d'un œil qui se manifesterait « à l'état sauvage » ?

Est-ce le fait que les deux artistes soient restées, pour ainsi dire, fidèles à la forme qui explique que leurs peintures aient souvent été analysées en termes de

---

[253] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme*, *op. cit.,* p. 235.

[254] Le CNRTL définit l'art figuratif comme celui « qui s'attache à donner une représentation plastique reproduisant exactement l'apparence des objets représentés ». Il nous semble intéressant de compléter cette définition en insistant sur le fait que, si figurer consiste à susciter l'image de quelque chose, cette image n'est pas tant copie d'une image de la supposée « nature » qu'une image construite, élaborée au croisement des illusions de la subjectivité et des codes de la culture. En d'autres termes, « la figuration suppose une aptitude […] à composer les objets dont la réunion institue une mémoire culturelle ». Voir Jacques GUILLERME, « Figuratif Art », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-figuratif/> (consulté le 10 juin 2018).

[255] Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura contemporánea de México*, México, D.F., Era, [1974] 2001, p. 75.

contenu et que les critiques se soient livrés à des déchiffrages symboliques leur permettant de relier les objets visibles à leur signification symbolique cachée ?

Observons, à titre d'exemple, l'analyse du tableau *Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan*, de Leonora Carrington, réalisée par Susan L. Aberth :

> La mesa como altar está presente en un cuadro de 1954, *Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan*, donde blancas y espectrales hadas se han reunido alrededor de una enorme y pesada piedra rectangular a modo de altar sobre la que reposa una vasija de barro de doble asa, un cuenco con cucharón (como un pequeño puchero), un ñame y frutas rojas que podrían ser granadas (aludiendo así a Perséfone, Deméter y al mundo de los muertos). A la derecha una mujer de pie hace juegos malabares con bolas brillantes de luz blanca (una de las cuales parece una tela de araña) mientras un estallido de luz espectral emana de su corazón. A su derecha hay un gato y un toro blanco, éste último una manifestación de Dana. Una vez más, una de las figuras sostiene un huevo, símbolo de fertilidad, una alusión, tal vez, al huevo alquímico y al huevo en la pintura al temple. Aunque absolutamente sobrenatural, sigue siendo un entorno doméstico presidido por entidades femeninas y el núcleo es la comida ceremonial[256].

Ainsi, la critique se livre à un savant décryptage permettant de bâtir un réseau de correspondances symboliques : la table vaut pour l'autel ; les grenades renvoient au mythe de Perséphone et aux enfers ; le taureau blanc à la déesse Dana et l'œuf à la fertilité et aux processus alchimiques et de transformation. Cela nous amène à nous interroger sur nos propres pratiques et méthodologies, en tant que spectateurs ou commentateurs des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington : comment les regarder ? Comment les « lire » ? Un déchiffrage symbolique est-il compatible avec l'affirmation du caractère « énigmatique » des tableaux ?

Proposons, d'ores-et-déjà, quelques amorces de réponses, qui seront bien entendu prolongées, amplifiées, réexaminées dans la suite de ce travail, puisque plusieurs d'entre elles appellent un développement autrement plus conséquent : les dialectiques unité / mise en tension, monde intérieur / monde partagé, univers de

[256] Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.,* p. 82. Précisons toutefois que Susan L. Aberth est loin de se contenter de ce type d'analyses puisque, dans ses ouvrages et articles, la critique nord-américaine les met en perspective ; elle se livre à un travail de contextualisation aussi bien qu'à des analyses iconographiques et iconologiques. L'extrait cité est néanmoins révélateur de la lecture symbolique qui est souvent faite des œuvres picturales de Leonora Carrington et de Remedios Varo, où les phénomènes plastiques sont peu (ou pas) pris en compte.

signes à décoder / univers énigmatique se trouvent en effet au cœur même de ce travail de recherche.

1.3.3.1. Remedios Varo et Leonora Carrington : supraconscience vs automatisme symbolique ?

Commençons par discuter la question de l'automatisme, qui entraîne les autres dans son sillage. Nous l'avons dit : il était tout à fait problématique pour André Breton de retenir l'automatisme psychique comme critère définitoire des productions picturales surréalistes, d'autant que, dans ce cas, les œuvres d'Ernst, de Dalí, de Toyen ou de Magritte se seraient vues difficilement assimilables aux présupposés et pratiques du mouvement.

Les écrits de Remedios Varo sont bien souvent le fruit de l'écriture automatique ou de ce qu'il convient de désigner comme « automatisme symbolique » – notamment les « Fragmentos » tels les *Consejos y recetas*. Les ressorts de ces textes (juxtapositions, analogies, inversions des propriétés physiques, puissance comique, intérêt pour les phénomènes paranormaux, « *enumeraciones caóticas*[257] », etc.) rejoignent les modalités de l'image surréaliste énoncées par Breton dans le *Manifeste*, comme en témoigne cet exemple d'écriture automatique :

> Grupos compactos de porteras incalificables, a lomos de chivos gigantescos, corren velozmente hacia el oeste; del este llega una nube de golondrinas ardorosas que chocan inevitablemente con ellas, pero en zigzag viene el vagabundo desconocido, lamiendo precipitadamente pantorrillas y tragando tal cual golondrina, verdes, pero no muy sensatos carteros, se aplastan contra las paredes para dejar libre el paso y, a causa de tanta agitación, los trozos de periódico, arrugados y viejos, se levantan inflamados en el aire y estallan con maestría pirotécnica[258].

Remedios Varo expérimenta l'automatisme durant ses années européennes au travers de l'élaboration des œuvres plastiques, collectives ou non, que nous avons citées. En revanche, celui-ci ne constitua pas pour elle, par la suite, un horizon de création dans le domaine de la peinture.

---

[257] Isabel CASTELLS, « Introducción », in *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 40.
[258] Remedios VARO, « Texto 2 », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 118.

Dans une lettre fictive supposément adressée à un psychiatre, Remedios Varo adopte le pseudonyme de Fernando González, adepte du groupe de « *Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana* », pour parodier la pratique de la peinture automatique, décrite comme une forme d'aliénation mentale obligeant le « peintre du dimanche » à mener une existence quasi-clandestine :

> La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándose serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he aquí que de pronto una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre instado a introducir elementos extraños en ellos, hasta que llegó un momento en el que habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista[259].

Sous la plume humoristique de Remedios Varo, l'automatisme pictural se voit réduit à une distorsion du paisible exercice de la peinture figurative. Le peintre est enjoint, par une force dont il ignore la provenance, à insérer dans ses créations d'étranges éléments, plus absurdes les uns que les autres, et à voir dans des taches triviales des signes porteurs de sens – pastiche de la leçon de la tache sur le mur de Leonard de Vinci[260] et de la croyance dans le « hasard objectif » ?

---

[259] Remedios VARO, « Carta 6. Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana" », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 78.

[260] André Breton évoquera en effet à de nombreuses reprises la leçon de la tache sur le mur, originellement consignée dans le *Traité de la Peinture* de Leonard de Vinci, lequel invitait ses élèves en quête d'un sujet original à regarder longuement un vieux mur décrépi, jusqu'à y voir apparaître formes et scènes. Selon André Breton, la leçon de De Vinci, retrouvée en chemin, éclaire la pratique des surréalistes, rappelant le « frottage » de Max Ernst et même la « méthode paranoïaque-critique » de Salvador Dalí. Elle fait la part belle aux facultés imaginatives : le mur agit comme un écran sur lequel intervient le hasard objectif, soit la réconciliation, la coïncidence entre monde extérieur et intériorité. Voir par exemple André BRETON, *L'amour fou* [1937], *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 753-755.

C'est qu'en effet le « *modus operandi* » de Remedios Varo diffère notablement de la spontanéité associée à certaines productions plastiques surréalistes. Dans les notes pour une interview, publiées par Isabel Castells, Remedios Varo définit sa pratique picturale comme la minutieuse réalisation d'une image mentale qui lui est préalablement venue à l'esprit, laquelle requiert de multiples dessins préparatoires, comme en témoignent les annexes du *Catalogue raisonné*, et une exécution qui prend parfois plus d'un mois pour un tableau de petite dimension :

> ¿De dónde vienen sus ideas? ¿Cómo llega usted al tema específico de cada cuadro?
> – De la misma manera que toman cuerpo otras ideas: de sugerencias, por asociaciones de ideas, etcétera.
> Cuando empieza un cuadro, ¿ya ha decidido usted qué forma va a tomar o es un proceso espontáneo en el que el tema se desarrolla automáticamente?
> – Sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado[261].

Il y a bien, comme l'affirmait Juliana González, une démarche consciente qui préside à la création picturale. Dans la même optique, l'artiste et écrivaine Magnolia Rivera assure que « *sin ser una mujer de inmensa sabiduría, [Remedios Varo] tenía la capacidad suficiente para utilizar conscientemente el lenguaje simbólico en sus pinturas, en composición y contenido*[262] », dans son ouvrage *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo* – ouvrage qui se démarque justement de la perspective critique majoritaire en se présentant comme une étude iconologique de l'œuvre de Remedios Varo, laquelle s'appuie principalement sur l'analyse des symboles, des nombres et de la composition dans ses tableaux.

---

[261] Remedios VARO, « Una entrevista inédita », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 67. Walter Gruen a expliqué en détails la façon de procéder de l'artiste, à savoir qu'elle calquait, le plus souvent, les dessins préparatoires sur la toile et appliquait différentes couches de peinture et de vernis : « *Cuando gestaba los cuadros era muy difícil hablar con ella, pero cuando se sentaba a pintar ya sabía todo lo que tenía que hacer. No había nada automático. Al automatismo no le negaba sus virtudes para sacar a relucir el subconsciente, pero no era esa su manera de pintar. Si hay algo en su pintura que fuera improvisado, esto era solo una parte de su oficio; por ejemplo las nubes, las plumas o la vegetación las hacía muy fácil, muy rápidamente. Y trabajaba mucho, de la mañana a la noche* […]. *Desde luego tardaba mucho con cada uno de [los cuadros], primero hacía un dibujo minucioso que calcaba sobre el lienzo. Y era perfeccionista. Sobre la tela usaba un polvo de yeso con cola que mezclaba con agua. Yo se lo preparaba, pero después ella volvía a tratarlo pues con él lograba ciertas texturas, ramas de árbol, por ejemplo. Pintaba en varias capas, no usaba blanco porque éste mataba los colores. Buscaba así las veladuras, las transparencias.* » Voir l'interview de José Luis ALCUBILLA, « El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen », *Uno más Uno*, 8 octobre 1983.

[262] Magnolia RIVERA, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « Artes », 2005, p. 105.

L'usage de certaines techniques automatiques comme la décalcomanie, le frottage ou le « fumage » ne vient pas démentir cette dernière affirmation, puisque celles-ci n'étaient pas utilisées comme structures involontaires exerçant un pouvoir de suggestion et devant permettre de libérer l'imagination de l'artiste : « *ella dominaba los procedimientos surrealistas como nadie, pero los usaba* [...] *como técnica para elaborar sus ideas preconcebidas. Sus cuadros abundan de estas técnicas, pero no tienen su origen en ellas*[263] », explique Walter Gruen. C'est la décalcomanie, procédé inventé par son ami Óscar Domínguez en 1936, qui apparaît de façon récurrente dans ses tableaux, donnant aux arbres, aux feuillages ou aux plumages leur matérialité si particulière, conférant aux cieux nébuleux leur atmosphère fantasmagorique. Plus encore, María José González Madrid souligne combien « *esa profusión de detalles y riqueza en las texturas* […] *sugieren una materia magmática, algo que se está transformando, mágicamente, en otra cosa*[264] ».

Pourtant, comme semble l'entrevoir Juliana González lorsqu'elle affirme que « *Remedios "construye" (¿intuye?) conscientemente un mundo idealizado en el que reinan la armonía y la sublimidad* », l'intuition joue également un rôle prépondérant dans la fabrique des images de Remedios Varo. De plus, si ses images se projettent vers la captation d'une réalité (terrestre, céleste) supérieure, elles se présentent également (surtout ?) comme des plongées vers une réalité intérieure, qui peut être inquiétante ou résister à une première lecture : des tableaux comme *Ruptura* (1955), *Les feuilles mortes* (1956) ou *Encuentro* (1959) n'apparaissent-ils pas comme une tentative de sonder les images de la psyché, dans une perspective nourrie de lectures psychanalytiques et dans une visée somme toute analogue à celle de l'écriture des rêves ?

Nous indiquions en préambule la façon dont la « *talking cure* » psychanalytique était envisagée comme déchiffrement des formations de l'inconscient au travers d'un parcours dans le champ de la parole. Dans l'exercice patient et méticuleux de la peinture tel qu'il est pratiqué par Remedios Varo, exercice qui

---

[263] Walter GRUEN, « Remedios Varo, en búsqueda de la armonía », in *Remedios Varo: arte y literatura*, *op. cit*., p. 53. Il nous semble que l'on ne trouve dans le *Catalogue raisonné* que quelques exceptions appartenant à la période mexicaine : *Gato-hombre* (1943), *Mujer sedente* (1950) et *Mujer o El espíritu de la noche* (1952), qui ont en commun d'être des « Mancha[s] interpretada[s] » réalisées à partir de la technique de la décalcomanie. Dans le dernier cas, la tache de gouache donne lieu à l'apparition d'une femme sinistre, mi-humain mi-chauve-souris, à l'aspect particulièrement organique.

[264] María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 339.

requiert isolement et concentration extrême – à l'image des multiples figures de créateurs alchimistes ou d'ascètes présentés dans des tableaux comme *Armonía* (1956) – se manifeste une volonté de s'explorer soi-même au travers d'un parcours dans le champ de l'image, de la mise en image, laquelle est conçue comme voie de connaissance.

Si les surréalistes ont été si fascinés par l'alchimie, ce n'est pas seulement du fait de la poésie de son langage hermétique ou de la contigüité qu'elle implique entre opérations matérielles et opérations spirituelles, mais parce qu'elle met en lumière le fait que la pierre philosophale est aussi dans le « faire » de l'artiste. C'est donc, nous semble-t-il, dans la tension entre projection vers la captation d'une réalité supérieure et recherche de la « matière première » de ses propres images que se « fabriquent » les images de Remedios Varo, bien loin des « illustrations » évoquées par Luis Cardoza y Aragón.

Les créations de Leonora Carrington se distinguent d'emblée des œuvres de Remedios Varo en ce qu'il s'agit moins, pour l'artiste anglo-mexicaine, de chercher à déchiffrer que de donner un corps, une empreinte spatiale à des images semblant surgir de l'inconscient et s'imposant avec force à son esprit, souvent dans des moments de demi-sommeil. Edward James, ami britannique excentrique et mécène de l'artiste, assure que son activité créatrice « *is as wholly unplanned as it has always been spontaneous and unconscious, and she has always had her own world which needed to be expressed*[265] ».

Dans la démarche plastique de Leonora Carrington, la matière ou le geste qui anime la matière ne devance pas la pensée (contrairement à la tendance incarnée par Masson ou Miró). Il apparaît en revanche que l'organisation des éléments visuels, chargés d'une fonction symbolique, répond à une sorte de « dictée de la pensée », à une « volonté secrète aussi impérieuse dans sa manifestation que celle qui, dans le rêve, organise ces mêmes symboles[266] », ce qui renverrait à ce que José Pierre définit comme « automatisme symbolique ».

Le critique distingue en effet, à la suite du poète et parapsychologue britannique Frederic William H. Myers, l'automatisme « moteur » de l'automatisme « sensoriel », qu'il préfère pour sa part désigner respectivement comme automatisme « rythmique » et automatisme « symbolique ». Tandis que le premier est « caractérisé

[265] Edward JAMES, « Introduction », in *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition, op. cit.*, p. 12.
[266] José PIERRE, *André Breton et la peinture*, *op. cit.*, p. 137.

par son dynamisme et son aspect non-figuratif », le second au contraire « [met] en avant les objets spontanément élus pour leur valeur de symbole (comme il en est dans le rêve si l'on en croit Sigmund Freud)[267] » et décrit une démarche dans laquelle « les produits de la vision et de l'audition internes sont extériorisés de façon à revêtir le caractère de quasi-perceptions[268] ».

Les seules esquisses ou dessins préparatoires de Leonora Carrington que nous connaissions (à de rares exceptions près[269]) s'inscrivent dans un projet bien spécifique : il s'agit de croquis réalisés en vue de l'élaboration de la fresque murale *El mundo mágico de los mayas* – que nous étudierons brièvement dans la suite de ce travail –, œuvre de commande aux dimensions et au sujet totalement inédits pour l'artiste[270]. Bien que le fait que nous n'ayons pas encore accès aux archives de la créatrice (comme nous le signalions précédemment) pourrait fournir une explication à cette absence de matériel, la plupart des témoignages tendent plutôt à confirmer que la peinture d'une toile ne nécessitait, le plus souvent, pas d'études préliminaires, différant par-là de la démarche créative de Remedios Varo. Non seulement les dessins de Leonora Carrington aux allures d'esquisses qui apparaissent dans les catalogues sont signés, ce qui démontre, à notre sens, que l'artiste les considérait comme des œuvres à part entière, mais, même lorsqu'ils entretiennent une relation d'antériorité directe avec une œuvre peinte, jusqu'à porter le même titre, les productions se présentent davantage comme des variations autour d'un même motif que comme les différentes étapes d'une même réalisation plastique[271].

Les critiques ont eu tendance à opposer les démarches de Remedios Varo et de Leonora Carrington en insistant sur le caractère « rationnel » des peintures de la

---

[267] *Ibidem*, p. 96.

[268] Frederic William H. MYERS, cité par José PIERRE, *André Breton et la peinture*, *op. cit*., p. 137.

[269] Voir par exemple la page de la galerie Mary-Anne Martin/Fine Arts de New York, qui présente quelques dessins préparatoires appartenant à sa collection, tels que *Study for « La gran cacería »* (1962) ou *Study for « Symphony in Q minor »* (1999) : <http://mamfa.com/5862/leonora-carrington-drawings-and-watercolors-1941-2002> (consulté le 10 juin 2018).

[270] Voir la série de croquis et dessins préparatoires qui occupent la troisième partie de l'ouvrage *El mundo mágico de los mayas* [interprétation de Leonora Carrington, textes d'Andrés Medina et Laurette Séjourné], México, D.F., Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964, s.p.

[271] Voyons par exemple le dessin au crayon à papier et la lithographie intitulés « Séance », reproduits dans l'article de Susan L. Aberth, « The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington » (*Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 1, juin 2012, p. 13-14), datés respectivement des années 80 (d'après la critique) et de 1998. Si la composition des deux œuvres est sensiblement la même – une table centrale, ovale, autour de laquelle sont réunies des femmes (et des animaux), représentées en pleine séance de spiritisme –, le traitement est tout à fait différent : l'apparition des revenants donne lieu, dans le dessin, à un jeu sur les transparences, à un travail sur les couleurs dans la lithographie. Les figures représentées ne sont pas les mêmes (chiens et chevaux dans le dessin, perroquets dans la lithographie).

première et sur le caractère « intuitif » de celles de la seconde, aspects qui expliqueraient leur approche différente du medium pictural. Ainsi Stefan van Raay dans son chapitre « Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna » :

> Anyone who looks at the work of both Carrington and Varo can only conclude that they were very close indeed: the harmony of the universe, its explanation beyond the purely scientific, the origins of creation, alchemy, the esoteric and the supernatural all play a significant part in their paintings. But there are major differences too. Carrington's work is about tone and colour and Varo's one is about line and forms.
> […] Carrington's paintings are intuitive, enigmatic, about tone and colour, more emotional and difficult to penetrate (although she seems to say do not take them too seriously). It takes longer to get into Carrington's world. On the other hand, Varo is rational, analytical, easier to read; her work is about line and form, a scientific visual translation of the supernatural world[272].

Si nous laissons de côté les considérations qui ont trait à la réception subjective des œuvres (facilité plus ou moins grande à appréhender les tableaux, à pénétrer l'univers des créatrices), il ressort qu'à l'académisme et à la scientificité des productions de Remedios Varo – lesquels seraient manifestes dans l'orientation de sa recherche picturale sur les lignes et les formes – s'oppose la spontanéité de celles de Leonora Carrington, présentant un travail sur les couleurs et les tons. Il nous semble que c'est pourtant en d'autres termes qu'il faudrait distinguer leurs œuvres et, plus encore, leurs processus créatifs.

Ainsi, il est saisissant de remarquer que, dans les commentaires de tableaux destinés à son frère Rodrigo et inscrits au dos des photographies de ceux-ci, Remedios Varo décrit ses œuvres en termes de contenu : les éléments de type plastique ne sont jamais mentionnés. Ces commentaires font alterner description, remarques assumées par un « yo » réflexif (celui de la peintre) qui revient sur sa pratique et paragraphes narratifs, jusqu'à prendre parfois la forme de micro-récits autour (ou à partir) du tableau.

Voyons par exemple la façon dont l'artiste présente son tableau *Armonía*, de 1956, dans lequel le personnage, dans une attitude similaire à celle de *Saint Jérôme*

[272] Stefan VAN RAAY, « Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna », in Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna, op. cit.*, p. 16-17 et p. 22.

dans son étude (Antonello da Messina, 1475), est attelé à chercher « *las claves del orden [cósmico]* » (nous dirait Juliana González), les correspondances, les accords, la mélodie qui naît de l'équilibre entre toutes les choses :

> El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática que es ya en sí un cúmulo de cosas: cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla; la figura que se desprende de la pared y colabora con él, representa el azar (que tantas veces interviene en todos los descubrimientos), pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra objetivo entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos que es el nuestro[273].

Loin d'être anecdotiques, ces commentaires, même s'ils étaient adressés à des non-spécialistes et écrits de façon informelle, nous semblent néanmoins révélateurs du lien intrinsèque de la peinture de Remedios Varo à une forme de narrativité. La récurrence des verbes « *representar* » ou « *simbolizar* » tend également à souligner l'importance, dans la démarche créative de l'artiste, de la portée signifiante des éléments mis en présence, qui valent d'ailleurs peut-être moins pour leur contenu manifeste que pour leur contenu latent. Si les tableaux de Remedios Varo se « lisent » plus facilement que ceux de Leonora Carrington, pour reprendre l'expression de Stefan van Raay, ce n'est pas parce qu'ils restent fidèles à la « ligne », mais plutôt – filons la métaphore – au « fil » : présence (plus ou moins visible) de fils narratifs, conception du tableau comme canevas, « *tela* » appelant à être déchiffrée[274], ce qui vaudra à Remedios Varo d'être célébrée par Octavio Paz comme « *anti-Parca*[275] ».

À l'inverse, interrogée par sa lointaine cousine Joanna Moorhead sur ses influences et sur le « sens » de ses peintures, Leonora Carrington se refuse à mettre

---

[273] *Ibidem*, p. 162.

[274] Précisons, de plus, que le motif du fil structure nombre de tableaux de Remedios Varo, notamment comme métaphore du déterminisme (comme dans *Hilos del destino*, de 1956), de l'union cosmique ou de l'interrelation entre toutes choses (comme dans *Simpatía*, de 1955).

[275] « *La trama se teje y se desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte –sólo es real la tela. Remedios anti-Parca.* » Octavio PAZ, « Apariciones y desapariciones de Remedios Varo », *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Letras mexicanas », 1987, p. 229.

des mots sur ses tableaux et répète, exaspérée, qu'il s'agit d'un « monde visuel » n'ayant absolument rien à voir avec ce qu'elle appelle un « jeu intellectuel » :

> You're trying to intellectualize, desperately, and you're wasting your time. That's not the way of understanding. […] It's a visual world. You want to turn things into a kind of intellectual game, it's not. […] Visual world is to do with what we see as space, which changes all the time[276].

Ce que l'on entend dans les propos de Leonora Carrington, c'est bien le refus de se livrer à un « jeu » aussi artificiel que celui de chercher à faire correspondre chaque élément ou figure du tableau avec sa supposée signification, abstraite ou concrète, symbolique ou psychanalytique – « No psicoanalices mis cuadros[277] », enjoint l'artiste à une autre journaliste. La conception défendue est celle d'un art de l'inspiration, qui ne cherche pas à « dire » mais à « montrer ». Est-ce à dire, pour reprendre les termes de Roger Caillois, que les tableaux de Leonora Carrington nous mettraient face à un « univers de signes » jamais univoques, ne devant pas être pensés comme champ de significations à explorer ou à décoder, mais comme ensemble de formes « génératrices de leurs propres unités signifiantes et de leur propre grammaire[278] », face auxquelles la liberté créatrice (de l'artiste) et l'émotion esthétique (du spectateur) primeraient ? C'est en des termes aussi vagues que « *By your own feelings* » que Leonora Carrington prône l'approche de ses œuvres, qu'elle a toujours refusé de commenter. L'image est, pour Leonora Carrington aussi, voie de connaissance. Mais la connaissance ne doit (idéalement) pas être seulement comprise comme appartenant au domaine de la signification ou de l'idée ; elle semble également reliée à l'appréhension de l'espace et de l'instabilité des formes, comme l'exprime l'artiste dans la déclaration suivante :

> Painting is the creation of form. You're creating a body or an image. A symbol is the real body of a psychic identity. A sign is a name, a symbol is a body. Yet we're also disintegrating and reforming the

[276] Interview de Leonora Carrington dans *Leonora Carrington. Britain's Lost Surrealist*, documentaire réalisé par Joanna Moorhead, disponible en ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artists/leonora-carrington-7615/leonora-carrington-britains-lost-surrealist> (consulté le 10 juin 2018).
[277] Leonora CARRINGTON, interviewée par Silvia CHEREM, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos* […], *op. cit.*, p. 65.
[278] Cité dans le « Préambule ». Serge TISSERON, *Le bonheur dans l'image*, *op. cit.*, p. 86-87.

> body as we create it. We have to escape from the existential habit of existing in certain shape, as I did when I was mad[279].

L'analogie avec les principes alchimiques est ici évidente. Leonora Carrington envisage l'activité picturale comme une opération de transmutation qui donne à l'aventure psychique un corps, une matérialité, et dont le symbole devient la forme privilégiée. Mais cette forme n'est pas donnée, déterminée : c'est dans le « faire » de l'artiste que semble se révéler le principe de mutation perpétuelle qui s'applique tant aux entités psychiques qu'à leurs formes matérielles, façon de les rendre à leur mouvement originel.

Le « monde visuel » de l'artiste, fruit de l'automatisme symbolique, ne peut donc appeler un déchiffrement univoque : si unité de la substance cosmique il y a, si archétypes il y a, les formes de l'univers – et de l'univers tel qu'il est « montré » par Leonora Carrington – sont, elles, changeantes, instables, impermanentes, ou, du moins, tel est le regard que porte l'artiste sur sa propre production.

Chaque tableau serait donc un monde à part entière, au sein duquel les liens unissant les objets se verraient renouvelés et dotés d'une cohérence propre, les analogies bousculées. Est-ce l'idée que le tableau parlera aux adeptes qui se cache derrière cette conception ? Qu'il sera, à défaut, esthétiquement et spirituellement évocateur pour qui sera doté d'une sensibilité particulière ? Ou que le spectateur importe peu, la pratique de la peinture étant avant tout une nécessité pour la créatrice de donner un corps à son activité psychique et, par-là, de lui donner une vigueur nouvelle, de la mettre en mouvement, de la confronter avec la matière ?

Nous l'avons vu, les processus créatifs de Remedios Varo et de Leonora Carrington se distinguent nettement : à l'automatisme symbolique de Leonora Carrington, qui permet à l'artiste d'inscrire dans l'espace, de donner corps à un monde visuel intérieur instable, échappant à la conscience « intellectualisante », s'oppose l'exercice réflexif de la peinture tel qu'il est pratiqué par Remedios Varo, qui mêle habilement images intuitives et éléments choisis pour leur valeur de symboles, qui plonge dans les méandres de la psyché pour mieux se projeter vers un monde régi par d'autres principes et d'autres lois.

---

[279] Leonora Carrington, citée par Salomon GRIMBERG, *Leonora Carrington: What She Might Be* [catalog of an exhibition at the Dallas Museum of Art, Dec. 23, 2007 - March 30, 2008], Dallas, Mexico Institute in Dallas / Dallas Museum of Art, 2008, p. 91.

Néanmoins, on assiste, dans les deux cas, à la création d'un « *modelo de universo* » possible, qui n'est pas celui du monde physique, pas non plus celui des rêves, ni uniquement celui de l'inconscient.

1.3.3.2. La quatrième dimension. La remise en cause du monde visible et la question de la figuration

L'importance, dans l'œuvre de Remedios Varo, du concept de « quatrième dimension » (notamment tel qu'il a été développé par le philosophe et ésotériste russe Piotr Demianovitch Ouspensky) et du mythe des « Grands Transparents » (évoqué par Breton dans ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*) a fait l'objet d'articles relativement récents. Tere Arcq analyse par exemple le tableau *Tejido espacio-tiempo* (1954) en ce sens, montrant que celui-ci constitue

> […] un interesante intento de plasmar la visión de Ouspensky, de representar cómo una mente que escapa a la limitación de la percepción de los sentidos puede elevarse a otro plano y ver que el pasado, el presente y el futuro coexisten simultáneamente, « más allá del círculo iluminado por nuestra conciencia ordinaria[280] ».

María José González Madrid poursuit, dans sa thèse de doctorat, les réflexions de la critique mexicaine en s'attachant pour sa part à décrypter le caractère symbolique des structures polyédriques et transparentes qui apparaissent dans des œuvres des années 40 comme *Transmisión ciclista con cristales* (1943) ou, plus tardivement, dans *Música solar* (1955), structures qu'elle identifie comme des chrysalides et qui révéleraient la volonté de l'artiste de représenter les « grands transparents », ces « êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du

[280] Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, México, D.F., Artes de México, 2008, p. 77. Cet article de Tere Arcq (p. 19-87) est tout à fait fondamental dans l'étude du lien existant entre Remedios Varo et les savoirs ésotériques de Gurdjieff et d'Ouspensky : la critique détaille non seulement la nature des contacts vitaux de l'artiste avec ces doctrines (collaborations, participation aux activités de groupes de disciples…) mais aussi l'influence qu'elles ont pu avoir sur son iconographie, ses techniques picturales, sa démarche conceptuelle et spirituelle.

hasard[281] », sur lesquels travaillaient à la même époque Roberto Matta (1911-2002), Esteban Francés, Gordon Onslow Ford (1912-2003) et André Breton[282].

Elle interprète également les nombreuses apparitions surgissant des murs ou émergeant du sol, dans des tableaux des années 50 et 60 (*Visita inesperada, Les murés, Coincidencia, Luz emergente*, etc.), comme une nouvelle manifestation de la présence des « grands transparents » dans l'œuvre de Remedios Varo, lesquels se présentent davantage comme des motifs iconographiques que comme des éléments reliés à une possible recherche formelle.

Si nous développons ici cet aspect, c'est qu'il nous semble en effet que les idées de « quatrième dimension » ou de « grands transparents » ont profondément influencé Remedios Varo, ainsi que Leonora Carrington (bien que ce point ait été beaucoup moins étudié chez l'artiste anglo-mexicaine), mais peut-être moins comme motifs iconographiques que comme l'une des conditions d'émergence de leurs images. Leurs images rendent compte d'un regard nouveau sur le monde où surréalisme, approches ésotériques, sciences nouvelles et quatrième dimension issue des géométries non-euclidiennes convergent. Pour dire les choses autrement, nous pensons qu'il est fondamental, pour comprendre sur quel(s) modèle(s) d'univers ouvrent les images de Remedios Varo et de Leonora Carrington, pour comprendre comment s'entremêlent dans leurs processus créatifs « *el "creer" y el "crear"* », de mettre leur fabrique des images en perspective avec un terreau intellectuel, avec un plus vaste mouvement de remise en cause du monde visible, qui dépasse le cadre du surréalisme tout en le nourrissant.

---

[281] André BRETON, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » [1942], *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 308.

[282] Dans le sous-chapitre « El arte mágico surrealista » de sa thèse de doctorat (p. 325-351), María José González Madrid démontre l'importance et la présence de certaines prémisses surréalistes dans la pratique picturale de Remedios Varo des années 40, 50 et 60, lesquelles furent mises au service d'un style, d'une recherche plastique et spirituelle propres : « *En las obras realizadas durante esos años, Varo trabajó a partir de lo que había conocido y aprendido en París y con los surrealistas. La artista incorporó a sus pinturas y dibujos prácticas concretas, como la explotación del azar o el automatismo. Asimismo, experimentó con los usos de la decalcomanía que había conocido junto a Óscar Domínguez; aplicó las ideas sobre la representación de la cuarta dimensión que continuaban discutiendo y trabajando Francés y Onslow Ford en México, y buscó una respuesta propia a la llamada de Breton sobre la necesidad de creación de un nuevo mito moderno y su idea de los "grandes transparentes". En su trabajo, Varo tuvo muy presentes las premisas surrealistas, y podemos detectar su presencia tanto en el conjunto de las obras pintadas tras su llegada a México como en las que expuso a partir de 1955.* […] *Varo incorporó, en sus obras mexicanas, estas inquietudes y técnicas, estos conocimientos e intereses, y* […] *fue transformando en su pintura, a través de su propia práctica, las propuestas que Breton había denominado "secretos del arte mágico surrealista" para crear su propio universo plástico que ha sido, a su vez, identificado con lo mágico.* » María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 324.

Pour Remedios Varo comme pour Leonora Carrington, l'art doit montrer l'invisible, invisible qui, nous l'avons dit, se construit dans la tension entre intériorité et captation d'un univers… « supérieur », comme l'affirme Juliana González ? Parallèle ? Imbriqué dans celui que nous connaissons ? Un univers, en tous cas, régi par d'autres lois, visuellement et spirituellement autre. Cette conjonction entre réalité intérieure et réalité extérieure, voulue par le surréalisme, présente dans les métaphores des processus alchimiques, fut également au cœur des conceptions ésotériques de la quatrième dimension étudiées par Remedios Varo et par Leonora Carrington au Mexique.

La découverte des rayons X à la fin du XIXe siècle, mais aussi celle des microbes, de la thermodynamique ou des électrons, appela à considérer que la réalité comporte bien plus d'aspects que ce que l'œil voit, que l'étrangeté peut résider dans l'objet même qui se trouve sous nos yeux. Dans le même temps, les avancées effectuées par des chercheurs tels que le mathématicien et physicien Henri Poincaré ou Albert Einstein (Remedios Varo s'est beaucoup intéressée à la théorie de la relativité) bouleversèrent les notions de temps et d'espaces et amenèrent les savants à formuler l'existence d'une quatrième dimension. L'univers n'était donc pas limité aux trois dimensions traditionnelles spécifiées par la géométrie euclidienne et chacun était invité à relativiser la supposée exactitude de la science et des connaissances humaines.

La nécessité d'opérer une modification du regard et d'envisager l'exploration de dimensions inconnues qu'impliquaient ces découvertes scientifiques explique qu'elles aient fait l'objet de vives discussions dans les cercles avant-gardistes et aient inspiré des artistes et écrivains aussi divers que Tristan Tzara, René Daumal, Marcel Duchamp, Roberto Matta ou Jorge Luis Borges.

Si certains d'entre eux s'intéressèrent de près aux théories mathématiques et physiques élaborées au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle et de la première du XXe siècle, la plupart de ces artistes entrèrent en contact avec les notions de quatrième dimension ou de géométrie non-euclidienne par le biais d'ouvrages de vulgarisation scientifique, voire de science-fiction – on pense à la fameuse *Machine à remonter le temps* d'H.G. Wells (1895) ou au *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlowski (1912), ouvrage que Remedios Varo possédait. Cette conception de la quatrième dimension comme temps et / ou mouvement nourrira particulièrement l'imaginaire des artistes futuristes ou cubistes, fascinés par l'idée d'une dimension où tout est simultané tout autant que par la décomposition du

mouvement, ou d'un Marcel Duchamp, qui introduit par exemple la notion de quatrième dimension au cœur de ses recherches théoriques et plastiques[283].

Remedios Varo était particulièrement familiarisée avec ces théories et l'intérêt que celles-ci suscitèrent chez elle transparaît dans des tableaux mettant en scène des personnages de scientifiques, confrontés à la démultiplication des espaces ou à l'irruption d'une sphère représentant le temps absolu – comme *Fenómeno de ingravidez* (1963) et *Revelación o El relojero* (1955). Néanmoins, c'est avant tout dans les interprétations théosophiques et mystiques de ces théories que l'artiste trouva des échos à ses préoccupations d'ordre spirituel et artistique, dans les textes d'Helena Blavatsky et, plus encore, dans ceux des mystiques G.I. Gurdjieff et de son disciple P.D. Ouspensky.

Une rumeur court toujours au Mexique, dans les groupes qui suivent les enseignements de la Quatrième Voie de Gurdjieff[284], selon laquelle, « *entre todas las personas que se relacionaron con los grupos [de seguidores de Gurdjieff] en México,*

---

[283] Pour Marcel Duchamp, la quatrième dimension correspond justement à l'invisible que la peinture doit chercher à montrer ou à projeter, et il la décline en des façons très différentes : dans un tableau comme *Jeune Homme triste dans un train* (1911), l'artiste explore la déformation du corps du passager pris dans un double mouvement (celui du train et son propre déplacement dans le couloir), préférant à l'expression cubiste de la superposition de plans qui multiplient les points de vue « la décomposition en lamelles linéaires qui se suivent comme des parallèles » (voir Pierre CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, P. Belfond, 1967, p. 47). Dans son œuvre emblématique *Le Grand verre* (1915-1923), qui se présente comme la projection tridimensionnelle, elle-même reportée en deux dimensions sur un double panneau de verre, d'une scène invisible à quatre dimensions, Duchamp ne se contente pas de confronter le spectateur à une forme d'hyperréalité. Il se propose, par ce dispositif, de redéfinir la réalité et la virtualité elle-même : « si la quatrième dimension peut être ressaisie à partir de la troisième (comment faire autrement ?), ce ne sera pas comme une limite extérieure, mais à la manière d'une dimension évanouissante, sur le point de se résorber à la "surface" de notre espace habituel », invitant le spectateur à s'installer dans la quatrième dimension par un « saut de l'esprit ». On pourra consulter à ce sujet l'article intéressant de Elie DURING, « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science fiction », *Alliage*, n° 60, juin 2007, p. 138-153, disponible en ligne : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html> (consulté le 10 juin 2018).

[284] Après des études en médecine, en psychologie et en religion, Gurdjieff (1866-1949) effectue, à la tête du groupe des « Chercheurs de Vérité », deux grandes expéditions : pendant dix-sept ans, il sillone le Moyen-Orient, l'Asie centrale, le Tibet, l'Égypte ou l'Australie, visitant monastères, confréries et communautés spirituelles. C'est pour transmettre les connaissances recueillies au cours de ces voyages qu'il fonde son « Institut du développement harmonieux de l'homme » et qu'il met au point un ensemble de doctrines visant au développement de la conscience humaine. Parmi les moyens utilisés se trouvent l'étude des textes rédigés par Gurdjieff, les danses sacrées, la musique, l'art, la modification des postures du corps ou les arts manuels comme la couture, activités devant s'intégrer à la vie quotidienne sous l'égide d'un guide et devant permettre d'harmoniser les trois fonctions basiques de l'être humain (physique, émotionnelle et intellectuelle). Ses enseignements furent consignés dans les trois tomes de *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, publiés en anglais en 1950. Les activités de Gurdjieff étaient connues des surréalistes, d'autant que le chef spirituel avait acheté en 1922 le Château de Prieuré, près de Fontainebleau, où se déroulaient les activités du groupe, et qu'il organisait dans les années 30 des dîners dans son appartement de la rue des Colonels Renard, auxquels divers artistes et intellectuels étaient souvent conviés. Si Ouspensky (1878-1947) fut son disciple (après avoir déjà écrit plusieurs ouvrages et essais, dont le *Tertium Organum* de 1911), il rompit néanmoins en partie avec son maître en 1921 et poursuivit sa quête spirituelle de manière indépendante.

Varo fue la única que trabajó *directamente con Gurdjieff*[285] », à la fin des années 30, à Paris… On sait, de source plus sûre, que Remedios Varo fit des séjours prolongés au début des années 40 dans le moulin détenu par Gordon Onslow Ford à Erongarícuaro, devenu le lieu privilégié d'étude et de réflexions partagées autour des textes d'Ouspensky, où se réunissaient nombre d'artistes surréalistes et d'exilés.

À la fin des années 30 en effet, trois surréalistes proches de Remedios Varo à Paris trouvèrent dans les écrits d'Ouspensky une nouvelle direction à donner à leur pratique picturale : Esteban Francés (qui fut l'amant de Varo), Roberto Matta et Gordon Onslow Ford, qui collaborèrent et étudièrent ensemble le *Tertium Organum*, notamment durant l'été 1939 au château de Chemillieu. En 1941, l'artiste anglais et son épouse Jacqueline Johnson arrivèrent au Mexique et achetèrent le moulin d'Erongarícuaro (Michoacán) où ils reçurent, jusqu'en 1947, de nombreuses visites : Remedios Varo, Benjamin Péret, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, Pierre Mabille… Comme le signale Tere Arcq,

> Varo era la visitante predilecta. Tenía su propia habitación y pasaba largas temporadas allí, en ocasiones hasta un mes completo. Gordon Onslow Ford y Remedios Varo se convirtieron en grandes amigos, […] y seguramente conversaban sobre los temas que más les interesaban: las dimensiones superiores, los mundos interiores, el cosmos, la pintura. […] Erongarícuaro resultó ser tierra fértil para el cultivo intelectual de Remedios Varo. Allí estudió y discutió a Ouspensky[286].

Après avoir pu échanger sur ces sujets avec l'artiste surréaliste anglais et avec Esteban Francés, au cours d'une première phase d'assimilation des concepts de Gurdjieff et d'Ouspensky, c'est notamment avec Leonora Carrington que l'artiste approfondit sa connaissance des systèmes de pensée des deux philosophes mystiques, objets de lectures et de longues discussions entre les deux femmes (discussions qu'intégraient, plus ponctuellement, Kati Horna et Eva Sulzer). Toutes deux fréquentèrent, dans les années 50, des membres du groupe de disciples d'Ouspensky installé à Tlalplan, ainsi que des membres de celui de Gurdjieff, et il semblerait

[285] Interview de Víctor Murguía, fils d'un ancien dirigeant de l'un des groupes de Gurdjieff au Mexique, par Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *op. cit.*, p. 27. On ignore si Remedios Varo fréquentait les femmes de « La Cordée », groupe de femmes, lesbiennes pour la plupart, s'étant constitué à Paris vers 1935 autour de Gurdjieff pour suivre ses enseignements spirituels – Gertrude Stein, mécène et amie des surréalistes parisiens, leur rendait souvent visite.
[286] *Ibidem*, p. 30.

qu'elles participèrent à certaines sessions ou retraites organisées par lesdites communautés spirituelles.

Si c'est sans doute Remedios Varo qui introduisit Leonora Carrington aux enseignements de Gurdjieff et d'Ouspensky, c'est, semble-t-il, par le biais de Leonora Carrington que Remedios Varo put entrer en contact avec les membres importants de leurs groupes d'adeptes au Mexique : ces groupes étaient en effet dirigés par des anglophones avec lesquels l'artiste anglaise avait développé des liens d'amitié. Remedios Varo put ainsi échanger avec Rodney Collin-Smith, l'un des disciples les plus proches d'Ouspensky, arrivé au Mexique en 1948. Si l'on en croit le roman biographique d'Elena Poniatowska, il est possible que Leonora Carrington ait effectué des retraites dans l'hacienda que possédait le groupe d'adeptes d'Ouspensky à Tlalpan[287]. Il semblerait en revanche que Remedios Varo n'ait pas pris part aux activités de ce groupe.

L'information disponible sur le groupe de disciples de Gurdjieff est plus sujette à controverse ; on sait que ce groupe fut dirigé à partir de 1951 par Christopher Fremantle, dont l'épouse, Anne Fremantle, devint une amie proche de Leonora Carrington, avec laquelle elle partageait un intérêt pour le christianisme mystique et le bouddhisme tibétain. Lillian Firestone, qui intégra ce groupe, se rappellerait, selon Tere Arcq, avoir vu Remedios Varo lors de sessions dédiées à l'application des principes de Gurdjieff à l'activité picturale, au cours desquelles les participants travaillaient sur le mouvement, l'appréhension de la vie des objets inertes ainsi que sur la nature des couleurs. Tere Arcq ajoute même qu'à la toute fin des années 50, Remedios Varo, Eva Sulzer et Francine Nicole se retrouvèrent à la tête du groupe mexicain suite au décès de son chef spirituel – ces dernières informations ne coïncident pas avec celles fournies par Janet A. Kaplan ou Walter Gruen, mais s'appuient sur des interviews de divers membres du groupe ou encore de Francine Nicole[288].

L'influence qu'ont pu exercer sur Leonora Carrington les notions de « quatrième dimension » ou de « grands transparents » – nous allons revenir sur le lien existant entre les deux notions – n'est, à notre connaissance, que rarement mentionnée dans les textes traitant de l'artiste. Pourtant, dans la façon dont Leonora Carrington envisage l'acte de peindre – « *Yet we're also disintegrating and reforming the body as*

---

[287] Voir Elena PONIATOWSKA, *Leonora*, México, D.F., Seix Barral, 2011, chapitre 47.
[288] Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *op. cit.*, p. 33-47.

we create it. We have to escape from the existential habit of existing in certain shape » – et dans ses déclarations sur notre approche et notre rapport à la connaissance – « *Los paradigmas son una convención transitoria para el hombre. Nos conviene creer que sabemos, pero es obvio que no existen verdades absolutas como las que se aceptaron en tiempos de Newton o de Euclides*[289] » –, les résonances semblent évidentes. Il nous faut considérer que les postulats de Gurdjieff et d'Ouspensky ont peut-être moins constitué un ensemble de sujets et de thèmes qu'un apport à une conception renouvelée du rapport de l'être humain au savoir et au monde visible[290].

Revenons donc aux notions qui nous intéressent : comment Ouspensky interprète-t-il la notion de quatrième dimension issue des mathématiques et de la physique ? Quel est le lien de cette notion avec le mythe des « grands transparents » développé par Breton au début des années 40 ?

Dans *Un nouveau modèle de l'univers*[291], le penseur russe soutient que religion, philosophie et science ont plus en commun qu'il n'y paraît, en ce que ces trois systèmes de pensée s'interrogent sur les causes des phénomènes du monde visible et cherchent à cerner ce qui est incompréhensible pour l'être humain et qui relève de l'invisible : l'invisible prend la forme de dieux, anges ou démons, pour la pensée

---

[289] Leonora CARRINGTON, in Silvia CHEREM, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos* […], *op. cit.*, p. 65. Bien entendu, Silvia Cherem a recueilli les propos de Leonora Carrington entre 1998 et 2003, alors que l'artiste avait déjà dépassé les quatre-vingt ans, et l'on pourrait donc s'interroger sur leur validité pour décrire les processus créatifs des années 40, 50 ou 60. Néanmoins, l'universitaire Jonathan P. Eburne a démontré, dans son article « Poetic wisdom: Leonora Carrington and the esoteric avant-garde », que cette attitude face à la connaissance et à l'acte créateur était déjà manifeste dans des écrits de l'artiste des années 40, comme dans la lettre à Henri Parisot faisant office de préface à *En Bas*. L'artiste y affirme en effet : « Comme une vieille Taupe qui nages sous les cimentières je me rends compte que j'ai toujours étais aveugle. Je cherche à connaître Le Mort pour avoire moin peur, je cherche de vider les images qui m'ont rendus aveugle ». Les lectures des textes de Gurdjieff, d'Ouspensky, d'Ilya Prigogine, etc. (et, bien plus, la démarche intellectuelle active de Leonora Carrington face à ces lectures) confirmeront cette intuition, selon laquelle les certitudes et connaissances de l'être humain sont relatives et limitées. Voir Jonathan P. EBURNE, « Poetic wisdom: Leonora Carrington and the esoteric avant-garde », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 141-162.

[290] Il est certain que certains principes et conceptions du monde développés par Gurdjieff et Ouspensky apparaissent presque littéralement transposés dans les productions picturales de Remedios Varo : les nombreuses figures sur roue et les personnages aux mouvements déterminés par de complexes systèmes de poulies semblent renvoyer au thème du caractère mécanique de l'existence de l'homme ; les odyssées à bord de fantastiques embarcations à la possibilité de la libération spirituelle ; les fils unissant les personnages, les animaux, le monde terrestre et le monde céleste à l'interconnection entre tous les éléments. L'imaginaire pictural de Leonora Carrington semble avoir été bien moins façonné par les thèmes abordés par les deux mystiques ; en revanche, nous serons amenée à nuancer notre affirmation et nous verrons que ces principes apparaissent comme thèmes dans les écrits de l'artiste, quand bien même ils répondent souvent à une intention parodique.

[291] Ouspensky termina l'écriture de cet ouvrage en 1914, mais il ne fut publié pour la première fois en anglais qu'au début des années 30, et en espagnol en 1950. Il fait suite à *La quatrième dimension* (1909) et au *Tertium Organum* (1912), dont il reprend et développe les idées.

religieuse ; c'est le monde des causes, des idées, le monde nouménique pour la pensée philosophique ; le monde à l'échelle ultra-microscopique (cellules, molécules, atomes, électrons) ou au contraire à l'échelle cosmique (étoiles, autres systèmes solaires), le monde mathématique pour la science. « *Esto fortalece la idea fundamental de la existencia de un mundo enorme, invisible, alrededor de un mundo pequeño, visible*[292] », nous dit-il. Or, si ce monde invisible est relié à l'inconnaissable, au surnaturel, au mystère – aucun de ces systèmes de pensée n'étant capable de fournir des réponses satisfaisantes aux grandes questions de l'existence –, c'est qu'il se manifeste en des phénomènes qui ne peuvent être mesurés ni calculés, comme c'est le cas de la pensée humaine et de la « force vitale » qui transforme la graine en plante, la cellule en organisme vivant :

> La misma idea de la cuarta dimensión debe haber aparecido en estrecha conexión con las matemáticas, o, para decirlo mejor, en estrecha conexión con la idea de medir el mundo. Debe haber nacido de la suposición de que, además de las tres dimensiones conocidas del espacio –longitud, latitud y altura– puede existir también una cuarta dimensión, inaccesible a nuestra percepción.
> Lógicamente, la suposición de la existencia de la cuarta dimensión puede basarse en la observación de las cosas y hechos del mundo que nos rodea para lo que la medida en largo, ancho y grueso no es suficiente, o que, dicho en otras palabras, no admiten medida; porque hay cosas y hechos cuya existencia no puede dudarse, pero que no puede expresarse en ningún término de medida. Tales son, por ejemplo, varios efectos de procesos vitales y psíquicos; tales son todas las ideas, las imágenes mentales y los recuerdos; tales son los sueños. Si los consideramos como existentes en un sentido real, objetivo, podemos suponer que tienen alguna otra dimensión además de las que conocemos nosotros, es decir, alguna extensión que nosotros no podemos medir[293].

Ouspensky postule ainsi l'existence d'une réalité supérieure et quadridimensionnelle, inaccessible à nos sens dans un sens purement physique et inconnaissable par notre appareil psychique déficient, l'être humain étant, en quelque sorte, confiné dans une perception tridimensionnelle.

Cette prémisse l'amène à soutenir que le monde comme être objectif n'existe pas, puisqu'il n'est que la projection contingente d'un appareil psychique déterminé. En cela, le penseur se place en héritier de l'archétype platonicien de la caverne : de

---

[292] Piotr Demianov OUSPENSKY, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico* [trad. Armando Cosani Sologúren], Buenos Aires, Kier, 2006, p. 73.
[293] *Ibidem*, p. 78.

même que l'ombre portée sur le mur de la caverne n'est que l'apparence plate, en deux dimensions, d'un être réel en trois dimensions, ainsi tous les objets tridimensionnels qui nous entourent ne seraient-ils eux-mêmes que les ombres portées d'une réalité supérieure et quadridimensionnelle que nous ne pouvons voir.

À quoi ressemblerait cette quatrième dimension qui nous est inaccessible ? Les mathématiques ne peuvent prouver l'existence de la quatrième dimension, elles peuvent seulement admettre la possibilité de son existence ; cette quatrième dimension, quatrième perpendiculaire tracée depuis notre univers vers une direction inconnue et dans un univers que nous ne pouvons voir ni pénétrer, Ouspensky ne peut donc l'appréhender que de façon expérimentale, en avançant des hypothèses diverses qui tendent souvent vers un idéalisme absolu.

Si, dans notre réalité quotidienne, nous ne pouvons jamais voir les objets dans leur intégralité, « *por la cuarta dimensión debe ser posible ver el cubo por todos sus lados al mismo tiempo y por dentro, como si se le viera desde su centro*[294] ». De la même façon, le centre d'une sphère doit y être aussi accessible que le centre d'un cercle dans la troisième dimension, la distinction entre extérieur et intérieur n'ayant plus cours dans la quatrième dimension. Oupsensky relie la quatrième dimension au temps : le fait que nous envisagions les évènements en termes de passé, de présent et d'avenir ne serait que l'effet de l'imperfection de nos sens. Ce que nous attribuons au passage du temps ne serait dû qu'à un mouvement dans la quatrième dimension, laquelle contiendrait la totalité du passé et du futur. Ainsi s'en explique Ouspensky dans le *Tertium Organum* :

> El espacio tetradimensional, si intentamos representárnoslo, será la repetición infinita de nuestro espacio –de nuestra esfera tridimensional infinita– tal como la línea es la repetición infinita de un punto. […]
> Un cuerpo tetradimensional es un número infinito de cuerpos tridimensionales. En otras palabras, un cuerpo tetradimensional es un número infinito de *momentos de existencia* de un cuerpo tridimensional: de sus estados y posiciones. El cuerpo tridimensional que vemos es sólo una figura en una película cinematográfica, una de una serie de instantáneas[295].

[294] *Ibidem*, p. 97.
[295] Piotr Demianov OUSPENSKY, *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento. Una clave para los enigmas del mundo* [1912] [trad. Nicholas Bessaroboff et Claude Bragdon], Buenos Aires, Kier, 2004, p. 49.

Néanmoins, la quatrième dimension ne doit pas être conçue comme parallèle à nous : elle est nécessairement en nous de même que nous sommes en elle, car affirmer le contraire reviendrait à dire que nous n'existons pas[296]. Et s'il y a bien une partie de notre être qui vit dans la quatrième dimension, qui est capable de voir un objet dans son entièreté, qui ne connaît pas les frontières du temps et pour laquelle la distance n'est pas un obstacle… il s'agit de la partie psychique de notre être. C'est donc naturellement qu'Ouspensky défend que c'est au travers du développement de certaines facultés mentales et psychiques que l'être humain pourra tendre à se libérer du poids des apparences tridimensionnelles.

Dans cette perspective, l'activité artistique est dotée d'une visée heurisitique devant permettre de dépasser le monde phénoménal et de découvrir de nouveaux niveaux de conscience, comme le signale Tere Arcq :

> El místico ruso P.D. Ouspensky señala que el arte es una vía del conocimiento, y el artista, al dedicarse a la creación, abre su mente a múltiples posibilidades, es capaz de revelar misterios y de conducir los hombres hacia la esfera de lo desconocido. Para lograrlo, tiene que unificar en su obra, como lo hacía Remedios Varo, arte, filosofía, ciencia y religión así como un conocimiento profundo de diversas doctrinas esotéricas como el tarot, la alquimia y la cábala. El artista necesita alcanzar la unidad en sí mismo y con el cosmos para crear su propio « modelo de universo », para que su obra se convierta en vehículo de revelación de una realidad superior[297].

Pour certains créateurs, la problématique ouverte par ces considérations a été la suivante : par quels moyens l'artiste pourrait-il chercher à donner une représentation projective des objets quadridimensionnels dans l'espace tridimensionnel ? La voie

---

[296] « *Admitiendo la existencia de la cuarta dimensión, debemos aceptar en la misma forma que si hay cuatro dimensiones, un cuerpo real de tres dimensiones no puede existir. Un cuerpo real debe tener cuando menos una muy pequeña extensión dentro de la cuarta dimensión, de otro modo será sólo una figura imaginaria, la proyección de un cuerpo de cuatro dimensiones en el espacio tri-dimensional, como un "cubo" dibujado en un papel. De este modo debemos llegar a la conclusión de que puede existir un cubo de tres dimensiones y un cubo de cuatro dimensiones, y que solamente el cubo de cuatro dimensiones existirá realmente, efectivamente.* […] *Si la cuarta dimensión existe, una de dos cosas es posible. O bien nosotros mismos poseemos la cuarta dimensión, es decir, somos seres de cuatro dimensiones, o bien poseemos solo tres dimensiones y en este caso no existimos de ningún modo. Si la cuarta dimensión existe y nosotros poseemos sólo tres, esto quiere decir que no tenemos existencia real, que existimos solamente en la imaginación de alguien, y que todos nuestros pensamientos, sentimientos y experiencias se realizan en la mente de algún otro ser superior, que nos representa mentalmente. No somos sino productos de su mente y todo nuestro universo no es sino un mundo artificial creado por su fantasía* ». Piotr Demianov OUSPENSKY, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico*, *op. cit.*, p. 96-97.

[297] Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *op. cit.*, p. 21.

choisie par nombre de peintres cubistes ou abstraits a été celle de rompre avec la représentation en trois dimensions et avec la perspective héritée de la Renaissance – ce que l'on appelle perspective n'étant en réalité, pour Ouspensky, qu'une « *deformación de los objetos visibles producida por instrumentos ópticos muy mal construidos: los ojos*[298] ».

Paradoxalement, il apparut à des artistes tels que Vassily Kandinsky, Piet Mondrian ou Kasimir Malevitch que la notion de quatrième dimension ne pouvait se représenter plastiquement qu'en utilisant la bidimensionnalité. Si nous observons par exemple les productions postérieures à 1914 de Malevitch (1879-1935), l'un des premiers peintres abstraits et fondateur du suprématisme, lecteur du philosophe de l'hyperespace Charles Howard Hinton et d'Ouspensky, celles-ci se présentent comme des représentations spatiales libérées de la gravité, où les figures géométriques semblent léviter sur un fond neutre et infini – multiples tableaux nommés *Suprématisme*, *Avion en vol*, etc. Cet univers pictural, que son créateur veut sans aucune « objectivité », se trouve au-delà de la réalité : il ne reflète ni ne décompose ce que l'on voit, mais se veut nouveau langage esthétique, extrêmement symboliste, correspondant à la nécessité d'un nouvel ordre de valeurs spirituelles[299]. En d'autres termes, face à la non-figuration, la conscience cherche, d'après Malévitch, à

[298] Piotr Demianov OUSPENSKY, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico*, *op. cit*., p. 83.

[299] Comme le souligne l'historien de l'art Jean Clair, ce qui distingue le groupe de peintres cubistes de celui des peintres abstraits est le fait que ces derniers exploitent moins la quatrième dimension comme une théorie purement spéculative que comme le chemin d'une nouvelle règle de l'esprit : « Une différence essentielle […] sépare la méthode ouspenskienne de la méthode de Hinton. Et cette différence va se refléter dans la façon dont les cubistes, alentour 1913, selon leurs sources, ont appréhendé le concept de la quatrième dimension. Chez Hinton, la visualisation de volumes quadridimensionnels relève d'une sorte de gymnastique cérébrale qu'il assimile à la capacité des joueurs d'échecs de spatialiser les combinaisons des pions : il n'y a là qu'intellectualité, jeu mental, procédure purement intellectuelle. Chez Ouspensky, au contraire, la révélation de la quadridimensionnalité est l'ouverture à un monde supérieur de la conscience, à une véritable illumination de l'esprit. D'un côté, on reste dans la spéculation mathématique abstraite qui penche du côté du positivisme ou du pragmatisme : que les mathématiques modernes postulent l'existence d'une quatrième dimension n'entame en rien la croyance en l'objectivité du monde tridimensionnel aux yeux du physicien. Avec Ouspensky au contraire, on est dans un idéalisme absolu où c'est l'activité de l'esprit qui crée les mondes et qui en module les variétés. Le monde lui-même est sans objectivité. Par là même, la spéculation ouspenskienne touche sans cesse au spiritualisme, à l'anthroposophie, voire à l'occultisme. […] La différence est importante : c'est celle qui sépare le groupe des peintres français, en particulier Gleizes, Metzinger, Villon et Duchamp, pour qui la quatrième dimension ne sera qu'un prétexte à des jeux intellectuels et purement formels, et le groupe plus oriental de peintres comme Kupka, Malévitch, Lissitzky, mais aussi Mondrian et Van Doesburg, chez qui cette spéculation va devenir l'affirmation du pouvoir illimité de l'esprit, une règle de vie destinée à régénérer l'homme, un ascétisme moral autant et plus peut-être qu'une esthétique. » Jean CLAIR, « Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien », in Jean-Claude MARCADÉ (dir.), *Malévitch 1878-1978* [Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978], Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1979, p. 18-19.

appréhender l'absolu, elle ne peut se raccrocher à des éléments connus a priori, à des sens préconçus ; le tableau s'offre alors comme une sorte de système zéro, comme un monde autonome dont l'interprétation ne pourra être que le fruit d'une pure réalité intérieure[300].

La propension de ces artistes à utiliser la représentation en deux dimensions peut être éclairée par deux éléments supplémentaires. D'une part, le plan (qui correspond à la figure géométrique en deux dimensions[301]) est une image tout autant qu'un symbole que l'on trouve également dans les philosophies orientales : la superficie évoque en effet l'abandon physique du corps, de la matérialité du corps, et apparaît donc apte à représenter la sphère quadridimensionnelle et spirituelle, à constituer le support d'une incursion dans d'autres niveaux de conscience.

D'autre part, Ouspensky a recours à une analogie avec le monde bidimensionnel pour explorer la perception d'un être inférieur face à une dimension supérieure : il imagine combien un corps en trois dimensions semblerait miraculeux à un « être-plan » en deux dimensions doué d'intelligence, qui y verrait la manifestation d'êtres supérieurs[302] ; il se figure que d'un cube, un être en deux dimensions ne pourrait voir que les lignes touchant son plan, le reste du cube *n'existant pas* pour lui.

Remedios Varo et Leonora Carrington ont étudié les écrits spiritistes et mystiques et se sont passionnées pour les champs ouverts par la quatrième dimension. Leurs œuvres écrites et plastiques se présentent comme des « modèles d'univers », dans lequels les concepts d'unité, de monde nouménique ou d'espace-temps sont déterminants. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le tableau *Reflejo lunar* (1957) de Remedios Varo ou de lire les propos, porteurs de révélation, placés dans la bouche du Roi des Juifs dans *La porte de pierre*, qui apparaissent comme une méta-réflexion livrant les clés mêmes de la construction kaléidoscopique du roman :

---

[300] Sur ces questions, on consultera également avec profit deux articles de Íñigo SARRIUGARTE GÓMEZ, « Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malevich », *Quintana*, n° 13, 2014, p. 283-300 et « P.D. Ouspenski y su influencia teórica en la obra suprematista de Kazimir Malevich », *Laboratorio de arte*, n° 26, 2014, p. 395-417.

[301] « Figuras de una dimensión: líneas. Figuras de dos dimensiones: planos. Figuras de tres dimensiones: cuerpos ». Voir Piotr Demianov OUSPENSKY, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico*, *op. cit.*, p. 84. Les figures à quatre dimensions correspondraient par exemple à l'hypercube, que Salvador Dalí a cherché à représenter dans sa réinterprétation de la crucifixion, *Corpus hypercubus* (1954).

[302] Piotr Demianov OUSPENSKY, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico*, *op. cit.*, p. 89-95.

> C'est une chose grandiose, dit le Roi, que de rester errant dans le temps et dans l'espace, alors que le temps et l'espace pénètrent nos pensées et finissent par faire partie d'elles. De cette manière, les frontières s'ouvrent vers l'inconnu qui est infini et construit en couches superposées. Une couche s'ouvre sur un éventail d'autres couches qui, à leur tour, s'ouvrent à d'autres nouveaux mondes, à d'autres nouvelles pensées sauvages et aussi vieilles que le système solaire. Il est vrai qu'il y a un infini espace vide quelque part au delà de l'Univers ; il est également vrai que cet espace est aussi richement peuplé et habité que cette terre elle-même[303].

Quelles explications apporter alors au fait que, contrairement à leurs contemporains et amis engagés dans une quête picturale, intellectuelle et / ou spirituelle a priori similaire – tous concevaient la peinture comme voie de connaissance, la reliaient à l'exploration de niveaux de conscience autres et aspiraient par là à percer les mystères de l'univers multidimensionnel –, Remedios Varo et Leonora Carrington aient traduit cette « [ouverture] vers l'inconnu », où « une couche s'ouvre sur un éventail d'autres couches qui, à leur tour, s'ouvrent à d'autres mondes », sans remettre en cause la forme ?

Observons, pêle-mêle, *Luminous Land* (1943) et *Future of the Falcon* (1948) de Gordon Onslow Ford, où fusionnent flux d'énergies et jeux sur les textures et où « les spirales, saisies dans leur développement, sécrètent d'autres formes, comme si, à la faveur de cette lumière de l'intérieur, se révélaient les strates successives, transparentes les unes aux autres, de notre continent intérieur[304] » ; *Les Cosmogones* (1944) de Wolfgang Paalen (1905-1959), prolongation du travail initié avec des dessins comme *Discovery of Infra-Space* (1941), dont les titres signalent l'imbrication de l'infra- et du cosmique, où matière et énergie se confondent ; enfin, *Le Vertige d'Eros* et *The Displaced Continent* de Roberto Matta (1944), espaces psychiques et interstellaires où « le centre [des polygones] finit par être le point de concours d'autres lignes perpendiculaires laissant entrevoir un possible engloutissement de la matière "picturale" alentour[305] ».

On ne peut que constater que le monde visuel de Remedios Varo et de Leonora Carrington a peu à voir avec celui de ces artistes qui exerceront une influence certaine

---

[303] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 42.
[304] Michel REMY, « Angles d'incidence : le surréalisme britannique et le Mexique », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique* [études réunies par Henri Béhar], n° 19, Paris, L'Âge d'Homme, 1999, p. 213.
[305] Fabrice FLAHUTEZ, « La peinture de Roberto Matta entre cellule eucaryote et singularité de Schwarzschild », in *Mélusine. Le surréalisme et la science* [études réunies par Henri Béhar], n° 27, Paris, L'Âge d'Homme, 2007, p. 151.

sur une génération de jeunes peintres nord-américains, tels Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko ou Arshile Gorky, lesquels deviendront les représentants de l'« *action painting* ».

Nous pourrions commencer par souligner que, si l'on s'en tient à la classification établie par nombre de spécialistes (au rang desquels on compte par exemple René Passeron), les œuvres de Varo et de Carrington s'intégreraient davantage au courant des peintres illusionnistes, « calqueurs de rêve[306] », qu'à celui des artistes ayant recours à l'automatisme graphique, comme Matta ou Onslow Ford – tout en gardant à l'esprit, comme nous le disions un peu plus tôt, qu'« il est évident qu'il n'existe pas une manière de peindre strictement surréaliste[307] ». Pourtant, peinture-fenêtre et peinture-geste ne s'opposent pas nécessairement et cette bipolarité tend à masquer une série de voies transversales et de nuances à l'intérieur même de cette division. Pour n'évoquer que les œuvres plus « illusionnistes » ou figuratives rattachées à la mouvance surréaliste, on repère aisément la distance existant entre l'automatisme symbolique des toiles de De Chirico, « mythe[s] moderne[s] encore en formation[308] », « révélation des symboles qui président à notre vie instinctive[309] » d'après André Breton ; les images insolites de Magritte, qui interrogent le rapport à la représentation par leurs jeux intersémiotiques et par la mise en œuvre du « dépaysement » sans automatisme, sans recours à l'expérience onirique ; ou les images délirantes peintes en trompe-l'œil de Dalí, qui révolutionna l'automatisme au travers de sa célèbre « méthode paranoïaque-critique[310] ».

---

[306] René PASSERON, « Le surréalisme des peintres », in Ferdinand ALQUIÉ (éd.), *op. cit.*, p. 253.

[307] Comme le synthétise Anne EGGER dans *Les surréalistes* (Paris, Le Cavalier bleu, 2003, p. 43) : « Les spécialistes, par souci de classification, mettent en avant deux voies distinctes : les peintres recourant à l'automatisme graphique qui frôlent l'abstraction et les peintres illusionnistes qui s'attachent aux spectacles oniriques. Or, à énumérer les artistes qui ont approché le mouvement (Giacometti, Man Ray, Malkine, Duchamp, Picabia, Picasso…), il est évident qu'il n'existe pas une manière de peindre strictement surréaliste, mais seulement des surréalistes qui font de la peinture, quand ils tiennent encore un pinceau », cette dernière remarque étant une allusion directe aux « *ready-made* » de Duchamp ou aux collages d'Ernst.

[308] André BRETON, « Alberto Savinio », *Anthologie de l'humour noir* [1966], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1122.

[309] André BRETON, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 299.

[310] Passionné par la psychanalyse de Freud et par les études psychopathologiques de Richard von Krafft-Ebing, Salvador Dalí développe dans les années 30 la méthode paranoïaque-critique (qu'il exposera tout d'abord dans le texte « L'Âne pourri », publié dans le premier numéro de la revue *Le surréalisme A.S.D.L.R.*), qui est davantage une méthode hallucinatoire qu'une technique picturale. Son originalité tient à sa dimension active et volontaire, ce en quoi elle s'oppose au premier temps de passivité réceptrice qui caractérise par exemple le frottage (sorte d'automatisme « objectif »). Fondamentalement ambivalente, cette activité unit manifestation de dérèglement mental et méthode d'exploration systématique. Elle vise à aller au-delà de la représentation des rêves ou du merveilleux pour donner

On retrouve, dans les tableaux de Carrington et de Varo, la charge symbolique de ceux de De Chirico. Varo explore, comme lui, la dimension psychologique, voire métaphysique, de l'architecture. L'automatisme symbolique préside à l'élaboration des toiles de Carrington, comme de celles de l'artiste italien, tandis que la démarche consciente et la réalisation minutieuse de Varo la rapprochent davantage de Dalí, bien que ce « *modus operandi* » ne vise nullement à objectiver une instantanéité délirante et s'insère à l'inverse dans la volonté de créer un « art objectif » tel qu'il est défini par Gurdjieff, mêlant intuition et contrôle. Comme l'explique Tere Arcq,

> En la obra de madurez de Remedios Varo se puede percibir otro cambio fundamental, un rompimiento con uno de los postulados más caros al surrealismo: el automatismo. Las obras que pintó en aquella época se caracterizan por composiciones perfectamente estructuradas, calculadas matemáticamente. […] ¿Qué provoca el distanciamiento de la experimentación autómata que vemos en su obra temprana? Una posible respuesta se encuentra en la concepción del arte de G.I. Gurdjieff. El ruso plantea la existencia de dos tipos de arte: el objetivo y el subjetivo. […] El artista subjetivo es el hombre-máquina, el autómata que es incapaz de hacer algo y su arte es sólo una reproducción mecánica de la naturaleza. El artista objetivo […] crea, es decir, decide y hace lo que quiere hacer, plasma ideas y sentimientos conscientes que producen en los hombres, según su nivel de desarrollo interior, las mismas ideas y sentimientos que el artista quiso transmitir. Estas ideas parecen haber tenido un impacto decisivo en Remedios Varo, tanto en la representación iconográfica como en la concepción de las obras[311].

Néanmoins, ni Varo ni Carrington ne donnent autant d'importance que De Chirico ou Dalí au monde du rêve ou au fonctionnement onirique ; si leurs images donnent à voir le mystère, comme celles de Magritte, celui-ci ne surgit pas tant des processus de « déplacement » permettant d'éveiller les objets à un sens nouveau ou de la tension entre voilé et dévoilé, que de la constitution d'univers autonomes dont le

---

corps au fonctionnement irrationnel de la perception dans ce qu'il a de plus concret. Dalí a éprouvé des difficultés certaines à en expliquer le « *modus operandi* » : il s'agit en tous cas de se servir du monde extérieur pour en faire valoir l'idée obsédante – Dalí traque les images hypnagogiques, déploie ses visions obsessionnelles sur ce qui l'entoure, par exemple à partir de photographies d'objets réels, crée des images doubles, etc. –, pouvant mener à son tour vers une autre image obsédante. L'artiste aspire ensuite à rendre tangibles les phénomènes délirants en les objectivant, à les imposer aux autres en les matérialisant avec le plus de précisions et de détails concrets possibles (faire un « calque » du rêve ou de la vision). Cette instantanéité délirante s'accompagne donc d'un retour réflexif, d'une maîtrise consciente a posteriori des associations d'idées générées par les visions ainsi que des moyens techniques mis en œuvre.

[311] Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *op. cit.*, p. 40.

spectateur ne possède pas les codes. Leurs peintures ne se présentent pas non plus comme des « calques » d'une doctrine ésotérique déterminée, les motifs (thématiques ou iconographiques) empruntés tantôt à l'alchimie, tantôt aux théories de Gurdjieff ou d'Ouspensky, tantôt au bouddhisme zen ou à la magie étant soumis à réélaboration et s'intégrant dans de nouvelles « combinaisons ».

Plusieurs éléments nous permettent de mieux appréhender leur rapport au visible et à la figuration. Il nous faut tout d'abord signaler la fascination de Carrington et de Varo pour le vivant et la croyance, sous-jacente à la création des tableaux, en une forme d'animisme touchant tout ce qui peuple le monde, de l'être humain et des animaux jusqu'aux objets dits « inanimés[312] ». On peinera à trouver chez l'une ou l'autre des artistes une œuvre où n'apparaîtrait nulle créature, nul fantôme, nul végétal, minéral ou objet fabriqué par l'homme doué d'une énergie propre. Ainsi, *The Chair, Daghda Tuatha dé Danann* (1955) est moins une peinture d'intérieur que le lieu d'une transmutation, figurée par la présence de l'œuf et de la rose. Le titre, inscrit par Carrington sur le dossier de la chaise, tend à suggérer que c'est de la rencontre de la puissance magique du dieu celte et des principes alchimiques que naissent les flux d'énergie qui viennent animer la composition du tableau.

De la même façon, la *Naturaleza muerta resuscitando* de Varo (1963) donne à voir la création d'un nouveau système solaire porteur de vie, inscrit dans un schéma circulaire, bien loin de la vie immobile des natures mortes classiques. Les fruits qui gravitent autour du centre lumineux constitué par la bougie et dont les pépins germinent au sol semblent faire allusion au cycle infini de la mort et de la régénération. On comprend aisément que la volonté des artistes d'explorer cette vitalité cosmique et de donner un corps aux symboles eux-mêmes, pour reprendre l'expression de Leonora Carrington, ne les ait pas poussées du côté de l'abstraction.

De même, l'intellectualisme (dans certains cas) ou l'automatisme (dans d'autres) de l'art abstrait paraissait convenir bien peu aux ambitions subversives des deux créatrices – rappelons que c'est bien cette force de subversion qui les attira vers

---

[312] On sait d'ailleurs que percevoir la vie des objets inertes faisait partie des exercices pratiqués par les disciples du groupe de Gurdjieff au Mexique, comme le souligne Tere ARCQ, qui utilise, pour appuyer ses dires, une citation de Christopher FREMANTLE (*De la atención* [éd. Lillian Firestone], Los Teques, Ganesha, 1996, p. 12) : « *[Los integrantes del grupo de Gurdjieff en México] se dedicaban a observar, con la atención dirigida durante largos periodos sobre un objeto, para posteriormente poder captar las impresiones que dicho objeto había dejado en ellos. "Ningún objeto inanimado era considerado totalmente desprovisto de movimiento… veíamos lo vivo en las rocas, incusive […] hasta una naranja perfectamente redonda se revelaba como un complejo reino de curvas y espirales*" ». *Ibidem*, p. 37.

le surréalisme dans un premier temps. Ne fallait-il pas, dans la perspective des deux femmes, nullement intéressées par l'art pour l'art, que les objets soient (au moins partiellement) reconnaissables pour que l'œuvre atteigne sa visée subversive ou parodique ?

Dans le tableau *Are You Really Syrius*?, de 1953, Leonora Carrington paraît se moquer (au travers du jeu de mot « *syrius* » / « *serious* ») de sa propre fascination pour les croyances entourant l'étoile Sirius, dont le lever aurait présidé à l'origine du monde pour les anciens Égyptiens ou pour les Gnostiques. Reliée au voyage astral dans diverses traditions ésotériques, l'étoile, œil d'Anubis, au centre de la toile, domine une scène cérémoniale où de grands chiens, gardiens du temple, semblent attendre de guider les âmes, scène dont la majestuosité contraste avec la légèreté du titre.

De la même manière, c'est parce que l'on identifie aisément une femme-sorcière jetant une tête dans un puits que le tableau *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) s'érige en acte de rebellion et d'émancipation à tonalité humoristique. Les trois lettres qui ornent la porte, « Dr. FJA », sont en réalité les initiales de Freud, Jung et Adler, et suggèrent qu'à l'image des deux dissidents face aux théories de la figure paternelle et autoritaire qu'était Freud au sein de la psychanalyse, le personnage féminin du tableau de Remedios Varo doit « tuer le père » (qui pourrait tout aussi bien être Benjamin Péret, certains critiques ayant reconnu ses traits dans le pâle visage) et ainsi conquérir sa propre liberté intellectuelle ou artistique.

Interrogée sur ce qu'elle pense de l'art abstrait, Remedios Varo répond en ces termes : « *Cuestión espinosa. El abstraccionismo muchas veces no lo comprendo y otras lo admiro como una capacidad de síntesis que yo no poseo, al menos en el terreno plástico*[313] ». Voici donc une autre clé : l'artiste conçoit sa pratique comme un processus analytique, qui se déroule, se développe, se déploie, dans l'esprit et sur la toile, étranger à la synthèse ou à la condensation.

Nous avons déjà souligné le lien des productions tant écrites que picturales de Remedios Varo à une forme de narration. Une critique comme Estrella de Diego ira même jusqu'à avancer que, « *al acercarse a su producción como un conjunto, parece obvio que la gobierna la sed insaciable que Varo siente hacia los relatos* […][314] ». Il

[313] Citée par María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo, op. cit.*, p. 196. L'universitaire précise qu'il s'agit d'une interview de Remedios Varo réalisée par un(e) journaliste inconnu(e) et publiée sous le titre « Diez pintoras opinan sobre su oficio », *Diorama de la cultura*, octobre-novembre 1958 (Fonds documentaire Remedios Varo, Cenidiap).
[314] Estrella de DIEGO OTERO, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007, p. 102.

est intéressant de remarquer que, si l'artiste s'essaie un temps à des compositions de style cubiste ou plus abstrait[315] – entre 1938 et 1945 avec des œuvres comme *La faim* (1938), *Gruta mágica* (1942) ou *Los alacranes* (1943), ce qui amènera d'ailleurs Leonora Carrington à déclarer que « *cuando conoc[ió] a Remedios, ella estaba pintando de una forma abstracta, semejante al cubismo*…[316] » –, même ses œuvres d'expérimentation ne semblent pas pouvoir se passer de la référence au monde animal ou de l'apparition d'un élément visuel connu ou narratif. Ainsi, notons que, dans *Los alacranes*, la composition surprend en ce qu'elle juxtapose à la représentation géométrique des scorpions, décomposés en de multiples plans de couleurs différentes, une figure féminine en souffrance, réalisée dans un style figuratif qui rompt avec l'ensemble ; cette dissonnance réintègre l'humain au cœur de l'univers géométrique.

Si l'œuvre picturale de Leonora Carrington n'entretient pas le même lien à la « mise en récit », on peut tout de même remarquer que la décennie de 1950 est féconde en tableaux présentant une scénographie unifiée, comme dans *Good Morning Dr. Fischer* (1951-1952), *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur* (1953), *Nunscape at Manzanillo* (1956) ou *Santa Teresa en la cocina* (1958). Dans ces tableaux, il est évident qu'*il se passe quelque chose* : rencontre énigmatique, odyssée parodique, découverte supérieure dont l'objet est caché à celui qui observe… Comme dans beaucoup d'œuvres de Remedios Varo, le spectateur est mis en présence d'une scène-clef qui semble renvoyer à un hors-champ de la peinture qui ne lui est pas accessible, comme si l'artiste donnait à voir un fragment d'une plus vaste histoire.

Il n'est pas étonnant que, comme Remedios Varo, Leonora Carrington ne se soit jamais adonnée à la poésie : son élan vers le déroulement d'une intrigue et son

---

[315] Cette période correspond à sa seconde époque parisienne et aux premières années au Mexique, période au cours de laquelle Remedios Varo expérimente des styles différents en vue de trouver le sien. En 1938, elle crée, selon une méthode automatique, *Títeres vegetales* et *Festival de mosquitos,* faisant émerger des coulées de cire ou de paraffine de multiples visages et insectes. Elle s'essaie au cubisme avec *La Faim* (1938) et *Los alacranes* (1943). On peut observer, avec la série *Gruta mágica* (1942), la façon dont l'artiste cherche, à partir des deux premières productions figuratives (des oiseaux dans un étrange paysage de stalagmites), à explorer un art plus abstrait et géométrique où les formes se schématisent peu à peu pour devenir autres. Dans *Vida extraña* (1945), qui, d'après les informations du *Catalogue raisonné*, aurait appartenu à Leonora Carrington, les coulées et taches de peintures donnent lieu au surgissement de créatures sur roue : le vivant apparaît donc toujours, sous une forme ou sous une autre, même quand les travaux de l'artiste cherchent à tendre vers l'abstraction. Seule exception : un dessin de 1949, *Puntos y rayas*, présenté en annexe du *Catalogue*. Néanmoins, le fait que cette œuvre ait appartenu à Eva Sulzer nous laisse penser qu'il s'agissait d'une référence directe aux écrits d'Ouspensky, selon lequel une ligne est constituée d'une infinité de points, une figure géométrique d'une infinité de lignes, et ainsi de suite.

[316] Interview avec Paul de Angelis, in Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, *op. cit*., p. 153.

goût pour les récits d'aventure l'ont orientée, instinctivement, vers la prose, dont le caractère diachronique semble correspondre, mieux que la synchronie poétique, à ses processus créatifs. Le fait que ses tableaux soient avant tout des « mondes visuels » n'empêche pas qu'ils nous *évoquent* des histoires, qu'ils s'offrent comme des réservoirs d'images foisonnants bâtissant de multiples réseaux de sens.

La mise en relation de ces éléments confirme que les démarches artistiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington différaient notablement de celles des artistes dont le propos était de trouver les moyens de représenter la quatrième dimension telle qu'elle est décrite par Gurdjieff ou par Ouspensky. C'est avant tout dans sa dimension poétique et métaphorique que celle-ci les intéressait, comme leçon épistémologique, même, pourrions-nous dire, ouvrant la possibilité d'une connaissance intuitive du monde – de la part inconnue, non aperçue du monde – et d'une projection vers un univers à la fois supérieur au nôtre et intrinsèquement contenu en lui.

On sait que la collaboration d'André Breton avec Roberto Matta (ainsi qu'avec Gordon Onslow Ford, Yves Tanguy et Esteban Francés) fut déterminante[317], leurs idées sur l'infiniment petit et l'immensité cosmique, sur la quatrième dimension, la « morphologie psychologique[318] », les êtres supérieurs, etc., étant au cœur de

[317] André Breton avait demandé à Roberto Matta de mettre par écrit ses théories sur la « morphologie psychologique », chose que l'artiste fit dès 1938, familiarisant ainsi Breton avec les questions liées à la représentation de l'univers quadridimensionnel, à la conception de l'espace-temps par Einstein, aux sciences relativistes ou encore aux « espaces lithocroniques » (voir Gordon ONSLOW FORD, « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) », *Matta* [catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 3 octobre - 16 décembre 1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 27-36). Ces différents aspects apparaissent dans le texte « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », publié par André Breton dans la revue *Minotaure* en mai 1939. La réunion, à l'été 1939, au château Chemillieu, d'André Breton, de Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Esteban Francés, Yves Tanguy et Kay Sage, permit au théoricien du mouvement d'approfondir ses connaissances en la matière et de s'initier aux théories d'Ouspensky.

[318] Le propos de Roberto Matta était de montrer le monde dans son devenir, depuis la graine jusqu'à la plante fânée, et ainsi d'étendre les champs du visible. L'image se présente comme un segment de temps, un entre-deux du mouvement lui-même soumis à mutations, appelé à se tranformer à nouveau. Voici la définition, quelque peu obscure, qu'il donne de la « morphologie psychologique » : « J'appelle morphologie psychologique, le graphique des transformations dues à l'absorption et l'émission des énergies dans l'objet depuis son aspect initial jusqu'à sa forme finale dans le milieu géodésique psychologique. Ce milieu, espace-temps psychologique, est une congruence symbolique de l'espace euclidien. L'objet situé à un moment-point de ce milieu intercepte les pulsations qui proposent des transformations dans une infinité de directions. Il est situé à l'impact de cette rencontre et de chaque transformation. L'infinité des chances d'interpénétration manquées par l'objet accroîtra l'intensité des pulsations suivantes pendant tout le temps que l'objet suivra cette direction morphologique. La conception d'un milieu psychologique-temps dans lequel les objets se transforment, amène à le comparer à un espace euclidien en transformation rotative et pulsatoire dans lequel l'objet, à chaque risque d'interpénétration peut osciller du point-volume au moment-éternité, de l'attraction-répulsion au passé-futur, de la lumière-ombre à la matière-mouvement. La quatrième dimension serait le graphique des risques subis pendant toute la durée des transformations. » Germana FERRARI (éd.), *Matta. Entretiens morphologiques. Notebook n° 1, 1936-1944*, London, Sistan, 1987, p. 70.

mutations que le surréalisme entérina, notamment avec le texte *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942).

Des considérations des premiers au mythe des « Grands Transparents » de Breton, il n'y a qu'un pas. Voyons plutôt :

> L'homme n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer […][319].

Glissant ainsi du domaine des sciences au spiritualisme puis à la poésie – avec l'invocation des mots de Novalis, « nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice versa[320] » –, André Breton semble donner forme à un nouveau « mythe », qui n'appelle nullement un nouveau système de croyances. Il s'agit bien au contraire d'inviter à la construction de nouveaux mythes capables de réconcilier mysticisme et savoirs cartésiens, poésie et science ; de nouveaux mythes qui n'ont d'autres sens que ceux que chacun voudra bien leur donner, qui s'offrent comme des tremplins pour l'imagination et la saisie du monde, et qui ne doivent avoir d'autre visée que celle d'opérer un décentrement, voire un renversement des perspectives, comme l'explique très justement Jacqueline Chénieux-Gendron :

> Ce qui nous *provoque*, ce qui nous captive, c'est le retournement de perspective auquel nous sommes conviés. Le refus de l'anthropocentrisme, par l'effet de dépaysement qu'il procure, doit nous contraindre à *déplacer* nos systèmes de référence. Tel est le mythe recherché par le surréalisme : non pas contenu de croyances, imposé de l'extérieur à une conscience humaine […], mais désir de dépaysement *sensible*, dont le contenu est à inventer par chacun de nous[321].

---

[319] André BRETON, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » [1942], *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 307.
[320] *Ibidem*, p. 308.
[321] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 152.

1.3.3.3. Invitation au décentrement et démarche herméneutique

Véritable rencontre vitale, le contact avec les surréalistes a grandement conditionné la fabrique des images de Remedios Varo et de Leonora Carrington ; il les a incitées à placer l'imagination et le rêve au cœur de leurs processus créatifs, à adopter une démarche d'expérimentation et à envisager leur activité artistique comme pratique subversive et heuristique. Toutefois, c'est, à n'en pas douter, avec le surréalisme tel qu'il est formulé dans les années 30 et 40 (avec le *Second Manifeste*, les *Prolégomènes à un troisième manifeste* et les écrits sur l'art de Breton) que leurs œuvres présentent le plus d'affinités : abandon de l'« automatisme psychique pur » comme mot d'ordre, au profit de la défense d'un « modèle intérieur » dans la peinture ; assimilation de concepts issus des doctrines hermétiques et des pratiques ésotériques ; volonté d'instaurer un mouvement dialectique permettant à l'être humain de se découvrir comme totalité et de trouver le point d'équilibre où les contradictions s'annulent.

Ainsi, leurs images apparaissent, a priori, moins comme le lieu de la confrontation d'éléments contradictoires, mis en présence dans une esthétique du choc, que comme des émanations de mondes cohérents régis par leurs propres règles et dans lesquels le sur-réel est montré comme naturel. C'est ce que tendrait à confirmer, par exemple, le recours au concept de « merveilleux », clé de lecture privilégiée de leurs œuvres. Nous allions d'ailleurs dans le même sens lorsque, empruntant le concept aux théories occultistes, nous affirmions que l'on pouvait considérer leurs œuvres comme des créations de modèles d'univers. Dans la même perspective, Whitney Chadwick remarque que les femmes associées au mouvement surréaliste (Frida Kahlo, Dorothea Tanning, Leonor Fini, Remedios Varo ou Leonora Carrinton) n'ont, en général, pas adopté dans leur œuvre cette esthétique de la césure : « *In general, the works of women associated with the Surrealists display an affinity for the structures of fabulist narrative rather than shocking rupture*[322]. »

Les images de Remedios Varo et de Leonora Carrington, fidèles en cela aux présupposés surréalistes, cherchent à donner corps à l'invisible et s'offrent comme des

[322] Whitney CHADWICK, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Portrait », in *idem* (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* [in conjunction with an exhibition held at the MIT List Center, Cambridge, April 9 - June 28, 1998 / at the Miami Art Museum, Sept. 18 - Nov. 29, 1998 / at the San Francisco Museum of Modern Art, Jan. 8 - April 20, 1999], Cambridge, MIT Press, 1998, p. 6.

fenêtres donnant sur des « ailleurs » pourtant contenus dans la réalité même. Elles ne sont jamais autotéliques et c'est pourquoi l'on peut, avec René Passeron, affirmer que

> […] la peinture surréaliste vaut par le monde sur lequel elle donne : c'est une peinture de contenu. Sinon, elle tomberait sous le coup de la critique de Duchamp qui la considérait comme « rétinienne ». On a donc le droit de juger la peinture surréaliste à ses sujets[323].
> […] Le surréalisme a une position absolument originale parmi tous les mouvements picturaux de cette époque : c'est qu'il n'est pas seulement un mouvement pictural, il n'est pas seulement une révolution sur le plan plastique […]. [Il est] une sorte de prise de position philosophique qui a un mode esthétique d'existence, c'est vrai, mais qui ne m'intéresserait plus si elle se réduisait à cela[324].

Que l'on se garde d'y voir une méthodologie exclusive ou une approche qui évacuerait, dans le cas de la peinture, toute analyse iconologique ou prise en compte du medium pictural. Il s'agit moins, pour le commentateur ou le critique qui adhère aux propos de René Passeron, de chercher à restituer le « sens » des tableaux (si tant est qu'ils en aient un) que de les considérer comme des œuvres ouvertes et de s'autoriser à les commenter, bien qu'il s'agisse de peinture, à partir de ce qui est montré, voire raconté – nous avons déjà souligné le lien de la peinture de Remedios Varo à la narrativité ou au « déjà-lu » –, pour en extraire une vérité toute relative, mais qui se veut porteuse de révélation.

Il nous semble que l'approche de l'œuvre d'art prônée par Remedios Varo et Leonora Carrington allait dans ce sens ; les « *visual world[s]* » créés par Leonora Carrington ne se confondent nullement avec la peinture rétinienne critiquée par Duchamp et n'excluent pas *toute* production de sens : ils excluent une production de sens *a priori*, figée, univoque. C'est ainsi que nous lisons le récit que fait Alejandro Jodorowsky (1929–) de l'une de ses premières rencontres avec Leonora Carrington, récit d'initiation qui nous apparaît comme une véritable parabole de la démarche herméneutique promue par l'artiste anglo-mexicaine face à ses œuvres :

> Au cours de l'un de mes voyages au Mexique en tant qu'assistant de Marceau, je fis la connaissance de Leonora Carrington […]. Lorsque je me rendis compte que Leonora utilisait dans ses œuvres les symboles du Tarot, je la priai de m'initier. Elle me répondit :

[323] René PASSERON, « Le surréalisme des peintres », in Ferdinand ALQUIÉ (éd.), *op. cit.*, p. 261.
[324] *Ibidem*, p. 267.

> « Prends ces vingt-deux cartes. Examine-les une à une et dis-moi ensuite ce que signifie pour toi ce que tu vois. »
> Dominant ma timidité, je lui obéis. Elle nota rapidement tout ce que je lui disais. Lorsque je terminai, avec la description du Monde, j'étais trempé de sueur. Un sourire mystérieux sur les lèvres, l'artiste peintre me murmura : « Ce que tu viens de me dicter, c'est le *secret*. Chaque arcane, étant un miroir et non une vérité en soi, devient ce que tu vois en lui. Le Tarot est un caméléon[325]. »

Ne faut-il pas voir dans le discours rapporté de Leonora Carrington une déclaration méta-picturale qui nous en apprend long sur la façon dont l'artiste envisage l'acte d'interprétation et la réception des images ? On sait que Remedios Varo possédait également une connaissance approfondie du Tarot et, plus encore, qu'elle était une adepte du *Yi King*, « livre des transformations » hérité de la Chine ancestrale, « technique oraculaire » tout autant que « méthode d'exploration de l'inconscient[326] », d'après Carl Gustav Jung, qui s'appuie sur la synchronicité, soit la coïncidence entre évènements objectifs et états psychiques subjectifs – cet ouvrage eut d'ailleurs une grande influence sur les écrivains mexicains des années 60, influence manifeste dans un ouvrage tel que *Farabeuf* de Salvador Elizondo (1965).

Les deux artistes considéraient à l'évidence leurs œuvres comme des miroirs, pour elles-mêmes comme pour leurs spectateurs ou lecteurs, renvoyant des reflets toujours différents ; des miroirs *secrets*, où la magie opère lorsque se produit le « hasard objectif » entre ce que le miroir contient et ce qu'y projettent ceux qui le regardent. Quatrième dimension ésotérique, Tarot, *Yi King*, « Grands Transparents », autant de savoirs valant moins pour eux-mêmes que comme invitations au décentrement, au déplacement de nos systèmes de référence, à la remise en cause du visible ou du connu.

Or, ce décentrement ne s'est pas opéré, dans les trajectoires des deux artistes, uniquement sur un plan métaphorique, spirituel ou visuel : c'est à des déplacements physiques, au bouleversement de leurs horizons culturels que les a contraintes l'expérience existentielle de l'exil. Si la bibliographie critique insiste si lourdement

---

[325] Alejandro JODOROWSKY, « La restauration du Tarot de Marseille », in *Cartes à jouer & tarots de Marseille. La donation Camoin, collections du Musée du Vieux-Marseille* [catalogue d'exposition, Musée du Vieux-Marseille, 9 avril - 19 septembre 2004], Marseille, Éditions Alors Hors du Temps, 2004, p. 138. Précisons que Jodorowsky arrive au Mexique pour la première fois, à trente ans, avec le groupe du mime Marcel Marceau, qu'il était parvenu à intégrer à Paris, au cours d'une tournée mondiale qui débuta en 1960.

[326] Carl Gustav JUNG, « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* » [1949], *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or* [1971] [trad. Étienne Perrot], Paris, Albin Michel, 1979, p. 128.

sur le fait que Remedios Varo et Leonora Carrington sont des artistes « exilées », c'est tout d'abord parce que c'est dans l'exil mexicain que les deux artistes développèrent la plus grande partie de leur œuvre et trouvèrent une liberté créative encore balbutiante en Europe. Au-delà de l'expérience vitale du déchirement, l'exil représenta pour les deux femmes la constitution d'un nouvel environnement intellectuel et artistique (pensons par exemple à leur rapprochement des groupes de Gurdjieff et d'Ouspensky ou à leurs collaborations au sein du groupe d'artistes européens exilés au Mexique).

Bien que l'absence de motifs mexicains dans leur œuvre ait été soulignée à de nombreuses reprises, cette affirmation doit être nuancée. Il y a tout lieu de considérer que l'exil exerça une influence déterminante sur la fabrique de leurs images, dans l'élaboration d'un nouveau langage, écrit ou visuel : langage hybride, poétique de l'errance, recodifications et négociations avec l'altérité, autant de mécanismes qui apparaissent comme une mise en œuvre de ce décentrement tant recherché, en Europe déjà.

Chapitre 2. L'exil : la création en marge(s) ?

2.1. Considérations générales : du déchirement à la mise en mots ou en images

2.1.1. De la portée des préfixes privatifs

Si l'étymologie du terme « exil » reste incertaine – « *ex-sulare* » (arrachement au sol) pour certains, « *ex-silire* » (acte de bondir hors de) pour d'autres –, c'est bien le préfixe « ex- » qui en est l'élément prépondérant. La préposition latine manifeste en effet l'idée d'une expulsion, d'un arrachement imposé (ou, s'il est volontaire, inévitable) qui implique une rupture avec le pays d'origine, la langue, la culture natales. Ce que nous dit, ce que nous évoque le terme « exil », c'est donc en premier lieu l'histoire d'une scission entre deux mondes, entre deux espaces : la dimension spatiale est ici essentielle, d'autant que l'exil est irrémédiablement associé, dans les grands récits mythologiques ou religieux – de l'*Odyssée* à *La Bible* – à la pérégrination, à la notion d'itinéraire, voire à l'errance.

Les sentiments de celui ou de celle qui se considère comme exilé(e) sont eux aussi scindés, caractérisés par une profonde ambivalence : l'exilé est-il d'ici et de là-bas, ou n'est-il *ni* d'ici *ni* de là-bas ? Entre un passé idéalisé et un présent marqué par l'impossible retour, entre nostalgie et désillusion, chagrin de la séparation et

découverte de l'altérité, l'exilé semble destiné à se mouvoir dans un entre-deux perpétuel, à éprouver une irréductible distance ou une irréductible tension.

Le terme « exil » soulève avec lui une cohorte de mots propres à retranscrire « *el sentirse abandonado*[327] » dont parle María Zambrano (1904-1991) dans *Los bienaventurados* ou propres à évoquer le fait que

> El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir[328].

On trouvera en espagnol les termes « *des-garramiento* », « « *des-ilusión* », « *des-tierro* », « *des-trucción* », « *des-arraigo* », « *ex-trañeza* », « *ex-clusión* » et bien d'autres, qui font émerger en creux l'image d'une scission qui n'est pas seulement spatiale, mais temporelle. Andrea Luquin Calvo, auteur de l'ouvrage *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, va jusqu'à réinterpréter en ce sens la signification donnée à l'existence même : « *Nos convertimos en un ser cuya estancia consiste en su* ex-istencia*, en donde lo que cuenta ya sólo es ese* ex*, la salida, el* afuera *de todo significado*[329]. »

Si le présent de l'exil se voit dépossédé du sens même, dépossession marquée par la récurrence du préfixe privatif, c'est qu'il amène à reconsidérer le temps et jette sur lui une lumière nouvelle : le passé, comme ce qui n'est définitivement plus, le présent, comme ce qui aurait pu être *autre,* le futur comme ce qui sera nécessairement différent. Car l'altérité que nous évoquions n'est pas uniquement celle du nouvel environnement, géographique, culturel, linguistique, auquel doit, par nécessité, chercher à s'adapter l'exilé ; elle est aussi celle qui creuse un fossé entre les « possibles » et le déroulement objectif des faits, entre les espoirs et les « alternatives » pragmatiques qui se sont finalement imposées. Augustin Giovannoni fait état de ces multiples renoncements, constitutifs de l'expérience exilique :

---

[327] « *Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado; lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco.* » María ZAMBRANO, « Los pasos del exilio », *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, [1990] 2004, p. 31.
[328] María ZAMBRANO, « El desconocido », *Los bienaventurados*, *op. cit*., p. 35.
[329] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, San Vicente del Raspeig, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, coll. « Lilith », 2009, p. 16.

> Le sujet de l'exil – qu'il soit individuel ou collectif – ne cesse ainsi d'envisager les innombrables possibles que l'histoire a exclus et condamnés éternellement à l'inexistence, conçoit tous les ailleurs et tous les autrement auxquels il a dû renoncer pour se subjectiver, éprouve douloureusement le sacrifice de certains possibles, l'interdiction du repos et les rigueurs de l'alternative. A mi-distance de la mort et de la finitude personnelle, la dimension exilique de l'existence représente un cas intermédiaire où l'espace et le temps font équilibre[330].

L'exil, en tant que phénomène inévitablement complexe, suppose une médiation entre les espaces, entre les temps : à la croisée de l'histoire collective, des histoires individuelles et des mémoires diverses, il est le produit d'une infinité de ramifications qui se font et se défont, de synchronies et de complicités, de contradictions et d'adversités.

L'exil n'est donc pas seulement une expérience de déracinement radical, tel qu'il apparaît le plus souvent dans les œuvres de María Zambrano ou de Max Aub (1903-1972)[331]. On peut même dire, en s'appuyant sur les propos de l'universitaire Danièle Sabbah dans la « Présentation » à l'ouvrage *Écritures de l'exil*, que c'est de ce manque, de cette absence, de cette « *melancholy tension*[332] » que naîtrait la nécessité de raconter, d'écrire, pour s'opposer à la perte et reconstruire, d'une certaine façon, ce qui a été détruit :

> Ainsi l'exil est-il historiquement, religieusement, mythiquement […] présent dans la vie de l'homme, dès les débuts de l'humanité, présent dès les premiers récits de cette humanité, et accompagnant (suscitant ?) son passage à l'écriture.
> Et si l'exil – au sens spatial du terme –, ne frappe pas tous les hommes, nous avons tous en partage l'expérience d'un exil lié à notre condition temporelle[333].

---

[330] Augustin GIOVANNONI, « Présentation », in *idem* (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2006, p. 7.

[331] Même si, chez ces deux auteurs, cette expérience radicale est aussi le germe d'une nouvelle conception de la citoyenneté, libérée des restrictions imposées par l'État-Nation et capable d'assumer une universalité sans exclusions. Voir Manuel-Reyes MATE RUPÉREZ, « Del exilio a la diáspora. A propósito de Max Aub y María Zambrano », in Antolín SÁNCHEZ CUERVO et Guillermo ZERMEÑO PADILLA (éd.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, p. 233-260.

[332] Susan Rubin SULEIMAN, « Introduction », in *idem* (éd.), *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Durham / London, Duke University Press, 1998, p. 2.

[333] Danièle SABBAH, « Présentation », in *idem* (dir.), *Écritures de l'exil*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 10.

Il existerait donc une étroite corrélation entre exil et mise en mots, mise en récit, comme si la pérégrination spatiale et existentielle appelait un itinéraire dans le champ de la parole et de la pensée. La question qui est ici posée est celle de la possibilité de transformer une expérience décrite comme « *essential sadness* », « *crippling sorrow of estrangement*[334] » par l'intellectuel palestino-américain Edward Saïd (1935-2003), en un moteur de créativité, de création et de réflexion.

L'écrivaine Angelina Muñiz-Huberman (1936–), fille d'exilés espagnols et mexicaine d'adoption, met en lumière, sans l'idéaliser, la force vitale qui découle, plus que de l'« expérience » de l'exil, de la « condition » d'exilé. C'est ce qu'elle écrit dans son article « Hacia una poética del exilio: la generación hispanomexicana » :

> El exilio, antes que nada, es fuente de creación. Tal ha sucedido a lo largo de la historia. Desde la literatura bíblica hasta la más reciente que podamos pensar. Exilios divinos, exilios humanos, de pueblos enteros o de individuos.
> Producto de una ruptura y de un abandono, se desarrolla en el movimiento incesante, en la creación puesta a prueba y en el establecimiento de patrias imaginarias. Sustenta su existencia en el cultivo de la memoria, de la imagen, de la ficción.
> La palabra se sitúa en su propia tensión y debe cubrir los abismos del alma. Cuando no hay terreno firme bajo los pies la expresión lingüística es el centro vital mismo. El apátrida se forja en su propio callejón sin salida: no es raro que aprenda a trepar paredes[335].

On a souvent lu que, pour nombre d'auteurs « *desterrados* », c'est l'écriture ou la langue elles-mêmes qui se constituent en nouvelle patrie. L'écriture ne revêt alors pas seulement une fonction que l'on pourrait qualifier de « thérapeutique », au travers de la remémoration et de la verbalisation des expériences passées : elle est reconstruction d'un (du ?) monde, elle est une façon de chercher à recréer un lien entre l'écrivain et la communauté (culturelle, linguistique) dont il a été exclu, voire d'en instaurer un avec la nouvelle communauté à laquelle l'exilé est censé s'intégrer. Dans cette mise en mots et en images, mémoire, imaginaire et fiction se mêlent pour essayer de redonner un sens à ce qui en s'en était vu brusquement privé.

---

[334] Edward Wadie SAÏD, « Reflections on Exile », *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books, 2000, p. 173.
[335] Angelina MUÑIZ-HUBERMAN, « Hacia una poética del exilio: la generación hispanomexicana », in Manuel AZNAR SOLER (éd.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional* [Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995], San Cugat del Vallès, Gexel, 1998, p. 57.

Cela explique sans doute que l'exil soit perçu, depuis la deuxième moitié du XXe siècle, comme l'un des phénomènes historiques majeurs de l'époque contemporaine, mais aussi, d'après Susan Rubin Suleiman, comme un motif ou un point d'articulation théorique absolument fondamental dans l'appréhension du sujet et des sociétés modernes :

> On this side, on that side, on the one hand, on the other hand: few subjects elicit as much intellectual ambivalence – but also, especially of late, as much intellectual fascination – as the subject of exile. In its narrow sense a political banishment, exile in its broad sense designates every kind of estrangement or displacement, from the physical and geographical to the spiritual. Whence a good part of its fascination for contemporary analysts of culture. Seen in broad terms, exile appears not only as a (or even *the*) major historical phenomenon of our century, affecting millions of people, but as a focal point for theoretical reflections about individual and cultural identity, which in turn are intimately bound up with problems of nationalism, racism and war[336].

La nécessité de repenser le phénomène de l'exil en lien avec des circonstances historiques caractéristiques de la modernité – montée des idéologies et des nationalismes, « malaise dans la culture » ou encore contexte mondialisé et hyper-connecté – a probablement contribué à ce que les réseaux sémantiques ou métaphoriques qu'il mobilise soient récupérés par des disciplines aussi diverses que la sociologie, l'anthropologie, la philosophie ou la psychologie. De la remise en question de la notion d'appartenance culturelle par Nietzsche aux concepts de « nomadisme », de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, des théories freudiennes qui consacrent l'étrangeté comme constitutive du sujet aux pensées postmodernes ou postcoloniales (avec tout ce qu'elles induisent d'intérêt pour les marges, les « *outsiders* », dans une visée de déconstruction des rapports entre centre(s) et périphérie(s)), les problématiques du déplacement, de l'extranéité, du rapport de l'individu à sa culture ou du territoire dans ses multiples dimensions (physique, psychique, culturel, etc.) ont largement dépassé le cadre des études historiques et continuent à être au cœur des interrogations et des débats intellectuels.

[336] Susan Rubin SULEIMAN, « Introduction », in *idem* (éd.), *op. cit*., p. 2.

Nous serons donc amenée à prendre en compte les implications théoriques et la portée symbolique de la notion d'exil ; nous disions par ailleurs qu'exil et langage entretiennent une relation particulière. Peut-on aller jusqu'à soutenir qu'il existerait un « langage de l'exil » ? Si oui, quelles en seraient les caractéristiques ?

2.1.2. Un langage de l'exil ?

Dans son article, publié dans l'ouvrage dirigé par Manuel Aznar Soler et intitulé *El exilio literario español de 1939*, Angelina Muñiz-Huberman n'hésite pas à parler de « poétique de l'exil » pour faire référence à la poétique mise en œuvre par une génération de poètes et d'écrivains « *hispanomexicanos* » – elle désigne par-là la première génération d'enfants et de jeunes, de parents espagnols, ayant grandi au Mexique après avoir à peine, ou pas du tout, connu l'Espagne[337].

La mention d'une poétique et d'une écriture *de* l'exil, diffère de celle d'une écriture *sur* l'exil ou *au sujet de* l'exil (on serait alors face à un récit autobiographique ou fictionnel – si l'on reste dans l'ordre de la narration – prenant l'exil pour objet). Elle se distingue également d'une écriture *depuis* l'exil, soit depuis la situation d'étrangeté de l'auteur. Parler d'écritures de l'exil, de poétique de l'exil, c'est, tout d'abord, faire allusion à la mise en œuvre d'une écriture exercée depuis la situation d'étrangeté *assumée* par l'auteur, soit depuis une « positionnalité » – terme emprunté aux théories féministes ou postcoloniales – liée à l'appartenance réelle et / ou symbolique à un pays et à une culture d'origine. Mais c'est surtout postuler qu'il y aurait, en outre, un langage spécifique de l'exil qui prendrait forme dans la mise en mots ou, en fonction du langage artistique choisi par le créateur, dans la mise en images.

Ainsi Tomás Segovia (1927-2011), poète « hispano-mexicain » qui recourt souvent, dans l'écriture de ses poèmes, à des motifs et images de l'exil[338], insiste-t-il,

[337] L'auteure cite notamment les noms de Ramón Xirau, Arturo Souto Alabarce, José de la Colina, Luis Rius, Enrique de Rivas, Francisca Perujo, Jomí García Ascot ou Roberto Ruiz, entre autres.

[338] Voyons par exemple « Hubo una vez » : « *Aquella estrella perdida, / mira. / –Y respondía: / "Ay, mi corazón suspira". / Aquella estrella perdida, / no se te vaya. / –Y suspiraba: / "Ay, mi corazón desmaya". / Aquella estrella perdida, / ve por ella. / –Y murmuraba apenas: / "Ay, mi corazón se cansa / de andar de estrella en estrella". / Aquella estrella se va, se va, / te escapa sin remedio. / –Y ella, con sueño: / "¿Aquella estrella? / Sí, recuerdo".* » Tomás SEGOVIA, *País del cielo* [1943-1946], *Poesía (1943-1997)*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra firme », 1998, p. 25-26.

dans l'entretien accordé à Bernard Sicot, sur le fait que l'exil est moins une thématique explicitement développée qu'une force à l'œuvre dans son écriture elle-même :

> Ahora: en la medida en que el tema del exilio despierte interés en mi poesía, bueno, lo tengo que aceptar, ¿qué voy a hacer? Claro que yo lo que preferiría es que, si ese es el tema que suscita el interés, el interés no se limite a ese tema, el interés sea descubrir todo un mundo mío que no es sólo un mundo del exilio, que es una visión del mundo, una visión del amor, una visión del tiempo, no sólo del exilio. Cuando trato de leerme como si fuera otro poeta, la impresión que tengo es que el exilio –como ya he dicho otras veces– no es un tema, es una condición. Es decir, yo claro que voy a usar temas, digamos del exilio, como un lenguaje para decir mis cosas, porque es una experiencia que yo tengo en mi bagaje, en mi historia, y que me va a servir. Pero es algo así como si de un hombre que ha nacido al borde del mar y hace metáforas con las olas, con los barcos y con todo eso, se dijera que su tema es el mar. A mí me parecería un error de interpretación. No, su lenguaje es el mar pero no su tema. Lo más probable es que su tema sea otro. Además, como su mundo es un mundo marino, pues usa el lenguaje marino para decir otra cosa[339].

Dans la présentation de son anthologie *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos: antología*[340], l'universitaire Bernard Sicot essaie justement d'établir quelles pourraient être les composantes ou caractéristiques d'un langage ou d'une poétique de l'exil, lesquels ne supposent d'ailleurs pas, assure-t-il, la présence obligatoire des mots « *exilio* », « *destierro* » ou de références explicites à l'Espagne ou à l'histoire collective ou individuelle ayant donné lieu à la situation d'exil. Voici quelques-uns des éléments qu'il liste : « *la inhabitual densidad, la fuerza estructurante más que temática, de la actividad mnemónica* » ; « *[la] tonalidad autobiográfica* » et le fait que l'instance énonciative, rarement distincte de la voix du poète, émane d'un sujet incarné dans un corps, inscrit dans le monde, dans le temps et dans l'espace ; le poème comme essai de récupération d'une identité incertaine ou d'une enfance volée.

Au niveau thématique, il relève la récurrence des motifs du retour, de la tension entre désir et rejet de l'altérité imposée, de la séparation, de la perte, de l'errance, de

---

[339] Bernard SICOT, « Entretien avec Tomás Segovia », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 78, 2002, p. 235.

[340] Bernard SICOT (éd.), *Ecos del exilio. 13 poeta hispanomexicanos: antología*, A Coruña, Ediciós do Castro, coll. « Biblioteca del exilio » (17), 2003, p. 26-31. Les poètes présentés sont les suivants : Ramón Xirau, Manuel Durán, Nuria Parés, Jomi García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman et Federico Patán.

la solitude, etc. – Angelina Muñiz-Huberman ajoute pour sa part le recours répété à un langage biblique : les motifs de l'expulsion du jardin d'Éden ou de la descente aux Enfers seraient souvent invoqués par des auteurs tels que Roberto Ruiz ou Fernando Aínsa[341]. Enfin, il s'attache à souligner les marqueurs linguistiques et verbaux qui apparaissent fréquemment dans les poèmes sélectionnés : « *una inusitada densidad de pretéritos simples y/o de deícticos* », formes que requiert l'expression de la double distance séparatrice ; « *la formación de figuras combinatorias de los verbos "ser" y "estar"* », en phase avec la recherche culturelle, identitaire et ontologique ; ou encore « *el uso recurrente de la preposición privativa "sin"* » pour exprimer l'absence et le dépouillement.

Il est évident que cette analyse n'est pas sans soulever un certain nombre de problèmes. Nombreuses sont les critiques qui reprochent à ce genre d'approches leur caractère à la fois simplificateur et homogénéisant[342] : la méthodologie adoptée consiste en effet à circonscrire au préalable un « groupe » ou une « génération » – tâche souvent malaisée –, et à établir, à partir d'observations sur les œuvres émanant de ladite génération, des composantes permettant de les réunir en termes philologiques, voire des principes généraux qui seraient aptes à caractériser « les écritures de l'exil ».

Ce qui nous préoccupe davantage encore est le fait que les critères établis ici ne valent que pour un art (en l'occurrence, la poésie) conçu comme référentiel et, nous l'avons indiqué, à forte tonalité autobiographique. Qu'en est-il alors lorsque le discours porte sur des œuvres comme celles de Leonora Carrington et de Remedios Varo ou sur celles d'autres exilés européens rattachés au surréalisme, comme Wolfgang Paalen, Alice Rahon ou José Horna ?

Lorsque la spécialiste mexicaine Lourdes Andrade affirme, dans son article « ¿Te acuerdas Rousseau? », que « *cada uno [de esos artistas] siguió teniendo su propia personalidad, aunque hilos invisibles los vinculen con la expresión de sus compañeros del exilio*[343] », elle suggère pourtant qu'au-delà du fait que les membres de cette communauté aient partagé une même expérience vitale de l'exil, leurs œuvres

[341] Angelina MUÑIZ-HUBERMAN, « Hacia una poética del exilio: la generación hispanomexicana », in Manuel AZNAR SOLER (éd.), *op. cit.*, p. 58-60.

[342] Voir par exemple Francisco AYALA, qui, dans « La cuestionable literatura del exilio » (*Los Cuadernos del Norte*, n° 8, juillet-août 1981, p. 62-67), affirme que la catégorie « littérature de l'exil » n'est qu'une construction verbale qui ne correspond à aucune entité philologique aux caractéristiques concrètes ; ce qui lie les auteurs de l'exil serait uniquement l'exil, comme expérience vitale et non littéraire.

[343] Lourdes ANDRADE, « ¿Te acuerdas Rousseau? », *Artes de México,* monográfico « México en el surrealismo: los visitantes fugaces », n° 63, 2003, p. 20.

elles-mêmes seraient reliées par d'« invisibles fils »… Et elle fait alors allusion essentiellement à leurs œuvres plastiques.

Nous voilà amenée à poser une nouvelle fois la question : quelle serait donc la nature de ces fils invisibles ? Peut-on postuler l'existence d'éléments esthétiques, poétiques, structurels qui seraient caractéristiques des productions de Remedios Varo, de Leonora Carrington et de leurs compagnons d'exil, alors même que celles-ci sont conçues comme des fenêtres donnant sur « *un universo regido por el sueño, la poesía y el amor; un mundo nocturno, alucinante, en el que los deseos más extravagantes pudiesen tener cabida*[344] » ?

2.2. Après 1939, ou de l'Europe au Mexique

2.2.1. « *Refugio* », « *transtierro* », « *altaridad* » : pour une appréhension des interactions entre les deux territoires géographiques, historiques et culturels après 1939

Parler d'une condition partagée, c'est faire allusion, en premier lieu, à l'expérience, partagée par des milliers d'Européens, de l'exil au Mexique à la fin des années 30 et au début des années 40. Si les Républicains espagnols furent les premiers à bénéficier de la politique d'accueil mise en place par le Président Lázaro Cárdenas (1895-1970) avant même la fin de la Guerre Civile espagnole[345], ils furent

[344] *Ibidem*, p. 17.

[345] Voir Dolores PLA BRUGAT, « 1939 », in Jordi CANAL (éd.), *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*, Madrid, Ediciones Sílex, 2007, p. 241-270. Dolores Pla Brugat, spécialiste de la question, explique que, des 39.000 Espagnols qui trouvèrent asile sur le continent américain, presque la moitié émigra au Mexique : elle estime en effet que le nombre de réfugiés espagnols ayant émigré dans ce pays entre 1939 et 1950 fut d'environ 18.000 (p. 258). Le Mexique, par sa politique d'accueil ininterrompue, se distingua donc rapidement des autres pays qui s'étaient au départ également constitués en destinations privilégiées (principalement le Chili et la République Dominicaine). Des noms restés célèbres, comme ceux des bateaux en provenance de la France ayant débarqué les réfugiés espagnols sur les côtes mexicaines, le Sinaia, l'Ipanema ou le Mexique, témoignent du lien particulier qui s'établit entre le Mexique et l'Espagne républicaine à partir de 1939. Pendant la Guerre Civile espagnole, le Président Lázaro Cárdenas avait déjà assuré la République espagnole de son soutien – lequel ne se démentit pas, puisque le Mexique fut l'un des rares pays à ne jamais reconnaître l'Espagne franquiste – et démontré sa solidarité en accueillant, dès 1937, « los Niños de Morelia » puis un groupe d'intellectuels et de scientifiques pour lesquels fut créée la Casa de España en México. Si, dans un premier temps, la Legación mexicana en France devait s'assurer de la sélection des réfugiés et respecter certains quotas (notamment : les agriculteurs devaient représenter 60% des

bientôt rejoints par une cohorte d'Européens (Français, Anglais, Allemands, Autrichiens, Hongrois, etc.), contraints de quitter le « vieux continent » pour fuir les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale et l'avancée des nazis[346]. Comme le souligne l'historien Bruno Groppo dans l'ouvrage *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, l'une des nouveautés de l'exil qui commença avec la Guerre Civile espagnole et se poursuivit avec la Seconde Guerre Mondiale et l'instauration de régimes autoritaires et dictatoriaux dans les divers pays d'Europe, est qu'il bouleversa la conception antérieure du statut de « réfugié politique[347] » :

> En la Europa del siglo XX, el simple hecho de pertenecer a un cierto grupo étnico, a una minoría, a una comunidad discriminada y perseguida, podía bastar para transformar en refugiada incluso a una persona perfectamente extraña a la política, mientras que en siglos precedentes los refugiados eran generalmente individuos implicados activamente en la política[348].

Le Mexique, alors en plein développement sous l'impulsion du gouvernement post-révolutionnaire de Lázaro Cárdenas – à la tête d'un vaste programme de réformes sociales, de réformes agraires et de nationalisations – se positionne comme terre

---

réfugiés), ceux-ci furent rapidement abandonnés, de sorte que « *el exilio mexicano se desgajó de la porción más educada de la sociedad española* » (p. 259), avec une surreprésentation des urbains (les Madrilènes et Barcelonais représentaient à eux seuls 30% du total) et des travailleurs du secteur tertiaire (environ la moitié du total, au sein desquels quelques 60% possédaient un haut degré de qualification et travaillaient comme professeurs, libéraux, intellectuels ou artistes). Cela s'explique sans doute en partie par les conditions posées par le gouvernement mexicain pour l'accueil des réfugiés : ceux-ci devaient être en mesure de payer le transport et de subvenir à leurs besoins durant les premiers mois, ce qui, *de facto*, et malgré l'aide fondamentale apportée par des organismes tels que la SERE et la JARE, contribua à opérer un premier tri au sein des candidats à l'émigration.

[346] Si l'exil espagnol est très bien documenté, il est en revanche beaucoup plus difficile d'obtenir des chiffres concrets concernant le nombre d'Européens ayant trouvé asile au Mexique entre 1939 et 1950, du fait de la diversité de statuts avec lesquels ils entrèrent dans le pays (« *asiliado* », « *inmigrante* » ou simplement « *turista* »).

[347] Au cours du XXe siècle, la notion d'« exilé » et celle de « réfugié » ont souvent été confondues et utilisées l'une pour l'autre. L'ampleur des phénomènes migratoires relevant des circonstances politiques a obligé l'Organisation des Nations Unies (ONU) à élaborer, après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, un statut spécifique pour les réfugiés, au travers de la Convention de Genève de 1951 relative au statut des réfugiés.

[348] Bruno GROPPO, « Los exilios europeos en el siglo XX », in Pablo YANKELEVICH (coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia / Plaza y Valdés, 2002, p. 28. L'historien reprend ici l'idée d'un texte célèbre d'Hannah Arendt, « Nous autres réfugiés » : « Jusqu'à présent le terme de réfugié évoquait l'idée d'un individu qui avait été contraint à chercher refuge en raison d'un acte ou d'une opinion politique. Or, s'il est vrai que nous avons dû chercher refuge, nous n'avons cependant commis aucun acte répréhensible, et la plupart d'entre nous n'ont même jamais songé à professer une opinion politique extrémiste. Avec nous, ce mot "réfugié" a changé de sens. On appelle de nos jours "réfugiés" ceux qui ont eu le malheur de débarquer dans un nouveau pays complètement démunis et qui ont dû recourir à l'aide de comités de réfugiés. » Voir Hannah ARENDT, *La tradition cachée : le Juif comme paria* [trad. Sylvie Courtine-Denamy], Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 57.

d'asile et « *promotor de las distintas iniciativas que establecieron y regularon la práctica de otorgar protección a personas perseguidas por motivos políticos*[349] », avec des exemples aussi célèbres que celui de Léon Trotsky (1879-1940). La politique de solidarité déployée explique que le Mexique fasse figure de modèle, notamment en ce qui concerne l'intégration des exilés espagnols (facilités pour obtenir la nationalité mexicaine, pour que les titres et diplômes étrangers soient reconnus et donnent accès à un travail, rapide intégration des réfugiés dans les plus hautes instances de la culture et de l'administration mexicaines, par exemple au sein de la UNAM, du Colegio de México – fondé en 1940 – ou encore de la maison d'édition Fondo de Cultura Económica, etc.). Comme le signale Dolores Pla Brugat, si les exilés espagnols jouèrent un rôle important dans le développement de l'industrie et de l'ingénierie mexicaines,

> […] mucho mejor conocida es la aportación a las artes, la cultura y la ciencia. Fue tan brillante, notoria y reconocida por el país anfitrión, que no es de extrañar que se haya convertido en el principal orgullo y señal de identidad del exilio republicano en México[350].

La politique d'immigration sélective appliquée par Lázaro Cárdenas puis, à sa suite, par Manuel Ávila Camacho (1897-1955), favorisa en effet l'arrivée d'un grand nombre d'universitaires, d'intellectuels et d'artistes espagnols (et, au-delà, européens), dont la répercussion fut telle qu'elle eut d'ailleurs pour effet d'occulter la réalité de l'exil au Mexique dans son intégralité. Ce sont ainsi des noms aussi illustres que ceux de Manuel Altolaguirre, Max Aub, Manuela Ballester, José Bergamín, Luis Buñuel, Jordi Camps Montserrat, Luis Cernuda, Juan de la Encina, José Gaos, Juan Gil Albert, Ramón José Sender, Manuel Martínez Pedroso, Margarita Nelken, Ceferino Palencia,

---

[349] Pablo YANKELEVICH, « México, tierra de exilios: a manera de presentación », in *idem*, *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 11. L'historien nuance néanmoins ces propos : il souligne l'écart entre la politique internationale, « *siempre atenta y activa en favor de las causas más nobles* » (p. 10) et la politique intérieure qui, à de nombreuses reprises, s'est montrée en opposition totale avec ces idéaux : massacre de Tlatelolco en 1968, « *guerra sucia* » dans les années 70, etc. À noter par ailleurs : si la politique de Lázaro Cárdenas, poursuivie ensuite par Manuel Ávila Camacho, fut particulièrement favorable aux Républicains espagnols (en raison des affinités politiques existant entre les deux gouvernements), elle le fut en revanche beaucoup moins aux Juifs, point pourtant bien peu étudié par l'historiographie mexicaine. C'est ce que démontre la thèse de doctorat soutenue et publiée par Daniela GLEIZER, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933-1945* (México, D.F., El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana de Cuajimalpa, 2011), qui met en lumière le caractère sélectif de la politique migratoire mexicaine (et, en l'occurrence, restrictif face à l'immigration juive, jugée indésirable dès 1934).

[350] Dolores PLA BRUGAT, « 1939 », in Jordi CANAL (éd.), *op. cit.*, p. 261.

Emilio Prados, Arturo Souto, Remedios Varo ou María Zambrano (et la liste pourrait s'étendre encore sur des pages) qui sont associés à l'exil au Mexique.

De la création de la maison d'édition Era à l'apparition des suppléments culturels de journaux tels que *El Nacional* ou *Novedades*, en passant bien entendu par leurs activités politiques ou d'enseignement et leur foisonnante production littéraire, philosophique, plastique, théâtrale ou cinématographique, les exilés donnèrent lieu à la constitution d'un véritable « *patrimonio del exilio* », qui fut presqu'aussitôt assimilé au patrimoine mexicain : ainsi, les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington figurèrent en bonne place dans l'exposition « El retrato mexicano contemporáneo » de 1961 (Museo Nacional de Arte Moderno). Ce « *florecimiento* » apparaît comme le reflet des opportunités offertes par le Mexique aux nouveaux arrivants, qui, pour certains, y trouvèrent un espace de liberté, de création et de reconnaissance qu'ils n'avaient pas connu en Europe – il a été souligné à maintes reprises que, pour les artistes surréalistes dont nous allons parler par la suite, l'éloignement de l'Europe, de ses canons et de ses autorités tutélaires fut vécu comme une libération artistique. Par ailleurs, il reflète également la volonté de l'État mexicain de se positionner au niveau international mais aussi de mettre à profit le niveau de formation des exilés et le rayonnement de leurs productions, à une époque de construction de l'identité mexicaine et de développement culturel qui devait faire du pays un pionnier à l'échelle du continent latino-américain.

Cette expérience de la « *compenetración* », notamment entre la culture des réfugiés espagnols et la culture mexicaine, amena même le philosophe José Gaos à redéfinir son statut et à substituer au terme couramment employé, « *desterrado* », un néologisme qui lui semblait exprimer de façon bien plus juste la situation des Espagnols en terres mexicaines : « *transterrado*[351] ». Dans une conférence, qui aurait été prononcée en 1963 à l'Ambassade d'Espagne au Mexique[352], l'ancien recteur de l'université de Madrid s'exprimait en ces termes :

> El factor fundamental fue aquí, sin duda, el no haberme sentido en México en ningún momento, desde el de arribo hasta éste mismo,

[351] Le néologisme « *transterrado* » serait apparu pour la première fois dans un essai de José GAOS daté de 1949 : « Los "transterrados" españoles de la filosofía en México », publié dans la revue *Filosofía y Letras*, n° 36, octobre-décembre 1949, p. 287-323.

[352] Le texte n'est en effet pas daté. 1963 est la date avancée par divers spécialistes, dont Francisco CAUDET, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, coll. « Archivo II República Española en el Exilio » (5), 1997, p. 350.

> propiamente *desterrado*. Desde aquel primer momento tuve la impresión de no haber dejado la tierra patria por una tierra extranjera, sino más bien de haberme trasladado de una tierra de la patria a otra […]. En todo caso, y en una comida que nos dieron los profesores de Filosofía y Letras a los compañeros españoles incorporados a la Universidad Nacional, obligado a hablar, y queriendo expresar cómo no me sentía en México *desterrado*, sino..., se me vino a la mente y a la voz la palabra *transterrado*, que sin duda resultó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad, y debía de ser la de una realidad no sólo auténtica, sino más que puramente personal pues hizo fortuna: desde entonces la he encontrado utilizada varias veces y no sólo en México ni por solos españoles y mexicanos[353].

Le néologisme, qui sera effectivement par la suite amplement repris – nous nous engagerons, un peu plus tard, dans le sillage d'Alberto Ruy Sánchez et de son article « El volcán del surrealismo transterrado[354] » – vise au départ à rendre compte de la continuité à la fois linguistique et culturelle que les émigrés espagnols républicains trouvèrent au Mexique, et plus largement en Amérique Latine, ces deux aires culturelles apparaissant comme la prolongation l'une de l'autre du fait de leur histoire partagée.

Au-delà de l'accueil privilégié réservé aux professeurs de philosophie (et, par extension, aux Espagnols) et des avancées sociales promues par le gouvernement mexicain, dans lesquelles José Gaos voit un accomplissement de ce qui n'a pu être mené à bien en Espagne (et ainsi, l'opportunité pour les « *transterrados* » de continuer à développer, au Mexique, les idéaux de la Seconde République), le disciple de José Ortega y Gasset invoque l'existence d'une « *comunidad* hispano-americana ». Celle-ci est appréhendée dans un double mouvement historique – à savoir l'incorporation du continent américain à l'Espagne dans un premier temps puis, dans une dynamique inverse et complémentaire, l'incorporation de l'Espagne à l'Amérique après 1936. Après avoir été « *parte* co-progenitora » de cette communauté, l'Espagne en serait devenue « *parte* fraternal », constatation qui donne lieu à une redéfinition poétique et humaniste du concept de « patrie » :

---

[353] José GAOS, « Confesiones de transterrado » [1963], *Obras Completas,* tome VIII, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, coll. « Nueva Biblioteca Mexicana » (129), 1996, p. 546.

[354] Alberto RUY SÁNCHEZ, « El volcán del surrealismo transterrado », *Artes de México*, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », n° 64, 2003, p. 7.

> Las patrias no serían sendos territorios ocupados estáticamente por sendas razas o pueblos en dominios a perpetuidad mutuamente excluyentes; serían más bien espíritus colectivos en formación dinámica en unos u otros territorios destinados a fundirse en la Humanidad, pero no por desaparición en un espíritu uniforme, que quizá sea una contradicción en los términos, sino por armonización en una polifonía de valores humanos[355]...

S'inscrivant dans la lignée de la pensée de l'écrivain mexicain José Vasconcelos (1882-1959), qui publiait en 1925 un célèbre essai intitulé « La Raza cósmica », la philosophie de l'histoire développée par José Gaos fait de l'Espagne et du Mexique « *una* doble *patria* una[356] », lieu de synthèse qui lui permet de « *hacerse mexicano* » (d'« *empatriarse* »), acte de volonté qui doit cependant être conçu « *como un seguir siendo español*[357] ».

Le concept de « *transtierro* », qui s'est constitué, en quelque sorte, en « mythe fondateur » de l'exil républicain espagnol au Mexique, a profondément imprégné la littérature et l'imaginaire se rapportant, d'une façon plus générale, à l'exil européen de la fin des années 30 et du début des années 40 dans le pays aux légendaires racines mayas et aztèques. Il a néanmoins fait l'objet de vives critiques[358], de nombreux penseurs de l'exil et historiens lui ayant reproché de « *edulcorar la cruda realidad*[359] ». Le critique espagnol Francisco Caudet met l'accent sur le fait que, malgré la mise en œuvre de cette politique d'asile, l'insertion des exilés dans la société mexicaine a été bien plus compliquée que ne peuvent le laisser croire quelques exemples d'intégration remarquables :

> Porque pronto se comprobó, por ejemplo, que ni el habla común – ese tan socorrido tópico– unía tanto como se había creído en un principio, ni el encuentro de España con América fue tan natural y fluido como también se ha solido dar por sentado. Y, en buena

[355] José GAOS, « Confesiones de transterrado », *Obras Completas,* tome VIII, *op. cit*., p. 555.
[356] José GAOS, « En torno a la filosofía mexicana », *Obras Completas,* tome VIII, *op. cit*., p. 390.
[357] José GAOS, « Confesiones de transterrado », *Obras Completas,* tome VIII, *op. cit*., p. 556.
[358] Edward W. Saïd dénonce la « bien-pensance » qui consiste à voir dans la pensée sur / de l'exil la possibilité de repenser l'humanisme et l'universalisme. Il affirme catégoriquement : « *Against this large, impersonal setting, exile cannot be made to serve notions of humanism. On the twentieth-century scale, exile is neither aesthetically nor humanistically comprehensible: at most the literature about exile objectifies an anguish and a predicament most people rarely experience first hand; but to think of the exile informing this literature as beneficially humanistic is to banalize its mutilations, the losses it inflicts on those who suffer them, the muteness with which it responds to any attempt to understand it as "good for us".* » Edward Wadie SAÏD, « Reflections on Exile », *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, *op. cit.*, p. 174.
[359] Francisco CAUDET, « Dialogizar el exilio », in Manuel AZNAR SOLER (éd.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional, op. cit.,* p. 46.

> medida, la culpa hay que imputársela –si es que realmente se puede hablar de culpa– a los españoles. Porque su ignorancia de América, salvo contadas excepciones, era tan mayúscula como su complejo de superioridad intelectual y moral, rayano a menudo en la más torpe arrogancia[360].

Et que dire alors des exilés originaires de France, d'Allemagne ou de Hongrie, qui, bien souvent, ne maîtrisaient pas l'espagnol ? La question qui est posée ici, c'est bien celle de l'interpénétration et de l'influence réciproque entre ces deux « sociétés », plus problématiques qu'il n'y paraît, et celle de l'altérité. Sans trop anticiper sur ce que nous allons développer un peu plus loin, le fait que les cercles d'artistes européens (notamment les surréalistes) ayant émigré au Mexique soient connus pour avoir eu des contacts assez restreints avec leurs contemporains mexicains et pour avoir reformé, une fois au Mexique, des groupes qui eurent tendance à fonctionner en vase clos, pourrait laisser penser qu'une logique de repli sur soi a également opéré.

Dans la présentation de l'ouvrage collectif *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, édité par le Colegio de México en 2014, Antolín Sánchez Cuervo et Guillermo Zermeño Padilla s'interrogent sur la nature des interactions auxquelles a donné lieu ce phénomène historique. Ils relèvent un certain nombre d'« idéalisations » : en premier lieu, celle qui consisterait justement à considérer l'exil intellectuel comme « *la aventura de un colectivo heroico* […] *que al llegar a México encontraron todo dispuesto para retomar sin más el pulso de sus tareas y contribuir magníficamente al desarrollo de la cultura en México*[361] ». Ce serait omettre les multiples phénomènes de résistances (qu'ils soient d'ordre social, politique, idéologique, économique…) et d'incommunication, les erreurs et incidents qui amènent à nuancer la « fusion d'horizons » à laquelle il est parfois romantiquement fait allusion. Bien entendu, les influences ont néanmoins été riches et complexes : mais celles-ci ne doivent pas être pensées comme une « *línea de transmisión entre la ciencia europea y una supuesta periferia latinoamericana*[362] » – critique d'une historiographie qui a parfois du mal à se départir de sa vision colonialiste –, quand bien même l'exil a assurément contribué à diffuser les auteurs, écoles et tendances intellectuelles de l'Europe d'alors sur le continent latino-américain.

---

[360] *Ibidem*.
[361] Antolín SÁNCHEZ CUERVO et Guillermo ZERMEÑO PADILLA, « Presentación », in *idem* (éd.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, *op. cit*., p. 12.
[362] *Ibidem.*

Les auteurs de l'ouvrage insistent moins sur le caractère créateur, constructif, de la « fusion », au moins partielle, qui résulte de cette rencontre qu'a constituée l'exil que, paradoxalement, sur celui de la déconstruction que celle-ci a induite, dans une perspective postcoloniale :

> Ese camino se fue labrando día a día, a veces con grandes dosis de incertidumbre y sin un rumbo fijo, precisamente porque lo que había que trasmitir no eran tanto las certezas de una razón científica en quiebra por el efecto de su propia violencia, como el compromiso angustioso de rescatarla de su ruina dándole un nuevo sentido crítico y reconduciendo sus posibilidades a la altura de tiempos oscuros; algo que, por lo demás, sólo podía cumplirse en interlocución e interacción permanentes con los receptores del exilio, ya fueran individuales o colectivos, simbólicos o institucionales. « Fusión », por tanto, pero también « deconstrucción » de horizontes: con el exilio se crean nuevos lazos y se recrean los ya existentes, otros se rompen o están a punto de hacerlo, se desmitifican prejuicios y se construyen otros, o se yuxtaponen entre sí. En definitiva, se teje una trama narrativa compleja con identidades alteradas y sujetos en tránsito, cuyas voces unas veces se imponen y otras se ahogan. El exilio es el relato de un fracaso que quiere ser fecundo[363].

De même que les exilés de la Guerre Civile espagnole et de la Seconde Guerre Mondiale peuvent apparaître comme le symptôme d'une crise de la modernité et de l'idéal d'émancipation humaniste et scientiste, la lecture du phénomène de l'exil exige de repenser les interactions avec de nouveaux outils, en sortant des schémas binaires ou dichotomiques : entre patrie d'origine et patrie d'accueil, entre fusion culturelle et irréductible altérité. Si le terme de « *transtierro* » porte en lui, par sa formation sur le préfixe « trans- », le germe de cette réflexion sur les connexions sociales, ethniques, culturelles reliant un sujet, une société à son « Autre », cette « rencontre » paradoxale n'émerge néanmoins jamais tout à fait dans le texte « Confesiones de transterrado » de José Gaos.

Des penseurs et chercheurs contemporains comme Alfonso de Toro, s'appuyant notamment sur la philosophie de Jacques Derrida ou de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ont proposé de nouvelles catégories épistémologiques pour penser le « transculturel » et le théoriser, à partir de concepts comme l'« hybridité » ou le « décentrement », permettant de décrire les médiations, les tensions ou négociations qui se produisent dans des rencontres concrètes et hétérogènes. Dans son article

[363] *Ibidem*, p. 12-13.

« Hacia una teoría de la cultura de la "hibridez" como sistema científico "transrelacional", "transversal" y "transmedial" », Alfonso de Toro ajoute au concept de « différ*a*nce » forgé par Derrida celui d'« alt*a*rité », concepts décentrés, nomades, anti-logocentriques qui s'opposent à la « différence » de la conception hégélienne, basée sur des oppositions binaires au sein d'un modèle de constructions de type dualiste :

> Bajo « difer*a*ncia » se puede entender […] una aproximación a la Otredad de la razón y de la historia, […] el rodar de unidades culturales que no se dejan reducir ni a un origen cultural o étnico único […], ni a una diversificación sin identidad. La resultante proliferación discursiva (*trace*) no conduce a una concepción del Otro como diferencia/exclusión, sino a una negociación de la Otredad, a una estrategia de la difer*a*ncia. […] Bajo negociación podemos entender un acto de apertura de complejísima naturaleza y no libre de conflicto. Este movimiento implica reciprocidad[364].

Contrairement au concept d'altérité, généralement utilisé par l'anthropologie, la sociologie ou l'histoire pour marquer l'étrangeté, l'éloignement ou le caractère marginal de l'autre, celui d'alt*a*rité invite à penser le monde hors des dichotomies, sans réduire non plus les contradictions dans un système homogène ou sans chercher à en faire une synthèse ; il invite à penser le monde en termes d'intersections, lesquelles se distinguent du simple mélange ou de la simple assimilation en ce qu'elles sont comprises comme processus ouvert et sans fin, comme tension permanente entre des sujets ou des cultures. L'alt*a*rité, c'est tout à la fois s'ouvrir et s'exposer à l'autre, c'est un « *estar en medio*[365] ».

Quelle serait donc la spécificité de l'exil au Mexique de la fin des années 30 et du début des années 40, si on le relit à la lumière de ces concepts de « différ*a*nce » et d'« alt*a*rité[366]» ? Quelles intersections se sont produites entre la communauté d'Européens et la société, la culture mexicaines, d'une part, mais aussi entre les exilés eux-mêmes, individus singuliers pourtant réunis par / dans une même expérience

---

[364] Alfonso DE TORO, « Hacia una teoría de la cultura de la "hibridez" como sistema científico "transrelacional", "transversal" y "transmedial" », *Estudios Literarios & Estudios Culturales*, *Nuevo Texto Crítico* (Stanford University), n° 25-26, 2004, p. 303-304.
[365] *Ibidem*, p. 307.
[366] Précisons simplement que, si ces concepts peuvent paraître anachroniques, dans la mesure où nous les appliquons à des productions antérieures à l'émergence du postmodernisme et du postcolonialisme comme discours organisés (soit principalement à partir des années 60), ils doivent être considérés avant tout comme des outils de pensée permettant également de « relire » des situations historiques ou des productions culturelles plus anciennes.

vitale ? Enfin, en quoi les images peuvent-elles apparaître comme le produit, voire le lieu même de ces intersections ?

2.2.2. Les surréalistes européens et le Mexique : rencontres historiques, rencontres mythiques, « *encuentros* » et « *desencuentros* »

> El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) y el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México presentan en esta ocasión una muestra que reúne la obra de cinco importantes artistas plásticos europeos, emigrados a México a mediados del siglo XX. Es el caso de Leonora Carrington, Alice Rahon, Remedios Varo, Wolfgang Paalen y José Horna, quienes en mayor o menor grado estuvieron vinculados en su momento al movimiento surrealista o al del realismo mágico (este último con características que dificultan su delimitación). […]
> A pesar del evidente interés por lo que ocurría en Europa –especialmente en materia de surrealismo–, no pudo evitarse una inercia creativa con rasgos muy específicos en el contexto mexicano. Esta inercia llevó a aquella comunidad híbrida de creadores a un destino distinto al del surrealismo, al igual que a un entorno muy fértil para el intercambio de ideas. […]
> La exposición se articula en varios núcleos temáticos cuyo objetivo es profundizar en los procesos creativos de cinco artistas prominentes –surrealistas en esencia–, en cuya obra se ejemplifica el choque de realidades y la fascinación por ese contexto tan fecundo para la creación que México les ofreció. […] Los contrastes sociales y las contradicciones históricas del país, al igual que sus encantos, su cultura y la belleza de sus paisajes, los llevarían a tomar una bifurcación en el camino, una que no implicó renunciar a sus orígenes surrealistas. México significó para ellos un universo visual y temático nuevo, en el que fundirían sus aprendizajes y experiencias previas con elementos visuales y temáticos hasta ese entonces desconocidos para ellos.
> Una generación de artistas europeos a quienes en determinado momento México se les vuelve suyo y sus tradiciones, antes ajenas, se convierten en propias, para que así, ese país, antes extraño, se erija como el lugar al que eventualmente comenzarán a referirse no como su origen, sino como su identidad […].

Voici la présentation, rédigée par le commissaire Gonzalo Ortega, de l'exposition « La danza de los espectros », organisée par le Musée d'Art Contemporain de Monterrey (du 7 novembre 2013 au 23 mars 2014) et par le Musée d'Art Moderne

de México (du 23 avril au 21 septembre 2014)[367], telle que l'on pouvait la lire dans le livret descriptif de l'exposition. Bien que le titre de l'exposition soit une référence à l'image poétique avec laquelle Antonin Artaud avait tenté de rendre compte de sa fascination pour la peinture de María Izquierdo dans ses *Messages révolutionnaires* de 1936, ce n'est pas la peintre mexicaine qui était à l'honneur lors de cette exposition, mais bien les liens privilégiés et ambigus unissant le mouvement surréaliste du vieux continent (au travers des œuvres des cinq créateurs susmentionnés) et le Mexique, « miroir magnétique[368] » du surréalisme d'après Octavio Paz (1914-1998).

Plusieurs éléments attirent ici notre attention : tout d'abord, si le commissaire d'exposition souligne l'originalité du langage plastique développé par ces artistes, il insiste davantage encore sur les traits communs à leurs œuvres qui seraient le fruit, entre autres choses, d'une même sensibilité artistique essentiellement surréaliste et d'une même expérience existentielle de l'exil (l'acclimatation au contexte mexicain, conçu comme nouvel univers visuel et thématique). Au-delà des forts liens d'amitié unissant les créateurs, c'est bien cette nouvelle « identité » qui aurait contribué à les rassembler, au sein de ce que Gonzalo Ortega qualifie tour à tour dans son texte de « *comunidad híbrida de creadores* », de « *grupo* », de « *sociedad artística* », voire de « *generación de artistas europeos* ».

Ses propos coïncident en partie avec ceux du critique Luis-Martín Lozano, qui, dans l'un des articles de présentation du *Catálogo razonado* rassemblant les œuvres de Remedios Varo, met en avant l'importance fondamentale de l'exil, en tant que phénomène historique et culturel, dans l'appréhension des trajectoires individuelles de ces artistes, mais aussi dans celle du développement ultérieur de l'histoire de la culture occidentale. Il signale, lui aussi, que ces cinq créateurs se fréquentèrent assidûment, créèrent ensemble, « *no* […] *tanto porque estuvieran condenados a una marginación del ambiente artístico mexicano, sino porque compartían una condición existencial común y fuertes lazos culturales con Europa*[369] ». Cette « *condición existencial* »

[367] L'exposition présentait 116 pièces (peintures, dessins, gravures, sculptures) et était organisée autour de quatre axes thématiques : « Escenografía y paisaje psíquico » ; « Bestiario onírico » ; « Cotidiano extraño » et « Alquimia e introspección ».

[368] Voir le « Poema circulatorio [para la desorientación general] », écrit à l'occasion d'une exposition sur « El arte del surrealismo », célébrée à Mexico en 1973, et peint sur le mur d'une galerie du Musée d'Art Moderne de Mexico ; poème publié dans Octavio PAZ, *Los privilegios de la vista*, México, D.F., Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, p. 334-335.

[369] Luis-Martín LOZANO, « Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit*., p. 68. Luis-Martín Lozano met l'accent, dans cet article, sur le caractère décisif qu'a eu ce contexte intellectuel sur la production de Remedios Varo (p. 70) : « *Y no menos capital, puesto que involucra precisamente el periodo más*

dépasse le simple partage d'une même conjoncture spatio-temporelle pour configurer ce que l'on pourrait appeler un « esprit », un contexte intellectuel, un « terreau » ou encore une « sensibilité vitale » qui serait commune aux membres de cette communauté d'exilés.

Mais à quelle communauté faisons-nous allusion ? Il nous faut commencer par évoquer brièvement les circonstances d'arrivée de ces artistes surréalistes européens, entre 1939 et 1943, qui choisirent le Mexique pour échapper aux menaces qui pesaient sur eux en Europe.

Kati Horna (1912-2000), juive hongroise, avait déjà quitté son pays natal, comme bien d'autres photographes hongrois (dont le plus connu est son ami d'enfance, Robert Capa), au début des années 1930, à cause de l'instabilité sociale et des conflits. C'est ensuite son album-photo sur la Guerre Civile espagnole, réalisé à la demande du Comité de Propaganda Exterior du gouvernement républicain, qui la contraindra à fuir l'Espagne franquiste puis la France envahie, aux côtés de son époux, le sculpteur et dessinateur andalou José Horna (1912-1963), lui aussi engagé pour la cause républicaine et proche des cercles anarchistes.

Ils débarquèrent à Veracruz en 1939, l'année où la poétesse française Alice Rahon (1904-1987), le peintre et collectionneur autrichien Wolfgang Paalen et la photographe-écrivaine suisse Eva Sulzer (1902-1990) arrivèrent au Mexique, après avoir décidé de quitter le continent européen et à la suite d'un voyage qui les mena de l'Alaska à la Colombie britannique, sur les traces d'objets « primitifs » nord-américains. Invités à Mexico par Frida Kahlo, ils furent reçus à l'aéroport par la peintre mexicaine, Diego Rivera et Juan O'Gorman, représentants des artistes mexicains anti-fascistes.

C'est en novembre 1941 que Remedios Varo et Benjamin Péret, qui n'avaient pu obtenir de visas d'entrée aux États-Unis du fait des activités révolutionnaires du poète français, s'installèrent également dans l'ancienne capitale des Aztèques. Forcés, comme le couple Horna, d'abandonner tout d'abord l'Espagne où ils avaient pris parti pour la République, puis la France de Vichy (Remedios Varo y fut emprisonnée pendant plusieurs mois, sans doute pour avoir caché un déserteur français), les deux artistes s'embarquèrent pour un long périple qui les obligea à passer par Marseille,

---

definitivo de su carrera artística, sería poder precisar el contexto intelectual –y no solamente en el plano de la amistad como se ha hecho hasta ahora– del contacto de Remedios Varo con los surrealistas en México. »

Casablanca ou encore Cuba, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de Remedios Varo adressée à son amie Narcisa Martín Retortillo :

> Salí de España en 1937; como sabéis vivía en Barcelona y mi escasa afición, por no decir horror, hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra […]. Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo, […] a unos diez kilómetros de Perpignan […]. Yo me instalé en una especie de casita o de choza y me dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses […]. Volví a París en un vagón de tren, de esos para transportar caballos, en donde permanecí seis días en compañía de otras treinta-y-cinco personas […]. Después de pasar siete meses, en París encontré la oportunidad de irme a Marsella, único lugar en donde podía haber una posibilidad de embarque. Llegué a Marsella más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre, porque en ésta es donde empezaba lo peor. Total que llegué y estuve siete meses dando vueltas hasta que conseguí embarcarme para Orán; de Orán atravesé toda Argelia y Marruecos hasta Casablanca […]. Una vez que me vi embarcada respiré pero el viajecito era de los de órdago también; como el barco llevaba unas cuatro veces más viajeros de los que cabían normalmente, nos aglomeraron en las bodegas. […] Estuve en las Islas Bermudas, en Santo Domingo y en Cuba. […] Llegué a Veracruz en los huesos y de allí trepé a esta ciudad de México[370]…

Un peu plus d'un an après, ce fut au tour de Leonora Carrington et de Renato Leduc d'arriver au Mexique. En danger en France, en tant qu'Anglaise et que compagne de Max Ernst (considéré comme un peintre « dégénéré » par le Troisième Reich et alors emprisonné dans un camp de concentration français), Leonora Carrington gagna l'Espagne où elle fut internée, sur ordre de sa famille, dans une clinique psychiatrique à Santander, à la suite d'une crise nerveuse et de comportements jugés antisociaux, inacceptables pour une jeune femme de bonne famille. Se réfugier à l'Ambassade du Mexique à Lisbonne et épouser le jeune diplomate et poète mexicain Renato Leduc fut pour elle la seule façon d'échapper non seulement aux nazis mais aussi à une famille répressive qui comptait la faire enfermer à nouveau en Afrique du Sud[371].

---

[370] Lettre de Remedios Varo à son amie Narcisa Martín Retortillo, datée de 1946, publiée dans l'ouvrage de Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 62-64.

[371] Pour davantage de détails biographiques et de précisions sur les conditions d'arrivée historiques des artistes, on pourra consulter les ouvrages suivants : Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa

Leonora Carrington et Renato Leduc se rendirent d'abord aux États-Unis, où une importante communauté surréaliste s'était reformée : Max Ernst, André Breton, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Gordon Onslow Ford, Amédée Ozenfant, Kurt Seligmann, André Masson, Roberto Matta ou encore Esteban Francés trouvèrent refuge (de façon provisoire ou plus durable) dans le pays de la richissime mécène Peggy Guggenheim (1898-1979), qui finança le voyage de certains d'entre eux. Carrington et Leduc firent cependant le choix du Mexique, et ce, malgré le dynamisme culturel de New-York et l'intérêt pour les activités surréalistes – manifeste dans le rayonnement de la galerie Pierre Matisse, l'ouverture de la galerie Peggy Guggenheim ou la publication et diffusion de la revue *VVV*[372].

À Mexico, c'est dans la colonia San Rafael et, postérieurement, dans la colonia Roma que ces artistes se retrouvèrent. José Horna avait étudié à l'Academia San Fernando de Madrid, tout comme Remedios Varo ; cette dernière avait rencontré Leonora Carrington à Paris à la fin des années 1930 ; quant à « Chiki » Weisz (1911-2007), ami de Kati Horna que Leonora Carrington épousa en 1946, il avait fait la connaissance de Remedios Varo à Paris également, alors qu'il travaillait avec Robert Capa (1913-1954), dans le studio de ce dernier. Esteban Francés et Pierre Mabille, dont les collaborations respectives avec Remedios Varo et Leonora Carrington furent notoires, ne firent, pour leur part, qu'un passage éclair au Mexique.

À ce petit groupe s'ajoutèrent peu à peu d'autres artistes latino-américains ou européens, à la présence plus ou moins ponctuelle : Gerardo Lizarraga (1905-1983), premier époux de Remedios Varo ; Gunther Gerzso (1915-2000), mexicain, bien qu'il ait grandi en Europe ; le poète et peintre péruvien César Moro (1903-1956) ; Octavio Paz, ainsi que Luis Buñuel (1900-1983) ou l'extravagant Edward James (1907-1984), qui fut le mécène de Dalí, de Magritte, de Man Ray ou de Leonora Carrington. Ces figures permirent d'ailleurs de faire le lien avec le second groupe, constitué autour du

---

ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, *op. cit.* ; Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.* (chapitres 3 et 4) ; Julia SALMERÓN, *Leonora Carrington*, *op. cit.*, p. 27-62 ; Lourdes ANDRADE, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003 (sur Luis Buñuel, Leonora Carrington, César Moro, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Alice Rahon et Remedios Varo).

[372] Pour en savoir plus sur l'exil des surréalistes aux États-Unis, voir *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de diciembre de 1999 - 27 de febrero de 2000 / Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 12 de mayo - 20 de agosto de 2000], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

fondateur de la revue *Dyn*, Wolfgang Paalen, d'Alice Rahon et d'Eva Sulzer, qui vivaient tous trois dans la colonia San Ángel.

> Juegos surrealistas, bromas pesadas, fiestas de complicados disfraces, el contar cuentos estridentes hasta bien entrada la noche – esos eran los « muy inocentes » placeres que compartían los compañeros que Gerzso recuerda como « muy libres, inteligentes y sensibles »[373].

C'est ainsi que Janet Kaplan décrit, dans son ouvrage *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, les réunions entre exilés, dont témoigne le célèbre tableau de Gunther Gerzso, de 1944, intitulé *Los días de las calle Gabino Barreda* (du nom de la rue dans laquelle était situé l'appartement de Remedios Varo et de Benjamin Péret), lequel se présente comme un portrait symbolique du groupe d'exilés et un reflet de leurs jeux et expérimentations artistiques ou métaphysiques[374].

On sait que les contacts de ces artistes avec les artistes mexicains furent relativement limités, à l'exception de ceux qui, comme Octavio Paz ou Juan Soriano, se rapprochèrent des cercles d'expatriés ou des mouvements d'avant-garde[375]. Les muralistes exprimèrent une certaine méfiance vis-à-vis de ces artistes venus d'Europe qui représentaient, à leurs yeux, une forme de néocolonialisme, à une époque où le pays cherchait précisément à renouer avec ses racines indigènes et à bâtir une identité nationale détachée des impositions culturelles venues d'Occident ; de la même façon, les propos créatifs des muralistes, leur conception plastique et idéologique de l'art coïncidaient assez peu avec ceux des artistes venus des avant-gardes[376].

---

[373] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 89.

[374] Ce tableau a notamment été choisi comme image de couverture de l'ouvrage publié en 2012 au Mexique sous le titre *Surrealismo: vasos comunicantes* et est le point de départ de l'article de Salomon GRIMBERG, « Los días de la calle de Gabino Barreda », in Evelyn USEDA MIRANDA (éd.), *Surrealismo: vasos comunicantes* [con motivo de la exposición homónima, Museo Nacional de Arte de México, julio de 2012], México, D.F. / Madrid, Museo Nacional de Arte / Ediciones El Viso, 2012, p. 283-301. Salomon Grimberg explique que ce tableau ne constituait pour Gunther Gerzso qu'un exercice de style – il se présenterait comme une parodie de deux tableaux de Max Ernst, *Au rendez-vous des amis* et *Le miroir volé*, et Gerzso comptait le détruire ultérieurement – et analyse le portrait surréaliste qui est fait des membres du groupe (Leonora Carrington, Benjamin Péret, Esteban Francés, Remedios Varo et Gerzso lui-même).

[375] De la même façon, les contacts des artistes surréalistes exilés ayant connu la Guerre Civile espagnole (Remedios Varo, Benjamin Péret, Kati et José Horna) avec les cercles républicains espagnols installés au Mexique furent très réduits, leurs préoccupations artistiques et leurs engagements politiques différant notablement. María José GONZÁLEZ MADRID signale, de plus, l'inimitié existant entre Benjamin Péret et José Bergamín, par exemple (*Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 183).

[376] Le cas du couple Rivera-Kahlo est un cas particulier, du fait de la relation qu'ils avaient entretenue avec André Breton et Léon Trotsky. Péret, Francés et Carrington firent partie des premiers artistes à

Outre cette expérience partagée de la guerre et de l'exil, vécu comme expulsion et déracinement, les artistes qui nous intéressent avaient en commun d'être entrés en contact dans leur jeunesse avec le mouvement surréaliste[377], qui eut une influence décisive sur leur démarche artistique ; leurs œuvres laisseraient en effet voir la permanence de ce que Gonzalo Ortega nomme les « idéaux de la modernité ».

La plupart de ces artistes participèrent à des expositions collectives, à des publications du mouvement ou collaborèrent avec d'autres surréalistes. Alice Rahon, qui reçoit le soutien inconditionnel d'André Breton ou de Roland Penrose, publie dès 1936 des recueils de poésie illustrés par des peintres du mouvement : *À même la terre*, recueil accompagné d'une gravure d'Yves Tanguy, ou *Sablier couché*, de 1938, illustré par Joan Miró. Wolfgang Paalen, que Breton admire, est invité en 1936 à exposer ses toiles lors de l'exposition « Dada, Fantastic Art and Surrealism » (Musée d'Art Moderne de New-York) ou encore lors de l'Exposition Internationale du Surréalisme à Londres, la même année ; Paalen sera aussi l'organisateur, avec César Moro, de l'Exposition Internationale du Surréalisme à Mexico en 1940[378].

Force est de constater que, comme l'affirme Gonzalo Ortega, ces artistes n'ont jamais renoncé à la conception avant-gardiste de l'art qui les avait attirés vers le surréalisme. Cela les amena à collaborer sur des projets aussi divers que la fabrication d'objets, la mise en scène théâtrale ou la publication de revues. On peut penser à *La cuna* (1945), embarcation de bois sculptée par José Horna et ornée par Leonora Carrington d'une mystérieuse procession d'animaux et de créatures, placés tantôt sous la protection de l'astre lumineux, tantôt sous celle de la lune décroissante[379].

---

pouvoir entrer dans la Casa Azul. Des trois, c'est sans aucun doute Leonora Carrington qui eut davantage accès à l'intimité du couple, sans qu'elle en soit cependant jamais devenue l'amie. Elle les connut en effet à l'occasion de leur second mariage, auquel elle fut invitée en tant qu'épouse de Renato Leduc.

[377] Dans le cas de Kati et José Horna, le contact avec le surréalisme a été plus indirect ; ils ne sont pas entrés en relation avec le cercle d'André Breton lorsqu'ils vivaient à Paris (Kati Horna réside dans la capitale française entre 1933 et 1937, puis le couple s'y réfugie en 1938 après que José Horna a pu s'échapper d'un camp, dans les Pyrénées, où il avait été fait prisonnier par les Nationalistes). Néanmoins, tous deux étaient au fait des activités et des principes surréalistes et ils fréquentaient de jeunes gens aspirant eux aussi à intégrer le mouvement ; ainsi, Kati Horna collabore par exemple de 1935 à 1937 avec le dessinateur allemand Wolfgang Burger, qui fut le disciple de Max Ernst.

[378] L'exposition de 1940 fut organisée dans la Galería de Arte Mexicano d'Inés Amor, appelée à devenir célèbre, et regroupait notamment des œuvres surréalistes d'artistes européens (Hans Bellmer, Victor Brauner, Marcel Duchamp, Joan Miró, etc.) et mexicains (Frida Kahlo, Manuel Álvarez Bravo, Diego Rivera, etc.), des objets d'art préhispanique, des objets amérindiens appartenant à la collection de Paalen ou des objets d'art populaire mexicain (ex-votos, masques provenant de la collection de Diego Rivera, « *calaveritas* », etc.).

[379] L'œuvre, sur laquelle se terminait l'exposition « Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes » présentée au Grand Palais à Paris (2016-2017), a d'abord été le berceau de la petite Norah Horna, scène immortalisée par une célèbre photo de sa mère, de 1949.

Les mêmes artistes collaborèrent également dans le champ du théâtre : lorsque *Pénélope*, pièce écrite par Leonora Carrington dans les années 50, fut mise en scène en 1961 à Mexico par Alejandro Jodorowsky, qui dirigea la troupe de théâtre expérimental de la Universidad Nacional, José Horna s'occupa de la conception des masques, de la scénographie et de la réalisation des décors, tandis que Kati Horna fut chargée de prendre des photos durant les répétitions et les représentations.

Dans un tout autre domaine, mentionnons le cas singulier de la revue *Dyn* (qui comptera six numéros s'étalant sur deux années). Bien que sa fondation par Wolfgang Paalen en 1942 coïncide avec sa séparation d'avec le surréalisme (rendue officielle avec le texte « Farewell au Surréalisme », dès le premier numéro de la revue), cet « adieu » fut en réalité moins une déclaration de rupture définitive qu'une façon de manifester une prise de position intérieure et de s'opposer à une certaine idéologie et à une certaine méthodologie surréalistes. Wolfgang Paalen rejeta en effet toute adhésion dogmatique (à Marx, à Hegel ou à Freud) ainsi que l'approche « ethnopoétique[380] » ou irrationnelle privilégiée, d'après lui, par Breton pour aborder la culture et l'art mexicains, à laquelle il souhaitait substituer une méthodologie plus objective et scientifique.

Il n'en reste pas moins que *Dyn* se présente comme une revue d'avant-garde sur l'art et la littérature, mêlant des textes théoriques, des articles ethnographiques sur les cultures de l'ancienne Méso-Amérique et des reproductions d'œuvres d'art moderne (peintures, photographies, sculptures, littérature)[381]. Or, si ces œuvres intégraient la plupart du temps des thèmes ou matériaux précolombiens, elles manifestaient en même temps leur filiation avec des processus créatifs hérités du surréalisme, comme ceux fondés sur la libération de l'inconscient – *Dyn* ayant proclamé dans son premier numéro « l'importance de l'imagination » en vue de « permettre la plus large liberté d'expression ». C'est ainsi que, dans le numéro inaugural, le « Poème-tableau » d'Alice Rahon (Alice Paalen, à cette époque) côtoie

[380] Amy WINTER, « L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique*, *op. cit*. p. 221.

[381] Pour en savoir plus, on pourra par exemple consulter avec profit l'édition suivante : Annette LEDDY et Donna CONWELL, *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012. Malgré une diffusion limitée au Mexique (la revue ayant été éditée en anglais et en français), *Dyn* y occupe une place singulière dans les années 1940, en ce qu'elle a été la première revue à associer un contenu théorique, avec des recherches qui préfigurent le développement de l'anthropologie au Mexique, et un contenu artistique avant-gardiste, intégrant bien souvent une esthétique abstraite.

les photographies d'Eva Sulzer, les poèmes de César Moro, les essais d'un Miguel Covarrubias ou les textes théoriques de Paalen tels « La nouvelle image ».

L'intérêt des artistes « *transterrados* » pour les avancées de la psychanalyse ou pour l'exploration de l'inconscient ne s'est lui non plus jamais démenti, comme nous l'avons vu par exemple avec l'écriture des récits de rêve, pratiquée par Remedios Varo jusqu'à sa mort. De la même façon, la recherche de « *lo insólito cotidiano*[382] » guidera tant Remedios Varo et Leonora Carrington dans leurs explorations picturales que Kati Horna dans son travail photographique : tout un pan de son œuvre provoque justement chez le spectateur, à partir d'une scène quotidienne ou d'objets communs, un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Contrairement au ton pittoresque et humoristique qui se dégageait de sa série *Les cafés de Paris* (1934), les séries *Oda a la necrofilia* (1962) ou *Una noche en el sanatorio de muñecas* (1963) semblent rendre compte de la conversion de l'objet en « fétiche ». Dans *Oda a la necrofilia*[383] – dont le modèle ne serait autre que Leonora Carrington[384] –, un masque, un lit, une bougie suffisent à transformer la scène en spectacle mortuaire ; le contraste entre Eros (nudité du modèle) et Thanatos (caractère lugubre du voile et du parapluie noirs) nous fait basculer de l'espace de la chambre à un espace onirique ou sacré, où paraît se jouer une mystérieuse cérémonie.

Le « Jeu de la Prophétie », dont on trouve des traces dans les archives de Pierre Mabille et auquel se prêtèrent Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Kurt et Arlette Seligmann, Esteban Francés, Victor Serge et d'autres, en 1943 au Mexique, démontre la survivance de pratiques mêlant automatisme psychique, autodérision, et volonté de « lire l'avenir » en groupe, puisqu'il s'agissait de répondre « du tac au tac », par oral, aux questions posées par l'un des participants. Du manuscrit, encore inédit, deux pages ont été publiées dans le numéro 6 des *Cahiers Benjamin*

---

[382] Alicia SÁNCHEZ-MEJORADA, *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, México, D.F., Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes, 2004, p. 6.

[383] Cette série (ou « *relato gráfico* ») fut publiée dans la section « Fetiche » de la revue avant-gardiste mexicaine *S.NOB*, dirigée par l'écrivain et critique Salvador Elizondo et à laquelle Kati Horna participa dès sa création en 1962, tout comme Leonora Carrington. Les travaux de Kati Horna furent publiés dans diverses revues, telles que *Mujeres* (entre 1958 et 1968), *Mexico this Month* (entre 1958 et 1965) ou *Diseño* (1968-1970). À la suite de l'exposition rétrospective organisée en 2014 par le Jeu de Paume, un catalogue a été édité en France, en partenariat avec le Museo Amparo de Puebla : *Kati Horna* [catalogue d'exposition, Museo Amparo de Puebla, 7 déc. 2013 - 28 avril 2014 / Jeu de Paume, 3 juin - 21 sept. 2014], Paris, Jeu de Paume, 2014.

[384] On trouve cette informartion dans Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, *op. cit*., p. 24.

Péret[385]. Des questions occultes alternent avec des questions ayant trait aux circonstances historiques vécues par les membres du groupe, et on ne peut manquer d'être touchés par les « prophéties » concernant leurs retrouvailles futures, à Paris :

> Quelle forme aura le signe d'alliance ? [Mabille]
> Leonora – Une femme entièrement remplie d'eau pleurant et demandant une boisson chaude.
> Remedios – Une forme elliptique avec un noyau fluorescent.
> Arlette – La peur va prendre une forme nouvelle cet hiver grâce aux Allemands qui vont devenir de plus en plus faibles.
> Péret – Un trident déplaçant des éclairs.
> […]
> À quelle date et dans quelles conditions nous retrouverons-nous, nous qui sommes ici, à Paris ?
> Péret – […] Je pense revoir Mabille et Michette en juin 45 à Paris. J'irai les attendre au bateau qui les ramènera d'Amérique car je serai rentré depuis longtemps. La France sera en pleine guerre civile. Leonora sera également venue attendre M. et Michette, nous ne reverrons pas Gerardo qui restera à Mexico. […] En juin 45 Remedios sera en Espagne et rentrera quelques semaines après le retour de Mabille.
> Leonora – Dans un appartement sur l'île Saint Louis, 3 avril 1950, au coucher du soleil. On vient de recevoir un choc à cause de l'absence de l'un d'entre nous. On se regarde comme si quelque chose venait d'être révélé. […]
> Seligmann – Nous ne nous retrouverons pas tous à Paris. En tout cas pas tous en même temps. La première rencontre sera celle de Mabille et Péret. Michette à la campagne. Arlette et moi en Suisse. Carrington à New York. Gerardo en Espagne. Remedios ? La date 25 septembre 1945, à 6h30 du soir Paris 7e et 8e[386].

Nous pourrions multiplier les exemples qui démontrent la permanence de cet « esprit » surréaliste chez ces artistes ayant adopté le Mexique comme nouvelle patrie ; notons simplement, pour finir, que leurs productions (même les plus tardives) témoignent de la persistance de techniques initialement surréalistes qui laissent intervenir une certaine part de hasard – même si elles furent parfois subverties pour devenir un pur recours visuel ou esthétique.

---

[385] Le manuscrit, de dix pages, se trouve dans le Fonds Pierre Mabille de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, à Paris (MAB Ms 46). Karla Segura Pantoja en a transcrit deux pages, publiées dans les *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 38-39. Le « Jeu de la prophétie » se présente comme le compte-rendu écrit de diverses sessions orales ayant réuni Pierre et Michette Mabille, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gerardo Lizzaraga, Victor Serge, Renato Leduc, Esteban Francés, Miriam et Hermann Wolf, Kurt et Arlette Seligmann. Ce document nous apparaît comme un témoignage d'importance des jeux qui animaient la communauté d'exilés au cours de leurs première années au Mexique ; l'étudier dans son intégralité est un travail qui doit encore être réalisé.
[386] *Ibidem*.

On pourra évoquer le « fumage » de Wolfgang Paalen comme point de départ d'une toile, technique initiée avec les célèbres « paysages totémiques » de 1937, que l'artiste utilise toujours dans des compositions des années 40 (comme *Fumage*, de 1945, qui fait partie de la collection Guggenheim) ; le « frottage », qui réapparaît par exemple dans *The Fig Mother*, de Leonora Carrington (1974) ou la technique de la décalcomanie, quasi-systématiquement utilisée par Remedios Varo pour créer les espaces nébuleux caractéristiques de toiles comme *Roulotte* ou *El flautista* (1955) ; le photomontage ou encore la surimpression photographique[387], comme procédés adoptés par Kati Horna dès ses débuts pour créer des rapprochements poétiques ou dérangeants. Exploitées dans ses travaux sur la Guerre Civile espagnole comme outils de dénonciation et de mise en évidence de la misère et des injustices, ces techniques permettent, dans une série telle que *Paraísos artificiales* (1962), de jouer avec les reflets et démultiplications de la prétendue « réalité photographique », d'en dévoiler, en somme, les « artifices ».

Si nous revenons désormais aux propos du commissaire d'exposition Gonzalo Ortega, l'expérience de la stimulation interculturelle résultant de l'installation au Mexique aurait configuré, tout autant que leur généalogie surréaliste, cette « sensibilité vitale[388] » particulière et commune aux membres de cette communauté. Le fait, d'ailleurs, que l'exposition « La danza de los espectros » n'ait pas inclus d'œuvres

[387] Proposons ici un bref lexique surréaliste : le « fumage » consiste à laisser se promener sur une feuille de papier la flamme d'une bougie. Les chaînes d'auréoles ainsi obtenues serviront ensuite de structures involontaires aux formes que le crayon ou le pinceau de l'artiste finiront de cerner (ce procédé annonce d'ailleurs les « peintures de feu » d'Yves Klein). Le « frottage » est un procédé qui permet de relever l'empreinte d'une matière (Max Ernst réalisa sa première expérience sur un plancher en bois) en frottant à la mine de plomb un papier posé sur la matière en question. La « décalcomanie », découverte par Óscar Domínguez en 1936, consiste à presser une feuille blanche sur une autre enduite de gouache ou de peinture à l'huile et à répéter l'opération, de manière à reporter plusieurs fois les taches de peinture, lesquelles doivent permettre à l'artiste de libérer son imagination. Enfin, on désigne par « surimpression photographique » le fait d'impressionner plusieurs fois une surface sensible ou de combiner plusieurs négatifs au moment du développement.

[388] Nous empruntons cette expression, « sensibilité vitale », à José Ortega y Gasset, qui l'emploie dans *El tema de nuestro tiempo*. Nous l'utilisons néanmoins dans une acception légèrement différente, puisque le philosophe la conçoit comme l'une des caractéristiques permettant de réunir les membres d'une « génération », concept qui ne peut pas caractériser, selon lui, un nombre réduit d'individus ou d'artistes (Ortega y Gasset définit en effet la génération comme le concept le plus important de l'histoire, compromis dynamique entre masse et individu). Voir José ORTEGA Y GASSET, « La idea de las generaciones », *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 13-26. Sur le sujet qui nous concerne, il nous semble ainsi plus approprié de parler de « communauté » d'artistes européens exilés au Mexique que de « génération » – contrairement à ce que nous avions pu, avec des réserves, écrire dans un article antérieur : voir Fanny MARTINEZ, « Une génération de surréalistes européens exilés au Mexique dans les années 1940 », in Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS (dir.), *Les générations dans le monde latino-américain*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2017, p. 153-166. Le concept de « sensibilité vitale » nous paraît en revanche tout à fait approprié pour décrire la nature des liens qui unissent ces artistes.

d'autres surréalistes ayant vécu au Mexique mais ayant choisi de rentrer en Europe une fois le conflit terminé – ceux que le directeur de la revue *Artes de México*, Alberto Ruy Sánchez, a choisi de nommer « *los visitantes fugaces*[389] », à l'image du poète Benjamin Péret, rentré en France en 1947 – est assez significatif de ce point de vue : l'influence durable du Mexique, l'intégration dans une mesure plus ou moins grande de cet univers distinct de celui dans lequel les créateurs s'étaient formés, donnerait les clés de la fabrique de leurs images et aurait conditionné leurs pratiques et expressions artistiques.

Il nous faut cependant évoquer le fait que l'installation de cette communauté surréaliste au Mexique est loin d'être le premier acte du drame qui se joue entre le mouvement initialement parisien et le « lieu surréaliste par excellence », d'après Breton, en ce qu'il lui apparaît comme un pays de rites et de magie, où se côtoient, dans l'imaginaire, la fête et la violence, où mort et jeu peuvent être conciliés. Déjà présent dans les écrits de nombre de poètes du groupe comme paradis perdu, comme espace mythique de prédilection, le Mexique devient un lieu de pérégrination où de grandes figures surréalistes se rendront avec l'espoir d'une révélation, comme ce fut le cas d'Antonin Artaud puis d'André Breton dans les années 1930[390]. Comme le souligne Olivia Speer, dans son article « Le voyage initiatique des surréalistes au Mexique » :

> Avant d'être un lieu concret, un lieu géographique, c'est comme pure métaphore physique qu'apparaît le Mexique aux yeux des surréalistes. C'est en effet un Mexique légendaire qui se cristallise principalement autour de la nature tropicale, de la Révolution et des civilisations précolombiennes et de leurs héritiers indiens. Les surréalistes sont séduits par un certain exotisme de la jungle, à travers la légende lancée par Apollinaire et reprise par Péret selon

[389] *Artes de México,* monográfico « México en el surrealismo: los visitantes fugaces », *op. cit.*

[390] Artaud (1896-1942) se rend en effet au Mexique en 1936, alors qu'il a déjà écrit *La Conquête du Mexique* (1933). Lors de ce voyage, au cours duquel Artaud entend ramener des enseignements pour l'Europe et entrer en contact avec la pensée magique, l'écrivain et metteur en scène séjourne à Mexico, où il donne une série de conférences et collabore avec des journaux locaux. Mais c'est surtout son séjour auprès des indiens Tarahumaras, lesquels l'initient à la cérémonie du Peyotl, qui le marquera durablement, donnant lieu à l'écriture de textes célèbres tels que *Voyage au pays des Tarahumaras* (1936) ou *Le Rite du Peyotl* (1943). André Breton et Jacqueline Lamba s'y rendent pour leur part deux ans plus tard, en 1938, à bord du bateau Orinoco, invités par Diego Rivera pour rencontrer Léon Trotsky qui y est réfugié depuis deux ans. L'immersion de Breton dans ce pays va constituer un transfert du rêve à la réalité et provoquer chez lui une fascination, qui s'exprimera par exemple dans le long texte paru dans la revue *Minotaure* en 1939, « Souvenir du Mexique ».

> laquelle le Douanier Rousseau, dont l'art naïf enchante les surréalistes, aurait effectué un voyage au Mexique […][391].

C'est ainsi que se superposent, comme l'a bien montré Lourdes Andrade, rencontre historique et rencontre mythique entre les surréalistes et le Mexique, l'une et l'autre fonctionnant comme des « vases communicants[392] ». Les surréalistes ressentent, à la suite de leurs lectures – pour Breton, ce fut le roman *Costal l'Indien ou la vie sauvage du Mexique*, de Gabriel Ferry –, une fascination pour l'art et le monde indigènes, qui incarnent cet « ailleurs » qui les avait poussés à se tourner vers les arts « primitifs » de tous les continents (de l'Afrique, de l'Océanie, puis de l'Amérique), voire à ressentir une forme de nostalgie pour « l'art magique », pour reprendre un titre de Breton. Ils sont subjugués par la beauté convulsive du pays, par l'exubérance (fantasmée) de la jungle mexicaine ou encore par l'image des Mexicains en peuple révolutionnaire.

Ceux qui s'y rendront seront ensuite séduits par la vitalité à la fois de l'art populaire (ex-votos, retables, jouets…) et de certains artistes mexicains dans les œuvres desquels ils reconnaissent de pures manifestations surréalistes, comme dans les tableaux de María Izquierdo, de Frida Kahlo[393], dans les photographies de Manuel Álvarez Bravo (ou, avant eux, dans les gravures de José Guadalupe Posada dont l'humour noir enchante André Breton), ce qui les conduira à organiser, nous l'avons dit, l'Exposition Internationale du Surréalisme à Mexico en 1940.

L'artiste d'origine canadienne Alan Glass (1932–), considéré comme l'un des derniers surréalistes au Mexique, ami intime de Leonora Carrington, fut par exemple profondément influencé par cet imaginaire, et ce, encore bien des années plus tard : il se plaît à raconter que c'est après avoir vu une « *calavera de azúcar* » chez Aube Breton qu'il décida de partir en 1961 pour le Mexique, où il réside encore, cet objet

---

[391] Olivia SPEER, « Le voyage initiatique des surréalistes au Mexique », *Jeu de Paume. Le magazine*, 20 novembre 2012, disponible en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/10/olivia-speer-le-voyage-initiatique-des-surrealistes-au-mexique/> (consulté le 10 juin 2018).

[392] Lourdes ANDRADE, « De amores y desamores: relaciones de México con el surrealismo » in *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* [catálogo de exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, 4 de diciembre - 4 de febrero de 1990], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, p. 101-109.

[393] On connaît cependant les malentendus et mésententes qui existèrent entre le groupe surréaliste et Frida Kahlo, laquelle refusa l'étiquette « surréaliste », qui lui apparaissait comme une imposition de Breton démontrant son « européocentrisme ». Lors de son premier voyage à Paris, l'artiste mexicaine ira même jusqu'à qualifier les surréalistes de « *hijos de perra lunáticos y trastornados* », dans une lettre adressée à son amant Nickolas Muray, datée du 16 février 1939 (lettre citée par Raquel TIBOL, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 215).

ayant agi sur lui à la façon d'un aimant qui l'appelait vers le pays de la magie quotidienne.

En ce sens, le Mexique apparaît comme le « lieu de l'utopie en acte ou / et du mythe réalisé[394] », d'après Paule Plouvier, c'est-à-dire comme un lieu « catalyseur de l'imaginaire, où le "subjectif" et "l'objectif" viennent s'échanger[395] », où le désir trouve son répondant, où passé et présent convergent.

Cette idée selon laquelle tout au Mexique serait surréaliste par essence, véritable topique qui apparaît tant dans les écrits des Occidentaux que dans ceux des surréalistes latino-américains, perdure toujours aujourd'hui. On pouvait encore lire, sous la plume du critique Salomon Grimberg (dans l'ouvrage *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, publié en 1999), que

> Los europeos se habían afiliado al surrealismo para acceder a otros mundos; los mexicanos eran surrealistas natos que entraban y salían de otros mundos como si tal cosa. En México el surrealismo era un estado mental; existía sin nombre, sin pretensiones, sin consciencia de sí mismo[396].

Même si elle distinguait, pour sa part, « *surrealismo* » et « *arte fantástico mexicano* » (qui recoupe tout à fait la catégorie de « *lo real maravilloso* » développée par Alejo Carpentier[397]), Ida Rodríguez Prampolini, dans son ouvrage – daté et largement critiqué – de 1969[398], s'inscrivait finalement dans une conception relativement similaire, si ce n'est qu'elle déniait aux surréalistes européens la capacité de comprendre et d'exprimer le merveilleux latino-américain. La critique mexicaine

---

[394] Paule PLOUVIER, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », in *Mélusine. L'Âge d'or, l'Âge d'homme* [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 7, Paris, L'Âge d'Homme, 1985, p. 88.
[395] *Ibidem*, p. 89.
[396] Salomon GRIMBERG, « México reflejado en el espejo de André Breton », in *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, *op. cit.*, p. 201.
[397] L'écrivain cubain, soucieux de s'opposer aux principes du surréalisme – après l'avoir amplement côtoyé – et de l'art européen en général, qui lui apparaissent comme artificiels et incapables d'exprimer la réalité sociale du continent latino-américain, développe à la fin des années 1940 sa conception de « *lo real maravilloso* » (dans le prologue de *El reino de este mundo*, de 1949, qui reprend un article publié antérieurement dans le journal vénézuélien *El Nacional*). Alors porté par l'essor de la conscience nationaliste et, par extension, d'une conscience latino-américaine, Alejo Carpentier définit l'Amérique latine comme terre de magie et de métissage, où le merveilleux n'est pas recherché ou provoqué : il y serait présent à l'état brut et constituerait donc un patrimoine proprement latino-américain. Ida Rodríguez Prampolini a affirmé à Eva Cortès i Giner dans une interview récente : « *Yo no había leído el libro de Carpentier en esa época, entonces le puse fantástico* […] *si no, le hubiera puesto realismo mágico, que es lo que quise decir*. » Voir Eva CORTÈS I GINER, *Remedios Varo i Uranga: l'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Tarragona, Arola Editors, 2013, p. 176.
[398] Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, *op. cit.*

opposait ainsi l'art et l'attitude des surréalistes (caractérisés par leur volonté de récupérer et d'explorer le substrat irrationnel dont la culture occidentale les avait privés, mais au travers d'une démarche consciente, intellectuelle, rationnelle) à celle des artistes du « réalisme fantastique mexicain », pour lesquels l'irrationnel fait partie de la vie quotidienne. La fantaisie s'exprimerait dans les œuvres de ces derniers de façon spontanée, organique, vitale, puisqu'il s'agit en réalité pour eux, nous dit Ida Rodríguez Prampolini, de rendre compte d'un vécu où existence réelle, vie consciente et images du subconscient sont naturellement confondues. C'est ainsi que, tandis que les œuvres des premiers, développements de fantasmes personnels, lui apparaissent comme des monologues, celles des seconds parleraient au contraire au nom d'une communauté latino-américaine et auraient la capacité de s'adresser à tous.

Des spécialistes comme José Pierre n'ont pas manqué de railler de tels propos, dont ils ont relevé les incohérences, les maladresses ainsi que l'orientation idéologique, ce qui a contribué à alimenter une polémique abondante autour de la possibilité d'une rencontre « réelle » entre le surréalisme et le Mexique[399].

María José González Madrid, qui a remarquablement synthétisé les enjeux et la portée de ces débats dans son travail de thèse, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, replace le discours d'Ida Rodríguez Prampolini dans son contexte :

> La propuesta es problemática (por recurrir a un primitivismo y exotismo innatos y esencialistas) pero es también, evidente y significativamente, una respuesta de rechazo a la imposición de la categoría de « surrealista » –francesa y por tanto europea– para la obra de muchos artistas mexicanos desde la Exposición internacional de 1940, e incluso de surrealista *avant la lettre* para obras y artistas de siglos anteriores y para artesanías y obras prehispánicas. Teniendo en cuenta el momento en que escribe Prampolini, podemos alinear su discurso sobre lo « fantástico » con otro más amplio y vinculado al boom de la literatura hispanoamericana, que ha sustentado la idea de una « identidad americana » proclive a lo « real maravilloso americano » y al « realismo mágico[400] ».

[399] José PIERRE, « Quelques réflexions à bâtons rompus à propos de la rencontre du Mexique et du surréalisme », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique*, *op. cit.*, p. 96-105.
[400] María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 181.

Sans doute faut-il rappeler également, d'une part, que la production de ce discours vise certainement à rappeler que l'œil n'est jamais « neuf », qu'il arrive devant les choses avec une culture, une histoire, une série de représentations construites – en d'autres termes, qu'il existe un relativisme culturel qui doit amener à réexaminer les catégories de « magique » ou de « réel », en cherchant à sortir de la pensée de l'universalité. D'autre part, mentionnons le fait que la production de ce discours coïncide avec l'émergence de la pensée et des théories postcoloniales et qu'il s'agissait probablement, pour Ida Rodríguez Prampolini, d'inverser, voire de renverser le sens de la présumée « *línea de transmisión entre la ciencia europea y una supuesta periferia latinoamericana*[401] » que nous évoquions précédemment, mode de représentation opératoire ayant permis la subordination (économique, culturelle, etc.) du continent américain depuis la fin du XVe siècle.

À la découverte par les Européens de l'essence surréaliste du Mexique et de ses arts se substituait ainsi la question de l'impact et de l'influence qu'avait pu exercer le pays sur les œuvres des artistes surréalistes qui avaient choisi de s'y installer. En d'autres termes : existait-t-il dans leurs productions des traces de « mexicanité » ? Fallait-il parler d'eux comme d'artistes « exilés », « *transterrados* » ou « mexicains », beaucoup d'entre eux ayant finalement adopté la nationalité du pays ?

Dans un cas comme dans l'autre, cette « ligne de transmission » n'était pas questionnée et continuait à être conçue de façon monolithique, incomplexe, circulant tantôt dans un sens (la périphérie latino-américaine réceptive aux théories européennes ou *objet* d'une révélation, processus ne permettant pas de la faire émerger en tant qu'Autre-*sujet*), tantôt dans l'autre (l'Amérique latine revendiquant sa nécessaire influence sur les arts venus d'Europe et excluant du « réel merveilleux » ceux d'entre eux qui ne s'en seraient pas nourris).

Paradoxalement, le discours d'Ida Rodríguez Prampolini se faisait donc l'héritier de celui des premiers surréalistes, qui voyaient dans toute production mexicaine une manifestation surréaliste ; par un implacable syllogisme, si le Mexique était le « lieu surréaliste par excellence », la réalité sociale, géographique ou culturelle du Mexique ne se devait-elle pas d'apparaître dans les productions des artistes venus d'Europe, qui prétendaient explorer des univers magiques ou merveilleux ?

---

[401] Antolín SÁNCHEZ CUERVO et Guillermo ZERMEÑO PADILLA, « Presentación », in *idem* (éd.), *op. cit.*, p. 12.

Il est irréfutable que la peinture mexicaine de Wolfgang Paalen s'est nourrie des arts amérindiens et précolombiens, s'inspirant de leurs motifs géométriques ou du caractère graphique des couleurs (comme dans *Mother of agate*, de 1946)[402] ; Kati Horna a réalisé, pour des revues, des travaux photographiques portant sur divers aspects de la réalité mexicaine – des portraits de personnalités féminines du monde de l'art ou des médias, publiés dans la revue *Mujeres* (dirigée par Marcelina Galindo) entre 1958 et 1968, aux clichés d'« *alfeñiques* » du numéro de décembre 1963 de la *Revista de la Universidad de México* portant sur « Los dulces de la ciudad ». En revanche, on trouvera plus difficilement des « motifs » mexicains ou identifiables comme tels dans les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington, au point qu'Ida Rodríguez Prampolini affirmait (jusque dans ses interviews les plus récentes[403]) que

> Tanto los cuadros de Remedios Varo como los de Leonora Carrington, pintados en México no reciben de este país ninguna influencia. Las dos pintoras han pasado por México sin ser tocadas por el mundo tan característico y *sui géneris* del país. Ni el colorido, ni las formas, ni los personajes, ni la atmósfera parecen haber dejado huellas en ninguna de las dos artistas[404].

Le fait que les peintures de Remedios Varo et de Leonora Carrington reflètent leur intérêt pour l'occultisme ou les traditions ésotériques et qu'elles se présentent comme des visions répondant au « modèle intérieur » des créatrices signifie-t-il pour autant qu'elles puissent s'abstraire de l'ancrage dans un temps et une réalité données ? C'est ce que Remedios Varo elle-même semblait suggérer lorsqu'à la question « *¿Hay algo en el ambiente mexicano que tiende a estimular esta forma particular de arte?* », elle répondait : « *Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una manera particular de sentir*[405]. »

---

[402] Le Mexique a également été source d'inspiration pour certains « *visitantes fugaces* » : pensons au long poème épique de Benjamin Péret, *Air mexicain* (1952), illustré de gravures de Rufino Tamayo, qui fait suite à son travail de traducteur de textes préhispaniques (notamment le *Chilam Balam*) et d'introduction à l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1960).

[403] Voir l'interview de 2013 menée par Eva CORTÈS I GINER, *Remedios Varo i Uranga: l'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès, op. cit.,* p. 175-180.

[404] Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El surrealismo y el arte fantástico de México, op. cit.,* p. 74.

[405] Remedios VARO, « Una entrevista inédita », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit*., p. 67. Nous souhaitons signaler ici que, dans cette édition, Isabel Castells reprend une note de Walter Gruen mentionnant : « *Apuntes con puño y letra de Remedios de una entrevista (ignoro con quién).* » Selon María José González Madrid, il s'agirait d'un « *esbozo preparatorio para una entrevista* » : « *Creo que podríamos pensar que tal entrevista no fue real, sino que los apuntes son una estrategia de la pintora*

Pourtant, si nous retournons vers les propos de Gonzalo Ortega qui ouvraient cette réflexion, on se retrouve aux antipodes de la vision essentialiste défendue par l'artiste : le commissaire d'exposition affirmait en effet que le Mexique avait non seulement constitué « *un entorno muy fértil para el intercambio de ideas* » mais aussi « *un universo visual y temático nuevo, en el que [los artistas] fundirían sus aprendizajes y experiencias previas con elementos visuales y temáticos hasta ese entonces desconocidos para ellos* ».

Mises en forme de mondes visuels propres aux artistes, clos sur eux-mêmes, ou œuvres présentant des marques de « mexicanité » ? Pour sortir de cette polarité, ne nous faut-il pas, tout d'abord, revenir aux perspectives ouvertes par les concepts de « *transtierro* » ou d'« alt*a*rité » et envisager les possibles interactions en termes de négociations, de tensions permanentes et jamais univoques ? Ne devrions-nous pas considérer, de plus, que chercher des traces de l'influence culturelle exercée par le Mexique n'a de sens, pour aborder les productions de Remedios Varo et de Leonora Carrington, que si l'on s'attache au contenu latent et non au contenu manifeste des œuvres ? Le Mexique de Remedios Varo et de Leonora Carrington ne serait-il pas autre chose que le pays des muralistes, de l'art précolombien et de la magie quotidienne ?

2.3. À l'intersection des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington avec le Mexique : transitions, transgressions, transmutations

Présenter la peinture de Leonora Carrington et de Remedios Varo comme « *pintura transterrada* », comme le fait par exemple Alberto Ruy Sánchez, ce n'est pas seulement faire allusion à la condition existentielle des deux créatrices, présentées à de nombreuses reprises comme hispano-mexicaine et anglo-mexicaine (les tirets étant ici assez significatifs de leur situation d'entre-deux), mais postuler l'existence d'une « *compenetración* » dont leurs œuvres mexicaines seraient le fruit. Alberto Ruy Sánchez évoque le fait que « *la poderosa huella del surrealismo en México y de*

---

para reflexionar y concretar sus respuestas a posibles entrevistas, seguramente después de su éxito de crítica y dada su timidez. » (María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo, op. cit.*, p. 187-188).

México en el surrealismo tuvo un segundo momento prolongado en el que, por obra de su misma magia, se hizo huella mexicana[406] ».

Le terme de « *transtierro* » nous semble particulièrement opératoire pour aborder la fabrique des images de Remedios Varo et de Leonora Carrington, mais nous souhaitons néanmoins préciser que nous lui attribuons une signification légèrement différente de celle que lui donnait José Gaos. Si le philosophe avait indiqué qu'il ne concevait pas ce processus historique comme un processus d'uniformisation globale (rappelons-nous qu'il définissait les patries comme des « *espíritus colectivos en formación dinámica* » tendant vers une « *armonización en una polifonía de valores humanos* »), sa réflexion n'intégrait cependant pas la question de l'entre-deux, des tensions et conflits générés par cette rencontre. Pour le dire autrement, les images « *transterradas* » de Remedios Varo et de Leonora Carrington doivent être regardées non pas seulement comme productions où cohabiteraient (fusionneraient ?) des éléments de l'une *et* de l'autre culture, mais aussi comme espaces de recodifications permanentes, de constructions et de déconstructions, pouvant constituer des interstices n'appartenant *ni* à l'une *ni* à l'autre culture.

2.3.1. À la croisée du français, de l'espagnol, de l'anglais et du latin. Quand le langage se réinvente

Cette dynamique est particulièrement visible dans l'œuvre écrite des deux artistes, qui oscille entre productions en espagnol et en français, dans le cas de Remedios Varo, et écriture en anglais, en français et en espagnol, dans le cas de Leonora Carrington, ce qui attire notre attention sur le fait que cette « *compenetración* » dépasse le mouvement binaire entre culture d'origine et culture d'accueil, pour se faire le reflet de multiples exils et entre-deux.

Ainsi, Remedios Varo utilise le français dans certaines de ses lettres adressées (ou supposément adressées, puisque la créatrice aimait à écrire des missives fictives empreintes d'humour) à des destinataires francophones. C'est le cas de celles qu'Isabel Castells référence, dans *Cartas, sueños y otros textos*, comme « Carta 6. Tribulaciones

[406] Alberto RUY SÁNCHEZ, « El volcán del surrealismo transterrado », *art. cit.*, p. 7.

de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana"[407] » ou « Carta 8. A un científico no identificado[408] ». Ces lettres étaient écrites dans un français approximatif, comme en témoigne cet extrait, dans lequel l'auteure fait un compte-rendu drolatique de ses expérimentations en vue de provoquer un nouveau « hasard objectif » devant permettre de réparer les dégâts occasionnés par une étrange conjonction, à la suite de laquelle une particule brillante est apparue et a fait un trou dans l'atmosphère (sorte de trou dans la couche d'ozone avant l'heure ?) :

> Malgré que j'aie réunie les mêmes éléments, que je les ai mis dans le même lieu exacte sur la table, que j'ai agi la même date de l'anée et que j'ai joué sur le même instrument monocorde la note *si* (bien entendu dans le ton necessaire pour que la nouvelle perle non gravide n'ait pas allé trop loin et s'arrête juste sur le bord de l'atmosphère à la manière d'un buchon) et qui mon chat a miallé de la même façon et que tous les membres de une famille ont défilé devant la fenêtre projectant son ombre, malgré tout ça l'experiment n'a pas reussi[409] !

À l'inverse, on peut observer que la langue maternelle de l'artiste n'est pas soumise à des phénomènes de distorsions ou d'hybridations (syntaxiques, lexicales, etc.) liés à l'usage du français. Néanmoins, le français fait irruption dans la plupart de ses écrits, qu'il se manifeste seulement au détour d'un mot ou sous forme de paragraphes entiers :

> Llevaría una media hora durmiendo, cuando me despertó un ruido en mi *boudoir* […]. Me extrañó y me levanté para ver de qué se trataba y vi a una mujer que me daba la espalda y que estaba revolviendo entre mis objetos de *toilette*. Me quedé observándola y vi con asombro que cuando encontró mi *rouge à lèvres* se inclinó hacia el espejo y comenzó a maquillarse[410].

Dans ce fragment du texte rédigé en espagnol qu'Isabel Castells désigne comme *Proyecto para una obra teatral*[411], le discours de Doña Milagra, venue avertir Mister Randolph d'une inquiétante apparition, est ponctué de mots en français, seuls

---

[407] Remedios VARO, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 77-80.
[408] *Ibidem*, p. 84-88.
[409] *Ibidem*, p. 88.
[410] *Ibidem*, p. 98. Nous soulignons.
[411] *Ibidem*, p. 97-106.

mots aptes, semble-t-il, à retranscrire l'atmosphère feutrée et la finesse des objets appartenant au personnage. Pourtant, si la langue française reste associée, de façon stéréotypée, aux notions d'élégance ou de « classe », son usage vient ici renforcer le contraste comique entre l'exposition du personnage féminin et la réponse du maître, qui reconnaît dans la description de cette femme à jupe le fantôme de son grand-père écossais.

La seconde partie du texte est également particulièrement édifiante, dans la mesure où elle démontre la fluidité avec laquelle l'auteure « glisse » d'une langue à l'autre : les protagonistes Ellen Ramsbottom et Felina Caprino-Mandrágora surprennent une longue conversation, retranscrite en français et ayant trait à un trafic de corsets, et c'est tout naturellement que la langue française sort du cadre de l'échange au discours direct pour inonder la narration elle-même, qui se poursuit dans la « langue de Molière »[412].

Dès lors que l'on examine l'œuvre écrite de Leonora Carrington, il faut faire face à un imbroglio qui peut, de prime abord, déconcerter : nous avons dénombré cinquante et une productions littéraires, allant du micro-conte de quelques lignes au roman, en passant par la pièce de théâtre ou l'essai (même si la nouvelle et le conte restent les genres de prédilection de l'écrivaine). Plus encore, on les trouve publiées en anglais, en espagnol et en français, publications dont la langue ne correspond pas toujours à celle d'écriture. Textes d'origine perdus, publications qui sont des traductions de traductions[413]… Autant de difficultés que le lecteur de Leonora Carrington en quête de données fiables sur la première version des textes rencontre, jusque sur des pages officielles[414].

---

[412] *Ibidem*. Voir p. 105-106.

[413] Prenons l'exemple du bref acte théâtral *La invención del mole*, écrit en 1956. Julia Salmerón assure, dans sa thèse de doctorat *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works* (University of Hull, 1997, p. 169), que cette pièce fut écrite en espagnol. Elle fut effectivement publiée la même année dans la *Revista Mexicana de Literatura* (n° 7). Or, il est frappant de remarquer que, dans l'édition en espagnol la plus récente – *El séptimo caballo y otros cuentos* [trad. Francisco Torres Oliver et Stella Mastroangelo], México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « La creación literaria », [1992] 2013, p. 199-206 –, les éditeurs ont fait le choix de présenter un texte qui est une traduction de la version anglaise de la pièce, telle qu'elle a été publiée dans *The Seventh Horse, and Other Tales* [trad. Katherine Talbot et Anthony Kerrigan], New York, E.P. Dutton, 1988. Signalons néanmoins que Leonora Carrington a, à plusieurs occasions, collaboré à la réédition de ses œuvres, supervisant, à certaines occasions, les traductions et remaniements des textes.

[414] Sur la page internet rattachée au Museo Leonora Carrington de San Luis Potosí, nous avons par exemple trouvé un nombre d'erreurs important, allant jusqu'à la confusion de la nouvelle *My Flannel Knickers*, écrite dans les années 50, avec la pièce de théâtre *Une chemise de nuit de flanelle*, écrite en 1945, qui est présentée comme la traduction du premier texte. Voir : <http://disp.leonoracarringtonmuseo.org/leo-esp/textos-escritos-por-leonora-carrington/> (consulté le 10 juin 2018).

Il ressort du document que nous présentons en annexes, en complément de la bibliographie, qu'au cours de sa période mexicaine, et plus particulièrement de la période où elle coïncida avec Remedios Varo, Leonora Carrington écrivit dans les trois langues, chacune d'entre elles étant mise au service de projets distincts et s'ajustant plus ou moins bien aux exigences de certaines de ses collaborations.

Ainsi, la contribution de Leonora Carrington à la revue avant-gardiste *S.NOB* (sept numéros, de juin à octobre 1962) implique par exemple que les contes présentés dans la partie « Children's Corner » soient écrits en espagnol ; Leonora Carrington écrit bien moins en français que durant l'étape comprise entre 1937 et 1940 (qui correspond à l'époque où l'artiste vécut à Paris, puis à Saint-Martin d'Ardèche), mais des productions comme la pièce de théâtre *Pénélope* (1946[415]) ou la nouvelle *L'Homme neutre* (1957) attestent du fait que le français reste une langue de création primordiale. Avec Remedios Varo, l'artiste échange souvent en français et est amenée à collaborer en espagnol, comme le révèle la création de la pièce de théâtre *El Santo Cuerpo Grasoso*, écrite par les deux femmes (avec une note préliminaire et deux didascalies qu'Edith Mendoza Bolio a attribuées à Kati Horna[416]). C'est toutefois en anglais que la créatrice donne naissance à deux de ses œuvres les plus importantes de la période, à savoir *Le cornet acoustique* (1974) et *La porte de pierre* (1976), ainsi qu'aux pièces de théâtre *Une chemise de nuit de flanelle* (1951) ou *Opus sinistrum* (1978).

Du fait de ce jeu de palimpsestes, de traductions et de corrections, et du fait que les écrits originaux aient été perdus ou soient, dans l'ensemble, inaccessibles, il est difficile de se faire une idée de ce à quoi ressemblait la langue originale de ces textes, notamment quand l'auteure choisit de s'exprimer dans une langue autre que sa langue maternelle. Deux documents à notre disposition nous renseignent néanmoins : le manuscrit de la nouvelle *L'Homme neutre*, qui fait partie des archives d'André Breton, lequel le corrigea pour le publier dans *Le Surréalisme, même* (n° 2, 1957), et l'édition génétique de la pièce *El Santo Cuerpo Grasoso* (1947) publiée par Edith Mendoza Bolio dans *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*[417]. Dans les deux cas, nous avons à faire à une langue « composite

[415] Il s'agit des dates de publication et non d'écriture.
[416] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 104-105.
[417] *Ibidem*, p. 271-295.

particulièr[e] à Leonora Carrington[418] », pour reprendre les termes de Jacqueline Chénieux, comme nous pouvons l'observer dans les deux extraits qui suivent.

Dans le premier, la narratrice, invitée dans un château à un bal costumé où elle croise le chemin de « l'homme neutre », instructeur spirituel misogyne, fait état de sa rencontre avec le maître des lieux, le pieux Mister Mac Frolick, qui se révèlera être un odieux personnage :

> Confuse j'ai renoncais les explications, en baissant la tete mes pieds etaient baignes d'une pluie de sueur froide qui tombait de mon front. Mister Mac Frolick m'observait d'un oeuil terne, il avait les yeux petits bleuatre et un grand nez epais un peu retrouse. C'etait dificile d'eviter a voir que cet homme tres distingue, devote, de moralite impecable, etait l'humaine portrait d'un grand porc blanc. Un enorme moustache pendait sur un menton bien fourni en chairs mais un peu retraissive. Oui, Mister Frolick ressemblait a un porc, mais un beau porc, un porc distingue et devote. Lorsque ces dan gereuses pensees defilait derrière mon visage vert un jeune homme d'aspect celte me pris par le main en disant : « Vennez chere Madame, ne vous tourmentee pas, car nous tous nous avons une ressemblance fatale avec les ordres d'etres bestiales, vous etes certaine consciente de votre propre aspect chevaline, alors……. alors ne vous tourmentee pas, sur notre planète toute est melange. Connaissez-vous Monsieur D ? »
> « Non », j'etais tres confuse, « Je ne le connais pas[419]. »

Les erreurs orthographiques, grammaticales et syntaxiques n'enlèvent rien au ton savoureux de la nouvelle : l'amusant portrait du libidineux catholique et les propos clairvoyants placés dans la bouche du jeune initié celte – on notera au passage l'analogie établie entre la narratrice et le cheval, qui fait écho au *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* de Leonora Carrington – montrent la façon dont l'auteure mêle habilement contenus sérieux et écriture parodique.

Dans les fragments de l'œuvre théâtrale *El Santo Cuerpo Grasoso* écrits par Leonora Carrington, la maîtrise imparfaite de l'espagnol ajoute encore au comique : le premier acte[420] plonge le lecteur / spectateur au cœur du royaume de la Reine

---

[418] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Avant-propos », in Leonora CARRINGTON, *La débutante : contes et pièces* [avant-propos de Jacqueline Chénieux, trad. Yves Bonnefoy, Henri Parisot et Geneviève Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1978, p. 17.

[419] On peut trouver le manuscrit et la lettre qui l'accompagnait sur le site officiel d'André Breton : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100394500> (consulté le 10 juin 2018).

[420] Notons toutefois que la division en actes et en scènes a été opérée par Edith Mendoza Bolio « *a partir de los cambios de espacio y las entradas y salidas de los personajes* » (Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 272).

Nesfatalina, dont le conseiller, Scatijeras, a fait la découverte d'un élixir magique aux propriétés pour le moins surprenantes :

> NESFATALINA. Ahora bien, Pretiendes tu, Scatijeras, que este elexir produce el separicion del alma del cuerpo dejando los dos elementos vivos, visibles y en buena salud. La operación, (a bien) una delicada masaje de los regiones posteriores del cuerpo físico. Correcto?
> SCATIJERAS. Si Majestad. Acabamos de hacer la prueba. […] Escuchame. El lunes passado, día de su Imperial Planeta, capturamos el Santo *Monssigneur*, Arzobispo de la ciudad Cacatorres. Pensamos gozar ala vista de su Santissima alma despues de un aplicacion discreta de nuestro cuerpo grassoso a los *ora pro* nalgas puríssimas del *Monsigneur* Cacatorres.
> NESFATALINA. O! *Altissima* idea! y como salio la alma del Santo hombre?
> SCATIJERAS. Pues ahora para que vea usted. Salio nada mas que una chuleta asada.
> NESFATALINA. *Confiteos Dei! Ora pro nalgas miserium, amen*[421].

Par un tour de force, ce drame parvient à réunir scatologie et discours eschatologique, puisque c'est en frottant le postérieur des sujets du royaume d'Oripipí (le premier d'entre eux étant Monseigneur Cacatorres) que le détenteur de l'élixir, « *grasa de olor de salchicha*[422] », réussit à faire sortir l'âme du corps, posant de façon grotesque la question du devenir des âmes une fois séparées de leur enveloppe charnelle. L'absence de correction du manuscrit, alors même que la pièce vit le jour au cours de ce qui a tout l'air d'un jeu entre Remedios Varo et Leonora Carrington (avec participation de Kati Horna[423]), nous amène à formuler un certain nombre de propositions.

Tout d'abord, bien qu'il nous soit impossible de déterminer avec certitude si le manuscrit est le résultat d'une transcription postérieure au jeu ou s'il fut écrit simultanément au moment de création, nous pencherions pour la seconde option, en

---

[421] Leonora CARRINGTON (et Remedios VARO), « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 273-274.
[422] *Ibidem*, p. 273.
[423] « *[Las] adiciones [de Kati Horna] bien pueden ser resultado de la lectura del escrito ya terminado. Ante la evidencia de sus escasas intervenciones escritas en la pieza teatral, consideramos excluirla de la autoría propiamente dicha del texto, aunque lo que resulta indudable es que Kati Horna realizó la lectura del manuscrito y participó en el juego que implicó la creación de la obra teatral.* » Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 105.

raison de la liberté que le texte manifeste et de l'alternance entre passages écrits par Leonora Carrington et passages écrits par Remedios Varo. Les maladresses et incorrections de l'espagnol de Carrington révèleraient alors, d'une part, la volonté de ne pas interrompre le flux de la pensée et de la parole, à la manière d'André Breton lorsqu'il avançait, dans le *Manifeste*, que « la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe[424] ». Elles confirmeraient, d'autre part, que cette création n'a d'autre propos que d'être écrite « *para diversión de los actores*[425] », comme cela est précisé avant la liste des personnages, et, à n'en pas douter, pour le plus grand amusement des deux auteures, qui figurent également dans le *dramatis personae*[426] : le caractère ludique de l'entreprise primerait donc sur les préoccupations d'ordre littéraire.

Remarquons encore une chose : l'irruption d'un latin fantaisiste qui, s'il est vulgaire, penche plutôt du côté de ce qui est drolatiquement irrévérencieux que de ce qui est courant ou usuel. Il est saisissant de remarquer que ce procédé, récurrent dans les productions écrites de Leonora Carrington – on le trouve dans *Le cornet acoustique* (1974) ou dans les nouvelles *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule* (1962) et *Et in bellicus lunarum medicalis* (1988) –, est également utilisé par Remedios Varo dans son texte *De Homo Rodans*, qui se présente comme un traité archéologico-anthropologique parodique, dans lequel les citations en latin viennent servir un discours scientifique pastiché[427].

La facilité avec laquelle les deux créatrices glissent de leur langue maternelle au français, leur engouement pour un latin parodique et désacralisé et leurs collaborations en espagnol apparaissent donc comme le reflet d'une trajectoire existentielle commune et, au-delà, de la réalité multiculturelle de l'exil au sein de la communauté d'expatriés.

Ainsi, Leonora Carrington fréquenta de nombreux anglophones installés ou de passage au Mexique (Edward James, le couple Fremantle, Alan Glass…), mais

---

[424] André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 39.
[425] « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 233. D'après Edith Mendoza Bolio, cette note aurait été écrite par Kati Horna.
[426] On apprend ainsi que le personnage de Scatijeras devait être joué par Remedios Varo, et celui de Perrico Verde, « alma de un difunto diplomático », par Leonora Carrington.
[427] C'est ce qu'elle affirme dans une lettre datée de 1959 envoyée à sa mère : « *No te doy detalles de lo que escribí o de la figura, pues todo está hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso* ». Lettre publiée par Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, 1990, p. 227-228.

rappelons également qu'à partir de 1968 – année au cours de laquelle Leonora Carrington décide, à la suite du massacre de Tlatelolco, de quitter le pays et de s'installer un temps à Chicago –, l'artiste effectuera de fréquents séjours aux États-Unis[428].

Leonora Carrington intègre l'espagnol à ses projets d'écriture individuels dès les années 50 (par exemple avec l'œuvre théâtrale *La invención del mole*, publiée en 1956) ; elle collabore à des revues mexicaines (*S.NOB*, *Revista Mexicana de Literatura, Cuadernos de Bellas Artes*…) et avec nombre d'artistes hispanophones (Remedios Varo, César Moro, Octavio Paz ou Alejandro Jodorowsky[429]). Pour autant, tous sont francophones ; ils ont de plus en commun d'être des lettrés et d'avoir étudié le latin. Il en ressort donc que le français reste une langue d'échange majeure pour les deux artistes, surtout dans les années 40, qui s'intègre spontanément à leurs processus créatifs.

La similarité des parcours de formation de leurs amis artistes leur permet, en outre, de partager jeux de mots dans diverses langues et références en langue étrangère lors de créations collectives. Dans un texte à la mémoire de Kati Horna, Gabriel Weisz, l'un des deux fils de Leonora Carrington, se rappelle de l'ambiance cosmopolite qu'il a connue enfant :

> Vivíamos en una curiosa comunidad de refugiados, mis padres, mi hermano, Katy, José y Norah; no muy lejos de allí vivía Remedios, con una cantidad de gatos grises que se asentaban en todos lados como si se tratara de una imagen mil veces repetida. Muchas veces cenábamos todos juntos con unas personas muy interesantes y otras que no lo eran tanto. Escritores, poetas, pintoras y pintores, fotógrafos y gente de teatro, las ideas y las pasiones pintaban las frases que salían de una boca a la otra. Eran momentos que ninguno de nosotros olvidaría. Cuando éramos niños, todo el mundo participaba en estas conversaciones, que viajaban del español al inglés y al francés, formando un vocabulario híbrido, una especie de esperanto familiar. El terreno de diversión estaba en la mesa, uno

[428] Après le terrible séisme de 1985, elle s'établit à New York avant de retourner à Chicago trois ans plus tard. Entre 1988 et 1991, l'artiste vit et travaille entre Chicago et Mexico, ville qu'elle choisira finalement pour dernière résidence.

[429] Les collaborations de Leonora Carrington avec Octavio Paz et Alejandro Jodorowsky sont extrêmement riches, notamment dans le domaine du théâtre. Avec le premier, Leonora Carrington intègre le projet théâtral « Poesía en Voz Alta » (1956-1963), tandis qu'avec le second, elle participe à la mise en scène de sa propre pièce, *Pénélope*, en 1961, et imagine, à la fin des années 50, *La princesa Araña (asquerosa opereta surrealista para niños mutantes)*, publiée pour la première fois en espagnol dans Alejandro JODOROWSKY, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 402-430.

> aprendía a pensar como parte de un gran juego. Y los libros nos acompañaban continuamente[430].

Dans un second temps, il nous faut considérer que l'absence de rigueur dans la façon dont l'une et l'autre manient la ponctuation, voire l'orthographe, dans les manuscrits rédigés dans leur langue maternelle, et le caractère approximatif de leur français, de leur latin ou de leur espagnol (pour Leonora Carrington) révèlent, dans certains cas, la fonction essentiellement ludique attribuée à ces écrits – *El Santo Cuerpo Grasoso* – et, dans d'autres, l'importance donnée au moment du surgissement dans l'acte d'écriture. De plus, leurs écrits s'assimilent ainsi à des écrits anciens (voire à des grimoires) datant d'une époque où la langue n'est pas encore fixée.

Les exercices d'écriture automatique et les récits de rêve de Remedios Varo n'ont pas été soumis à un processus de correction ultérieure ; pour Isabel Castells, « […] *la arbitraria puntuación y la existencia de anacolutos son un buen testimonio de la gestación completamente inconsciente de [estos textos]*[431] », qui intéressaient moins leur auteure pour leur valeur artistique que pour le témoignage qu'ils fournissaient de son vécu psychologique, dans une perspective d'auto-exploration.

De la même façon, Jacqueline Chénieux évoque, à propos des œuvres de Leonora Carrington, le « ballet » des mots et souligne que la création littéraire, pour l'écrivaine, ne se conçoit que comme une mise en fusion de la matière première qu'est le langage :

> […] Sur les manuscrits originaux de Leonora, quand on les possède, apparaît à l'évidence la toute première *prise* de la création – prise, comme on dit du ciment –, dans une langue qui tantôt choisit le français, tantôt l'anglais, plus tard l'espagnol, en une orthographe non fixée, parce que Leonora ne relit guère les dactylographies, ou parce qu'elle commence par écrire en un latin « de cuisine » *Opus siniestrus* avant de corriger en *Opus sinistrum*. Ces flottements, loin de gêner le jeu des signifiants, libèrent leur ballet le plus vif. Tout se passe comme si, dans l'espace des textes en état de surfusion, la pierre qui, jetée, fait prendre la glace sur toute la surface, c'était ici, le nom propre *juste* ou le mot *sensible*[432].

---

[430] Gabriel WEISZ (« La casa de cristales verdes », *Milenio*, 12 juillet 2003, p. 3), cité par María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 174-175.
[431] Isabel CASTELLS, « Introducción », in *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 57.
[432] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Avant-propos », in Leonora CARRINGTON, *La débutante : contes et pièces, op. cit.*, p. 8-9.

Si les textes de Leonora Carrington, comme ceux de Remedios Varo, sont, pour la plupart, le produit de la « toute première prise de la création », l'approche de la création littéraire et de la matière langagière elle-même dépasse, chez Leonora Carrington, la visée heuristico-humoristique caractéristique des textes de Varo, qui en fait souvent des productions complémentaires des œuvres picturales, quand bien même les premières s'inscrivent en contrepoint des secondes. Cela ne doit d'ailleurs pas nous étonner, au vu de l'extension et de la variété de la production écrite de Leonora Carrington. Celle-ci répond, de plus, à des propos créatifs bien distincts de ceux de Remedios Varo (pratique littéraire allant de la nouvelle au théâtre, en passant par le roman ; productions achevées et publiées dès les années 1930, etc.).

Dans les textes de Leonora Carrington, « l'impulsion vient des mots[433] », d'après Jacqueline Chénieux, et il semble manifeste que l'auteure cherche à maintenir au cœur des textes cette impulsion, ce mouvement brut, comme une forme de lutte contre un langage écrit qui serait figé, parfaitement délimité, et de ce fait complètement déconnecté du rythme vital du monde, voire de sa composante chaotique. Au début de *La porte de pierre*, roman qui peut être lu comme une odyssée spirituelle dans l'ordre du langage, la narratrice à la première personne consigne dans son carnet, qui lui tient lieu de journal intime, une réflexion méta-littéraire qui paraît particulièrement révélatrice des aspirations de Leonora Carrington en tant qu'écrivaine : « Oui, j'ai également peur des mots, ils sont si souvent perfides parce qu'ils sont incomplets. Le mot écrit est suspendu dans le temps comme un bloc de plomb. Tout devrait bouger avec les âges et les planètes[434]. » Dans ce que Jacqueline Chénieux nommait les « flottements » inhérents à l'écriture de Leonora Carrington, ne faut-il pas voir justement l'une des marques de cet élan qui prétend remettre les mots en mouvement, face à un langage écrit bien souvent privé de son énergie originelle ?

Voilà qui nous permet de comprendre la signification du lien, suggéré par l'auteure, entre mise en mots et transgression, dans une lettre de 1958 sans doute adressée à Benjamin Péret (et non à Remedios Varo, comme les critiques l'ont jusqu'ici prétendu), lettre fascinante dans laquelle Leonora Carrington propose un récit fantastique de sa naissance et de sa jeunesse que nous étudierons dans le troisième chapitre. Cette lettre, qui joue sans cesse à faire voler en éclats les limites entre les langues, entre la construction de la mémoire et les images les plus exubérantes de

[433] *Ibidem*, p. 8.
[434] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 20-21.

l'imagination (l'artiste affirme être le fruit d'une insémination artificielle accidentelle, à partir des « secretions seminales de touts les animaux males » de la ferme de son grand-père), est également l'occasion, pour Leonora Carrington, de s'interroger sur ses processus de mises en mots :

> Que de souvenirs. Mais comment co-ndensee mes experiences dans une lettre ? Comment saurais-je transmettre de transgression a transgression dont le finale serait une douce gatisme dans les huit bras tendre mais poilus de mon passe ?
> Laissons tombee discretement et en silence le gros toile d'araignee comme voile de mariee sur ma difunte virginitee.
> Ex opolorum pan excelsus veribitarum. Amen[435].

La « transgression » apparaît comme le mot d'ordre, voire le moteur même de l'écriture de soi – le parallélisme de la double question tend à mettre sur le même plan la volonté de « condense[r] [s]es expériences » et celle de « transmettre de transgression [en] transgression ». C'est qu'en effet le terme « transgression » vient du participe passé du verbe latin « *transgredior* », qui signifie « passer de l'autre côté », « traverser », « franchir », « passer d'une chose à une autre ».

Transgresser, pour Leonora Carrington, ce n'est donc pas seulement « digresser », mais traverser des frontières, celles qui séparent rêve et réalité éveillée, mémoire et fantaisie, monstrueux et comique, mais aussi celles qui sont constitutives du langage : celles qui délimitent les différentes langues entre elles, langage « correct » et baragouin, langage limpide comme un « voile de mariée » et langage à multiples réseaux de sens, comme une « toile d'araignée ». Dans cette constante traversée des miroirs, la transgression carringtonienne, c'est aussi, pour Jacqueline Chénieux, la capacité à montrer « l'envers et l'endroit d'une langue, de plusieurs langues[436] » en démultipliant les jeux de mots possibles.

Dans le fragment de *L'Homme neutre* que nous avons cité un peu plus haut, la répétition du terme « confuse » ne nous inviterait-il pas à l'envisager dans son sens de « honteuse, embarrassée », ainsi que dans le sens de l'anglais « *confused* »

---

[435] Nous citons ici la version originale de la lettre, publiée par Julia SALMERÓN, *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works, op. cit.*, p. 240. Comme nous le développerons ultérieurement, cette lettre ne serait pas adressée à Remedios Varo, comme l'affirme Julia Salmerón, mais à Benjamin Péret, cette lettre figurant dans les archives du poète conservées à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, à Paris.

[436] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Avant-propos », in Leonora CARRINGTON, *La débutante : contes et pièces, op. cit.*, p. 10.

(« déconcertée », mais aussi « confondue »), alors même que le jeune initié insiste sur la nature animale constitutive de l'être humain, mêlée à lui, indistincte de lui ?

La question de la langue, *des langues*, dans les écrits de Remedios Varo et de Leonora Carrington, se fait donc le reflet de la réalité cosmopolite de l'exil tel qu'il fut vécu par les deux femmes. Elle met en lumière leurs textes comme espaces où se mêlent les langues ayant jalonné leurs parcours vitaux et artistiques mais, au-delà, comme espaces où ces langues se confrontent, introduisant un *décalage,* donnant aux jeux de mots une dimension comique redoublée, ou allant jusqu'à frôler un « charabia » assumé.

Les nombreux néologismes burlesques qui ponctuent les textes de Remedios Varo – qui évoque par exemple dans *De Homo Rodans* « *la inexactitud histórico-ósea* » du traité anthropologique du supposé W. H. Strudlees, « *el uso post-trepanatorio* » de l'ambre développé par l'auteur de l'ouvrage *Mirtitrología Necrófila* ou « *los estratos post-trodilíticos*[437] » de Mésopotamie – démontrent sa volonté de déconstruire et de recodifier le langage, dans une intention souvent parodique visant certainement à provoquer ce qu'elle désigne comme « *un cierto estado de embriaguez no alcohólica, sino más bien hipnofotónica*[438] ». Leonora Carrington va, pour sa part, plus loin dans le travail sur le langage en tant que matière première et dans la mise en œuvre d'une écriture « *transterrada* » qui devient, pour elle, mise en mots *transgressive*, jamais totalement fixée et définie comme une « toile d'araignée » nébuleuse.

Ainsi, langage de l'exil ne rime pas, chez Leonora Carrington et Remedios Varo, avec transcription littérale de l'expérience du déracinement ou de l'expulsion. Pourtant, les images, écrites ou picturales, auxquelles les deux créatrices donnent corps, s'inscrivent bien souvent dans un imaginaire dans lequel les êtres sont soumis à un mouvement constant, dans lequel la capacité à formuler un récit linéaire se voit brisée. À observer le leitmotiv des personnages sur roues des tableaux de Remedios Varo ou à chercher à suivre la trame de *La porte de pierre*, l'idée d'une poétique[439] de l'errance s'impose à l'esprit.

---

[437] Remedios VARO, « De Homo Rodans », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 89 ; 92 ; 94.
[438] Remedios VARO, « Carta 2. A Juliana González y Mercedes de la Garza », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 71.
[439] Nous rappelons d'ailleurs que nous ne limitons pas le terme de « poétique » au champ de la littérature, comme l'indique son étymologie : « *poiêsis* », en grec, signifie bien la création, l'acte de créer.

2.3.2. Une poétique de la pérégrination

Remedios Varo ne s'est pas adonnée à la sculpture, à une exception près : son *Homo Rodans* (1959), curieuse figure anthropomorphe réalisée avec des os de poulet et des arêtes de poisson, est présenté, dans le texte parodique qui l'accompagne, comme une trouvaille archéologique. En reconstituant, à partir de supposés restes osseux, le squelette d'un être appartenant à une espèce disparue, chaînon manquant de l'arbre phylogénétique des Hominidés, le prétendu auteur du texte fait de l'*homo rodans* l'ancêtre de l'être humain moderne, lui révélant par la même occasion une caractéristique originelle totalement méconnue : l'être humain était auparavant pourvu d'une roue anatomique, intégrée à sa colonne vertébrale. Si la théorisation pastichée à laquelle se livre Remedios Varo dans le *De Homo Rodans* – parodie de la théorie de l'homme de Piltdown – est un exemple unique, le *Homo Rodans* n'est, en revanche, pas le premier modèle d'être humain monté sur roue auquel l'artiste ait donné vie dans son œuvre plastique : plus de quinze ans auparavant, avec les tableaux *Transmisión ciclista con cristales* (1943) et *Ruedas metafísicas* (1944), Remedios Varo donne à voir des êtres féminins hybrides et funambules, qui semblent, avec leurs bras écartés, chercher un équilibre précaire.

Ces tableaux, exécutés peu après l'arrivée au Mexique, sont à l'origine de la création d'un motif récurrent, qui s'imprime avec force dans ses œuvres picturales des années 50, comme dans *Tejido espacio-tiempo* (1954), *Au bonheur des dames* (1956), *La calle de las presencias ocultas* (1956), *Caminos tortuosos* (1957) ou *Caballero en monociclo* (1959), sans compter les nombreuses variantes, dans lesquelles la roue ne fait plus partie intégrante de l'« ossature » de l'être, mais dans lesquelles celle-ci devient le moyen de déplacement exclusif des personnages, comme dans *Tailleur pour dames* (1957), *Vagabundo* (1957) ou *Hacia Acuario* (1961).

Janet Kaplan faisait déjà allusion, dans son ouvrage *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, à la filiation de ce motif du personnage sur roue et insistait sur l'influence qu'avaient exercée les peintures de Leonora Carrington sur certains thèmes et motifs (dont celui-ci) développés ultérieurement par Remedios Varo :

> La relación de Varo con Leonora Carrington fue otra importante fuente para el temario de su obra. Se apropió abiertamente de

> imágenes y representaciones visuales de su amiga inglesa, especialmente de su obra de mediados y finales de los años cuarenta, los años en que Varo estaba esencialmente dedicada a trabajos de tipo comercial. Como le ocurrió con otras fuentes de inspiración, absorbió las ideas que le atraían y las almacenó para utilizarlas más tarde. Por ejemplo, *Distracciones de Dagobert*, de Carrington, de 1945, aunque mucho más repleta de tipos y acciones que las obras que Varo jamás pintaría, está llena de elementos que pueden relacionarse con la obra posterior de Varo.
> El carro tirado por animales, la mujer con el cuerpo en forma de barco, la escalera que hace posible la subida a un plano más alto, los estilizados remolinos de agua con figuras que flotan debajo de la superficie, los personajes vestidos con trajes renacentistas […] serían todos elementos en los que Varo más tarde se interesaría. *Y hay una imagen en especial que más tarde se convertiría en el tema de un dibujo de Varo: una diminuta figura en bicicleta que sale de una serie de arcadas cavernosas*. Aunque es un detalle, apenas visible en el cuadro de Carrington, Varo lo convertiría en el asunto central de *Antepasados* o *Miedo*, donde la figura que huye, con una bicicleta en lugar de piernas, es la que ocupa el lugar central. Hay varios viajeros y vehículos en la obra temprana de Carrington, realizada en México, que indudablemente son la fuente de inspiración para las imágenes de obras más tardías de Varo[440].

Nous sommes d'accord avec Janet Kaplan lorsqu'elle affirme que les peintures de Leonora Carrington du début des années 40 constituèrent une source d'éléments visuels d'importance pour la production de Remedios Varo des années 50. Dans l'interview accordée à Paul de Angelis, Leonora Carrington semble d'ailleurs aller dans ce sens :

> PdA – Su obra y la de Remedios Varo tienen elementos comunes muy claros. ¿Trabajaron juntas para desarrollar un estilo común?
> LC – No, realmente no, pero cuando conocí a Remedios, ella estaba pintando de una forma abstracta, semejante al cubismo…
> PdA – Así que, en cierto modo, ella la imitó.
> LC – Más o menos, sí. Pero yo estaba moviéndome a tientas, influida por muchas cosas[441]…

Comme nous le disions un peu plus tôt, les deux femmes arrêtèrent, assez rapidement, de se montrer leurs peintures et d'échanger à ce sujet, attitude que Julia Salmerón analyse comme la nécessité, pour chacune d'entre elles, de différencier leurs

---

[440] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 217-218. Nous soulignons. L'œuvre que Janet Kaplan désigne comme *Antepasados* correspond à celle qui, dans le *Catalogue raisonné*, porte le titre *La calle de las presencias ocultas* (1956).
[441] Interview avec Paul de Angelis, in Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, *op. cit*., p. 153.

œuvres aux yeux de la critique et du marché de l'art[442], qui avait tendance à les comparer de façon quasi-systématique[443].

Néanmoins, nous ne concordons pas tout à fait sur la datation proposée par Janet Kaplan ni sur le choix des œuvres mises en avant. En effet, non seulement nous avons montré que le motif du « personnage *rodans* » apparaissait dès 1943 dans l'œuvre de Remedios Varo[444], mais nous pouvons également le trouver chez Leonora Carrington dès 1941, dans son dessin à l'encre *I am an Amateur of Velocipedes*, qui fait aujourd'hui partie de la collection de la Tate Gallery[445]. Il semble assez vraisemblable que Remedios Varo ait pu s'inspirer de ce dessin ou d'une éventuelle reproduction pour la réalisation de ses « personnages *rodans* ».

Dans le dessin de Leonora Carrington, deux figures anthropomorphes sont fondues dans une structure roulante qui s'inscrit dans un univers fantastique proche du gothique. Nous manquons d'éléments pour trancher en faveur d'une interprétation qui verrait dans la figure féminine un personnage libre servant de guide nocturne à son compagnon aveugle, ou au contraire un personnage entravé, utilisé par la figure masculine comme simple moyen de locomotion[446]. Cet être hybride, qui ne sera pas

---

[442] Comme l'affirme Julia Salmerón, « *Varo y Carrington creyeron que podían desafiar las reglas de la individualidad, pero se dieron cuenta de que eso podía destrozar sus carreras artísticas. Por ello, desde comienzos de la década de 1960 las dos parecen tomar distintos derroteros: la imaginería de Carrington se torna "más alucinante" y la de Varo "más concreta". Casi treinta años después de la muerte de Varo, Carrington todavía se esforzaba por diferenciar su obra de la de ella.* » Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, *op. cit.*, p. 136.

[443] On trouvera des exemples de ces rapprochements dans María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 1, juin 2012, p. 26-41.

[444] Dans un dessin de Remedios Varo daté de 1938 et intitulé *Comme un rêve*, le motif de l'être pourvu de roues apparaît déjà. Néanmoins, à la différence des œuvres picturales que nous avons évoquées, la figure féminine possède de longues jambes et seuls les pieds ont été remplacés par de minuscules roues. Plus encore, ce dessin réalisé en France se distingue nettement des productions postérieures dans lesquelles apparaît le motif de l'être hybride, mi-humain mi-monocycle, en ce que la figure féminine y est représentée comme un être malléable, soumis à la déformation de son propre corps et comme cloué à une table de torture, tandis que les figures sur roues qui font suite à *Transmisión ciclista con cristales* nous présentent des personnages en mouvement, voire en déplacement constant, qui semblent justement symboliser le voyage ou l'errance.

[445] María José GONZÁLEZ MADRID souligne également, avec raison, l'influence qu'a pu avoir sur Remedios Varo la reproduction du tableau *Légèrement chaude ou Adrianopole*, de Victor Brauner (1937), dans le numéro 10 de la revue *Minotaure*, numéro dans lequel fut reproduite l'œuvre *Le désir*, de Remedios Varo (*Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 54). Le tableau *Adrianopole* représente en effet une femme nue, à quatre pattes, placée sur roues telle une bicyclette. Une fois de plus, Remedios Varo récupère le motif de la roue mais le recodifie complètement, ne l'utilisant pas (sauf peut-être dans le dessin *Comme un rêve*) pour accentuer le caractère « objet » de la femme.

[446] Sur la page de la Tate Gallery <http://www.tate.org.uk/art/artworks/carrington-i-am-an-amateur-of-velocipedes-t11910> (consulté le 10 juin 2018), le commentaire accompagnant la photographie du

repris, à notre connaissance, dans d'autres tableaux de Leonora Carrington – si ce n'est, comme le montrait Janet Kaplan, sous forme d'infime détail dans *Les distractions de Dagobert* –, apparaît associé, dans l'œuvre de Remedios Varo, à une forme de pérégrination ontologique.

Le caractère mi-organique mi-mécanique des personnages des œuvres de Remedios Varo renvoie toutefois à un plus vaste réseau de significations. Dans le tableau *Au bonheur des dames*, Remedios Varo affirme avoir représenté « *criaturas caídas en la peor mecanización* […], *criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos*[447] » : la roue devient alors le symbole de la répétition mécanique, d'une existence passée à « tourner en rond », tout en apparaissant comme une interprétation du concept de « l'homme machine » de Gurdjieff[448]. Dans *Tejido espacio-tiempo*, à l'inverse, la roue qui constitue le corps du personnage féminin semble s'inscrire dans la double symbolique du mouvement et de la constance – d'après Juan Eduardo Cirlot, dans son *Diccionario de símbolos*[449], le symbole de la roue fait allusion aux cycles, aux orbites, au mouvement perpétuel décrit par Héraclite, mais il est également porteur d'immobilité, le centre de la roue représentant l'axe fixe autour duquel tout se met en mouvement. Si l'entrelacement des « fils » de l'univers et des dimensions qui le composent donne à voir un phénomène de multiplications à l'infini de la scène présentée – en lien avec ce que nous développions sur la notion de quatrième dimension –, la forme ovoïde qui émerge de ce complexe « *tejido* » figure en même temps l'unité profonde de l'univers. Par ailleurs, ces personnages prennent vie à la jonction de l'animé et de l'inanimé, manifestations dynamiques d'une conception anti-dichotomique de l'univers, où les frontières sont malmenées, voire abolies.

---

dessin met l'accent sur la ressemblance entre la figure féminine au premier plan et la figure de proue des Rolls Royce, appelée « Spirit of Ecstasy », déesse aux prises avec le vent. L'hybridité de cet étrange vélocipède est mise en lien avec le thème de la bicyclette, récurrent dans les nouvelles de Leonora Carrington comme *Little Francis*, tout à la fois relié ici à la confusion d'identité, à la liberté et au fantastique.

[447] Note écrite au dos d'une photographie du tableau, destinée à son frère Rodrigo. Voir Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 171.

[448] Tere Arcq explique que « Au bonheur des dames *puede ser interpretada como una aguda crítica a la burguesía, pero también como una representación de la condición humana según Gurdjieff.* […] *Son [criaturas] incapaces de evolucionar a un estado superior de conciencia y, por el contrario, están más próximas a un proceso de involución hacia estados inferiores. Para Gurdjieff el autómata es un ser inferior, es un ser en potencia que requiere de un arduo trabajo interior para alcanzar un estado de conciencia superior.* » Tere ARCQ, « En busca de lo milagroso », in Tere ARCQ et Margarita DE ORELLANA (coord.), *op. cit.*, p. 44.

[449] Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992 (« rueda »).

Néanmoins, comme nous l'avons montré, la lecture des tableaux de Remedios Varo n'est jamais univoque et, à ce titre, la roue peut figurer une chose et une *autre* chose, voire une chose et son contraire. Ainsi, nous maintenons que, dans la plupart de ces tableaux, les « personnages *rodans* » deviennent le symbole d'une humanité errante, en constante *trans*ition, idée renforcée par l'hybridité qui leur est constitutive, mais aussi par l'immense déclinaison de véhicules fantastiques qu'offrent les tableaux : maison portative (*Roulotte*, 1955), carosse tiré par un oiseau à voile (*Catedral vegetal*, 1957), vêtement à roue et à propulsion (*Vagabundo*, 1957), barbe locomotive (*Locomoción capilar*, 1959), embarcation atmosphérique (*La huida*, 1961), ou encore bateau-œuf (*Tránsito en espiral*, 1962), autant d'exemples des multiples structures imaginées par la peintre pour transporter ses personnages.

La composition du tableau *Catedral vegetal* est assez significative de la façon dont on peut interpréter la notion de personnage en « transition ». La scène représentée est celle d'une femme à bord d'un étrange véhicule mi-oiseau mi-bateau mi-diligence qui se dirige vers le fond du tableau, et l'on pourra noter avec amusement que, sur le drapeau qui surmonte l'ensemble, figure le lis héraldique à six pétales, lequel peut « s'identifier aux six rayons de la roue dont la circonférence n'est pas tracée », d'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, ce qui en fait une réitération implicite de ce symbole « du déplacement, de l'affranchissement des conditions de lieu[450] ». Un immense arbre au milieu de la toile, pilier central de cette architecture végétale, coupe le tableau en deux parties égales, ainsi que le véhicule lui-même, et il devient alors seuil à franchir ; or, le regard du personnage féminin vient rompre le mouvement induit par l'orientation diagonale du singulier véhicule, puisqu'il est tourné vers le spectateur, tourné vers le lieu qu'il quitte, alors même que cette porte symbolique n'a pas encore été passée.

Catedral vegetal semble donc avoir capté un moment de transition, dans lequel la femme n'appartient déjà plus à l'espace qu'elle suit du regard, et n'appartient pas encore à l'espace informe vers lequel elle se dirige ou, plutôt, vers lequel elle est emmenée. C'est bien un « entre-deux » qui est ici figuré, idée renforcée par la présence d'une autre silhouette à bord de l'étrange moyen de locomotion, qui n'est autre qu'un double, à peine visible, du personnage féminin. Dans une version préparatoire de ce tableau, ce double revêtait même une apparence monstrueuse. La transition à laquelle

[450] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (« Lis », « Roue »).

nous assistons est donc celle qui rend compte du passage d'un lieu à un autre, mais aussi d'un état à un autre, voire à une dissociation désormais inévitable : *sujetos en tránsito*, *identidades alteradas*.

Catedral vegetal nous intéresse, en outre, particulièrement, dans la mesure où il met en évidence la place centrale du traitement de l'espace dans ces images animées par les voyages et déambulations des personnages. S'il s'intègre à une large série de tableaux dans lesquelles la frontière entre nature et construction humaine s'efface (comme dans *Premonición*, de 1953, ou *Arquitectura vegetal*, de 1962[451]), il présente surtout une série de voûtes dans lesquelles le regard se perd. On remarquera, non sans étonnement, que la construction perspective est tout à fait calquée sur celle du tableau de De Chirico, *Il Viaggio inquietante*, de 1913[452] (il en va de même pour *La despedida*, de 1958, par exemple). Tout comme dans l'œuvre de De Chirico, les colonnes qui s'étirent en longueur transmettent une impression d'enfermement, accrue par l'obscurité qui règne tout autant que par l'absence d'ouverture, le ciel laissant place à une chappe végétale – sol et plafond affichent une couleur uniforme, constituant deux bandes opaques qui semblent enserrer le personnage en mouvement. En même temps, ces multiples arbres-piliers, dont certains sont à peine esquissés en arrière plan, bâtissent un vaste labyrinthe qui semble se prolonger à l'infini ; le chemin emprunté par le fantastique véhicule apparaît donc tout à la fois tracé et incertain.

On retrouve cette tension entre impression d'enfermement et sentiment d'infini dans nombre de tableaux qui mettent en scène des « personnage *rodans* » ou d'invraisemblables caravanes et embarcations, tels *Au bonheur des dames*, *La calle de*

---

[451] Cela n'est pas sans évoquer, d'ailleurs, l'architecture fantastique de « Las Pozas », à Xilitla (dans l'État de San Luis Potosí), édifice labyrinthique et fantaisiste que fit construire Edward James au milieu de la jungle et où construction et nature exubérante se confondent. C'est toutefois avec les œuvres de Leonora Carrington que cette construction aurait le plus de rapport : comme le souligne Lourdes ANDRADE, « *a mi modo de ver, [Las Pozas] está fuertemente influida por Leonora, por su universo mágico, fantasmal, un tanto sombrío* » (*Leonora Carrington: historia en dos tiempos*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Círculo de Arte », 1998, p. 21). Leonora Carrington, qui s'y rendit à diverses reprises, réalisa même une peinture murale, *El Minotauro*, qui s'apparente à une déesse égyptienne. Pour en savoir davantage, on consultera l'ouvrage que l'universitaire a consacré à ce « jardin d'Éden » : Lourdes ANDRADE, *Arquitectura vegetal. La casa deshabitada y el fantasma del deseo*, México, D.F., Artes de México, 1997.

[452] Janet A. Kaplan rapporte que Remedios Varo se serait, à la fin des années 30, associée avec Óscar Domínguez pour peindre des faux de De Chirico, afin de gagner un peu d'argent et de pouvoir survivre ; Gunther Gerszo se rappelle que « *una vez [le] dijo Remedios: "Si alguna vez quieres falsificar un Chirico, no te olvides de rociarlo con bicarbonato de soda cuando el cuadro esté terminado para darle un lustre mate."* » (Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 217). Les parallèles qui peuvent être établis entre l'œuvre picturale de De Chirico et celle de Remedios Varo ont fait l'objet d'écrits intéressants : voir *ibidem*, p. 206-209 ; Lauren A. KAPLAN, « Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and "Lo Real Maravilloso" », *The Latin Americanist*, vol. 54, n° 3, septembre 2010, p. 25-51.

las presencias ocultas ou *Roulotte*. Dans les deux premiers, le lieu d'origine se voit brouillé par un jeu sur la perspective et une multiplication artificielle des arcades, tandis que le point vers lequel se dirigent les êtres sur roue reste inaccessible au spectateur. Dans *Roulotte*, la multiplication des perspectives à l'intérieur même de la « *casa* rodans » exacerbe l'esseulement de la pianiste, comme si l'être humain était inadapté pour occuper et habiter un espace qui lui demeure insaisissable. Afin d'appréhender la portée psychologique, voire métaphysique de l'espace parcouru par les personnages, on peut mettre ces tableaux en relation avec un passage d'un récit de rêve, consigné par Remedios Varo dans ses carnets et qui traite justement du motif du voyage :

> Eva y yo debíamos hacer un viaje muy largo (quizás alrededor del mundo). Teníamos que embarcarnos. […] El barco era muy pequeño y ancho, y sólo vi pasillos interiores, pero ninguna cubierta ni aire, ni mar, ni nada. Me puse a escribir dos cartas muy importantes […] y, cuando volví a recogerlas, vi con disgusto que los señores amigos de Eva habían remojado una de las cartas en la salsa de aceite y vinagre de una ensalada que estaban comiendo y la otra carta estaba remojándose en el jugo de unos trozos de carne guisada de otro plato. […] Llegamos a Londres. Quisimos desembarcar en seguida, pero a la salida del barco comenzaba inmediatamente una calle y allí había un gendarme de tránsito que me pidió mis papeles y, como no los tenía, no me dejaba pasar. […] Me di cuenta que, junto al barco, estaba la terrasse de un café y que allí había tres mujeres con aspecto mexicano hablando en español. […] Yo comprendí inmediatamente que se trataba de contrabando de mariguana[453].

Il nous faut noter tout d'abord que ce « voyage » est indéfini sur le plan spatio-temporel, car, bien qu'il y soit fait mention de la ville de Londres, s'y trouvent des Mexicaines et, de plus, la capitale anglaise apparaît davantage comme une escale que comme un point d'arrivée : il s'agit en effet d'un « *viaje muy largo (quizás alrededor del mundo)* ». De plus, tant les personnages qui incarnent le lieu d'origine que ceux qui représentent le nouveau pays apparaissent hostiles à la narratrice. Plus encore, ce qui nous intéresse est que se superposent, dans ce texte, pérégrination physique et pérégrination intérieure, comme semble inviter à le considérer la mention des « *pasillos* interiores*, [sin] cubierta ni aire, ni mar, ni nada* », couloirs intérieurs dé-spatialisés qui renvoient à la perception d'un espace labyrinthique et angoissant.

[453] Remedios VARO, « Sueño 6 », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 125-126.

Ces espaces architecturaux à la fois fermés et infinis, mais aussi les fonds nébuleux où n'apparaît nulle ligne d'horizon, nul repère spatial, et sur lesquels pourtant est suggéré un déplacement des êtres ou des véhicules (*Explorador piloto*, de 1960, *Internado ambulante* ou *Emigrantes*, de 1962), ne sont pas sans évoquer la mélancolie qui imprègne les paysages de De Chirico. Bien entendu, on est loin des décors urbains du peintre italien et de ses places désertes, de ses palais et statues qui, selon l'historien de l'art Giovanni Lista, « rappellent une époque immémoriale, une sorte de phase originaire de la civilisation humaine, où néanmoins la cité avait déjà remplacé la nature, dont les symboles ne laisseraient plus sortir à présent que des confuses et inaudibles paroles[454] ».

À l'inverse des scènes présentées dans de nombreuses toiles réalisées au cours de la décennie de 1910 par le maître italien, dans lesquelles le temps semble suspendu et où l'existence humaine se réduit bien souvent à des silhouettes fantomatiques (*La nostalgie de l'infini*, *Place d'Italie*), le protagonisme revient, dans les tableaux de Remedios Varo, aux êtres animés, aux personnages. Néanmoins, l'impression de solitude et de silence qui se dégage de certaines compositions de Remedios Varo, le caractère insondable de l'espace intérieur et extérieur, semblent également renvoyer, si ce n'est à un « hors de l'espace », du moins à un « hors du temps » dans lequel ces personnages déambulent.

Comme l'explique Giovanni Lista, si De Chirico utilise, dans le choix de ses titres, la terminologie nietzschéenne, préférant la « mélancolie[455] » à la « nostalgie », c'est qu'il exprime par-là un impossible retour, la conscience d'un temps devenu à jamais insaisissable. Dans les tableaux de Remedios Varo, c'est quelque chose d'analogue qui se joue : difficile pour le spectateur de dire si l'image qu'il a sous les yeux est le reflet d'un passé mythologique perdu ou s'il s'agit d'une version alternative de son présent, ou si elle n'est ni l'un ni l'autre ; il y a là, comme chez De Chirico, quelque chose d'« insaisissable », d'énigmatique.

Les espaces que nous présentent les tableaux et écrits se bâtiraient au-delà de toute référence à l'espace objectif ou politique, au-delà des concepts d'appartenance à une nation ou à un pays. Certains, comme Goretti Ramírez, y ont vu des « *implicaciones políticas porque cuestiona el ímpetu de inmovilidad y permanencia*

---

[454] Giovanni LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 16.
[455] Voir par exemple son tableau *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914).

que puede llegar a tener un Estado autoritario[456] ». De la même façon, les multiples figures de voyageuses qui déambulent dans les tableaux de Remedios Varo semblent défier l'idéologie phallocentrique qui cantonne le féminin à l'espace domestique et l'associe à l'inertie, même si, en même temps, l'exil de ces personnages semble intimement lié à la présence masculine et à la figure d'autorité patriarcale (*Roulotte*, *Emigrantes*), renvoyant à la définition de Shari Benstock, selon laquelle les femmes seraient « *expatriadas* in *patria*[457]».

La production picturale de Leonora Carrington présente également de fantastiques navires et voitures : les œuvres *Tiburón* (1942), *Les distractions de Dagobert* (1945), *Amor che move il sole e l'altre stelle* (1946), *Chiki, ton pays* (1947), *Telum passionis* (1962), *Retorno de la Osa Mayor* (1966) ou *Arca de Noé* (1967) en sont quelques illustrations. Toutefois, le traitement de l'espace et du temps diffère de celui qui apparaît dans les peintures de Remedios Varo : on ne retrouve pas les constructions architecturales des tableaux de Varo ni les « couloirs intérieurs », tout aussi étroits que labyrinthiques, qui apparaissaient dans *Catedral vegetal* ou *La calle de las presencias ocultas*.

La seconde différence est l'ancrage, historique ou mythologique (visible dans les titres eux-mêmes), que donne Leonora Carrington à nombre de ces tableaux, ancrage qui rompt avec l'indétermination spatio-temporelle des productions de Varo. Cela explique d'ailleurs que, tandis que la pérégrination individuelle a constitué une source d'inspiration constante pour l'artiste d'origine catalane, de son arrivée au Mexique jusqu'en 1963 – voyage personnel qu'il nous faut relier, d'une part, à la conception que l'artiste se fait du destin de l'homme moderne, arraché de force à son univers, et, d'autre part, à l'idéal du créateur solitaire –, Leonora Carrington semble, pour sa part, davantage intéressée par des voyages collectifs conçus comme « transgression » des frontières plutôt que comme « transition ».

---

[456] Goretti RAMÍREZ, « Arquitectura y movimiento en la pintura exiliada de Remedios Varo », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, n° 6, 2010, p. 819. Dans cet article, la façon dont le traitement de l'espace et du mouvement, chez Remedios Varo, est mis en relation avec la dimension subversive et politique de ses tableaux nous paraît intéressante. En revanche, nous ne sommes pas convaincue par l'argumentation de l'auteur, qui définit l'exil dans l'œuvre de Remedios Varo comme « *la* emoción *de atravesar el espacio* […] *percibido no sólo con la vista, sino también con el sistema táctil* » (p. 826), car nous rejoignons Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il affirme que l'image ne célébre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité : appliquer aux tableaux de Remedios Varo des concepts issus des théories d'analyse sur le cinéma ne nous semble pas pertinent.

[457] Shari BENSTOCK, citée par Ofelia FERRÁN, « Encontrarse con las manos vacías: el desarraigo en la escritura del exilio de Mercè Rodoreda », in Manuel AZNAR SOLER (éd.), *El exilio literario español de 1939, op. cit.*, p. 273.

Les tableaux de Leonora Carrington mettent sous nos yeux de nouvelles odyssées. Tout d'abord, celle des groupes d'individus forcés d'échapper à la guerre : dans les années 40, les thèmes autobiographiques sont encore très présents, comme on peut le voir avec *Chiki, tu país* (1947) ou avec *Tiburón* (1942), dessin adressé à Remedios Varo, comme en témoigne la note qui l'accompagne[458]. Dans ce dessin, qui présente un caractère éminemment référentiel, l'hostilité ambiante est figurée par le moyen de transport lui-même, requin-sous-marin à hélice duquel émanent de noires fumées, auxquelles fait écho le bûcher des *Distractions de Dagobert*. Le trait naïf de l'ensemble contraste avec la présence macabre de pendus, flottant dans les airs ou incorporés à une sorte de cale, que les personnages insouciants et richement vêtus qui voyagent ne semble pas apercevoir. Comme dans *Les Distractions de Dagobert*, des figures d'équidés – dont on a vu l'importance dans la construction psychique et artistique de Leonora Carrington, en tant qu'*alter ego* dans la création de son premier autoportrait – émergent de la fumée ou se font dévorer par les flammes, allusion possible au traumatisme de l'artiste.

Néanmoins, dès lors que les thèmes autobiographiques disparaissent (du moins, de façon aussi explicite), les odyssées que nous montrent les tableaux sont celles des nouveaux survivants du Déluge (*Arca de Noé*), celles d'êtres doués de pouvoirs magiques (*Amor che move il sole e l'altre stelle*) ou de créatures stellaires (*Retorno de la Osa Mayor*). La dimension spirituelle du voyage est également tout à fait fondamentale dans l'œuvre de Remedios Varo (le voyage se fait alors quête du Graal et de l'unité intérieure, comme dans *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco*, de 1959, ou dans *Hallazgo*, de 1956), mais elle s'y trouve en tension permanente avec ce mouvement transitoire, solitaire, voire mélancolique, que nous avons décrit plus haut.

---

[458] On peut lire, sur la feuille même, la note suivante, signée par Leonora Carrington : « Remedios, je t'ai dis que je te fabrique un sors contre [?], le voilà. Hier soir j'avais 38° de fièvre, auto-suggestion peut-être. Je me sens pas assez bien pour sortir. Viens me voir si tu peut ? Vennez tout les deux pour boire de votre tequila ? Leonora. » Dans l'ouvrage *Leonora Carrington. The Mexican Years, 1943-1985*, dans lequel ce dessin est reproduit, la partie quasiment illisible (il s'agit d'un dessin ou d'une sorte de symbole) est traduite par Whitney Chadwick comme « je te fabrique un sort contre le mauvais œil ». Voir Whitney CHADWICK, « El mundo mágico. Leonora Carrington's Enchanted Garden », in *Leonora Carrington. The Mexican Years, 1943-1985* [catalog of an exhibition at the Mexican Museum, Dec. 11, 1991 - March 1, 1992], San Francisco, The Mexican Museum / University of New Mexico Press, 1991, p. 12-13. Ajoutons que, si le ton du message tranche avec le contenu du dessin, le fait que *Tiburón* ait été adressé et donné à Remedios Varo révèle, une fois de plus, l'intimité liant les deux femmes et la compréhension mutuelle découlant du partage d'une même expérience de la guerre et de l'exil, thème qu'elles devaient certainement aborder très souvent ensemble.

C'est peut-être dans les écrits de Leonora Carrington que le rapprochement avec les multiples voyageurs de Remedios Varo se fait le plus évident : nouvelles et romans se présentent, dans la plupart des cas, comme des récits initiatiques, dans lesquels le motif du voyage est omniprésent, comme le souligne Deborah B. Gaensbauer dans son article « Voyages of Discovery: Leonora Carrington's Magical Prose » :

> Carrington's characters, like their author, are constantly on the move. Any means –feet, rocking horses, real horses, bicycles, hearses, a pattern in the linoleum, a pedal sewing machine, a broom handle on a ram-skin boat, laughter, a lilac-colored limousine or a cinnamon-scented dream– will do to carry them off[459].

Nous pourrions compléter cette énumération, qui met en lumière l'imbrication du voyage physique (la limousine lilas de Carmella dans *Le cornet acoustique*, par exemple) et du voyage psychique, onirique ou magique (le rêve ou la vision déclenchée par des bâtons de cannelle dans *La porte de pierre*), dans les nouvelles des années 30 et 40 et dans les deux romans cités, par des allusions à des écrits plus récents : la tête de la grand-mère transportée par un chameau de sable qui s'en sert de parapluie (*Le chameau de sable*, 1953) ou le protagoniste de la nouvelle *L'Histoire du Cadavre Exquis* (1971), entraîné dans une folle course par une dépouille qui le fait grimper sur son dos et lui fait parcourir bien des lieues, en direction de l'Enfer.

Les récits manifestent une grande inventivité dans les moyens de transport utilisés par les personnages, qui font écho aux fantastiques véhicules peints par Remedios Varo. Les « transgressions » qui font l'objet de la narration – traversées des frontières entre monde terrestre et infra-monde, entre vision et « réalité », entre matérialité et dimension spirituelle – sont, de plus, enveloppées d'une forme de nostalgie : il semble qu'est présente, dans les productions de Leonora Carrington, l'idée d'un paradis perdu, d'un âge d'or que l'artiste chercherait à retrouver par l'écriture même et par la mise en œuvre de voyages d'un autre ordre. C'est ainsi que nous interprétons le méta-langage de *La porte de pierre* et la déclaration de la narratrice du début du roman, qui aspire à « démolir la carapace de ce que nous avons oublié, et redécouvrir les choses que nous connaissions avant d'être nés[460] », ou encore

[459] Deborah B. GAENSBAUER, « Voyages of Discovery: Leonora Carrington's Magical Prose », *Women's Studies*, vol. 23, n° 3, 1994, p. 273.
[460] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 29.

la réflexion finale de Marion, la narratrice du *Cornet acoustique*, qui annonce l'arrivée d'une nouvelle ère : « L'ère glaciaire s'écoule, et, bien que le monde soit glacé, nous supposons que, quelque jour, l'herbe et les fleurs repousseront[461]. »

Dans ces univers mouvants, voire flottants – dans *Le cornet acoustique*, si les personnages ne se déplacent pas, c'est l'axe de la Terre lui-même qui entre en mouvement, jusqu'à ce que la géographie en soit totalement bouleversée, le Mexique se retrouvant alors « à la place » de la Laponie –, et au travers des personnages et des espaces hybrides, c'est l'immobilité et la vision du monde qu'elle porte qui sont mises à mal. C'est dans ce qu'elles induisent de remise en cause d'une lecture du monde fondée sur les partages établis et les certitudes que ces incessantes migrations ont une portée subversive. Telle est la perspective adoptée par Camilla Sutherland dans son article « Shifting Realities: Migration and Surreality in the Work of Remedios Varo » :

> What her works propose is not a simple desire to retreat to a native homeland nor an attempt at complete acculturation, but rather the formation of a space between –or perhaps outside– nations and singular conceptions of the home. […] Varo proposes dynamic architectural spaces that, rather than constrict movement, […] permit a fluidity between inside and outside, actively testing the binary of fixity and flux[462].

Cette fluidité, qui rend la trame de *La porte de pierre* si difficile à suivre, qui annule la distinction entre espace fermé et espace infini, entre errance physique et possibilité d'émancipation spirituelle, consacre le mouvement comme pierre angulaire de la conception sous-jacente à la fabrique des images des deux artistes.

L'espace « national » (dans sa dimension géographique, politique, historique…), tel qu'il est représenté par les peintres muralistes dans leurs fresques, est bien entendu absent d'œuvres qui répondent à la mise en œuvre du « modèle intérieur ». Pourtant, le fait que Remedios Varo et Leonora Carrington n'aient pas orienté leurs recherches picturales vers l'abstraction, ni tourné leur pratique littéraire vers l'hermétisme poétique, explique que certains critiques aient pu identifier dans leurs œuvres des motifs ou éléments « mexicains ». Or, ceux-ci n'agissent pas seulement à la manière des références, plus ou moins directes, à la « réalité », dont

[461] Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique* [introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, trad. Henri Parisot], Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 204.
[462] Camilla SUTHERLAND, « Shifting Realities: Migration and Surreality in the Work of Remedios Varo », *Opticon1826*, n° 13, décembre 2012, p. 28-29.

André Breton ne déplorait pas la présence nécessaire, celles-ci permettant à d'autres éléments de « pren[dre] toute leur signification occulte » : ils se voient eux-mêmes soumis à des phénomènes de « déplacement », s'intégrant à des mécanismes de transition ou de transgression.

2.3.3. La question de la mexicanité

Certains universitaires se sont livrés à un travail de repérage des éléments identifiés comme mexicains dans les œuvres des deux artistes – démarche qui provoquait, dans le cadre de la querelle mentionnée précédemment, l'indignation de José Pierre dans son article « Quelques réflexions à bâtons rompus à propos de la rencontre du Mexique et du surréalisme » : « […] Dans l'œuvre de Remedios, on chercherait en vain aussi bien un aperçu du port de Barcelone avec la statue de Christophe Colomb qu'une image du Sacré-cœur de Montmartre ou qu'une vue du Popocatepetl – voire du Paricutin[463] ! »

Parmi ces universitaires, on compte Olga Ries, qui, dans son article « El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano », montre, à la suite de Lourdes Andrade[464], de quelle façon certains motifs mexicains, utilisés par les peintres muralistes comme des symboles nationaux, ont pu constituer, au contraire, pour les deux artistes « *transterradas* », « *un trasfondo muy poco monumental – aunque muy característico –, delante del cual se desenvuelve lo* maravilloso *de la psique humana*[465] ».

Elle attire ainsi l'attention sur la mention par Remedios Varo, dans la « Carta 7. Al Señor Gardner », de la nature volcanique du sol mexicain, point de départ de la narration de l'apparition d'un volcan miniature dans la maison d'un ami de l'auteure, que l'universitaire met en lien avec le minuscule volcan du tableau *Revelación o El relojero* (1955). Cette manifestation inquiétante de la nature a néanmoins, explique Remedios Varo dans la lettre, trouvé une utilité pratique en attendant que sa portée

[463] José PIERRE, « Quelques réflexions à bâtons rompus à propos de la rencontre du Mexique et du surréalisme », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique*, *op. cit.*, p. 101.
[464] Lourdes ANDRADE, « Los tiempos maravillosos y aquéllos que los habitaron », in *Remedios Varo: arte y literatura, op. cit.*, p. 33-41.
[465] Olga RIES, « El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano », *Revista Izquierdas*, vol. 3, n° 8, décembre 2010, p. 18.

magique puisse être mise à jour : « *La altura del montículo permite cocinar cómodamente sobre su cráter, y debo decir que es admirable para obtener chiche-kebab y brochettes en su punto*[466]. » L'humour avec lequel le motif du volcan est traité – l'artiste le réduit à un simple « *brasero* », bien loin des peintures grandioses du Dr. Atl et des puissants volcans en éruption représentés par David Alfaro Siqueiros[467] – met en évidence le fossé qui sépare le propos artistique de Remedios Varo de celui d'artistes mexicains contemporains, rattachés de près ou de loin au muralisme, dont les productions célèbrent la majestuosité et / ou la violence du paysage mexicain.

Olga Ries sélectionne aussi, dans l'œuvre écrite de Remedios Varo, le *Proyecto para una obra teatral* pour ses références, plus ou moins explicites, à la réalité mexicaine : de l'allusion au « *Paseo de la Retorta*[468] » (qui renvoie bien entendu, du fait de sa similarité phonétique, au célèbre Paseo de la Reforma de la capitale) à la description des activités des deux protagonistes – retirées pour quelques temps de la civilisation, ce qui les oblige à « *beber agua de coco y* […] *lavar[se] con ella* », à se nourrir de « *huevos de tortuga* » et à cohabiter avec les « *iguanas*[469] » et « *armadillos*[470] » –, le texte est ancré dans un possible contexte mexicain, mais celui-ci est à son tour « *un[ido] a motivos propios, de distintas proveniencias, fuera de su contexto original*[471] », dans une perspective que l'universitaire qualifie de « *pos-nacionalista*[472] ».

Profitons-en d'ailleurs pour faire le lien avec ce que nous développions auparavant et signaler que l'on peut, dans ce texte et dans d'autres, remarquer de surcroît l'influence exercée par l'espagnol mexicain sur la langue de Remedios Varo, l'espagnol péninsulaire de l'artiste ayant intégré un certain nombre de

---

[466] Remedios VARO, « Carta 7. Al Señor Gardner », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 83.
[467] Le Dr. Atl (de son vrai nom Gerardo Murillo Cornado, 1875-1964), écrivain, peintre, volcanologue, eut une influence notable sur la génération des peintres muralistes. Malgré son virage idéologique des années 30 en faveur du fascisme, il fut en effet une figure intellectuelle de la Révolution mexicaine, engagé aux côtés de Venustiano Carranza (1859-1920), et consacra livres et peintures au patrimoine et aux paysages mexicains et, particulièrement, à ses volcans. Outre son ouvrage *Las artes populares en México* (1922) et les six volumes dédiés à *Las iglesias de México* (1927), il écrivit par exemple un texte en prose poétique célébrant le volcan de la vallée de Mexico : *Las sinfonías del Popocatépetl* (1921). Connu pour ses « *aeropaisajes* », il peignit de nombreux tableaux sur ce sujet, et réalisa notamment toute une série sur le Paricutín. On retrouve dans un tableau comme *Volcán en Erupción*, peint par David Alfaro Siqueiros en 1968, l'influence du paysagiste dans le traitement quasi-héroïque du volcan.
[468] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 102.
[469] *Ibidem*, p. 103.
[470] *Ibidem*, p. 104.
[471] Olga RIES, « El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano », *art. cit.*, p. 18.
[472] *Ibidem*, p. 19.

« mexicanismes[473] » : à titre d'exemple, l'un des personnages du *Proyecto para una obra teatral* évoque la présence d'un inquiétant rôdeur à la peau pâle, « *el Güero Trabuco*[474] ».

C'est naturellement la variante mexicaine de l'espagnol qui s'impose dans l'œuvre de Leonora Carrington écrite dans cette langue, comme en témoigne la didascalie liminaire de *El Santo Cuerpo Grasoso* rédigée par l'artiste : « *En el cráter del lejano y alto pico Oripipí, hogar de la reina Nesfatalina.* Hartitos *murciélagos,* tecolotes*, mariposas negras y otros ganados nocturnos deambulando por los lujosos* departamentos *de la Reina*[475] ».

Les motifs mexicains sont, en outre, plus présents dans l'œuvre de Leonora Carrington que dans celle de Remedios Varo. On observe ainsi, dans une pièce de théâtre comme *La invención del mole* (1956), dans des nouvelles telles que *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule* (1962) ou *Cuento mexicano* (1975) une appropriation, une manipulation des références ou de l'histoire mexicaines en vue d'une production de sens (pas nécessairement de signification) nouvelle, laquelle s'intègre à de nouveaux ensembles symboliques et rituels.

2.3.3.1. Leonora Carrington : l'élaboration de nouveaux ensemble rituels. Absorption et transmutation

Si nous suivons la ligne développée par les divers contributeurs à l'ouvrage *Leonora Carrington and the International Avant-Garde* (Manchester University Press, 2017), nous pourrions attribuer la présence de motifs mexicains dans l'œuvre de Leonora Carrington au degré de participation de l'artiste, fort différent de celui de Remedios Varo, à des mouvements d'avant-garde, notamment mexicains, ayant opéré un retour vers les cultures méso-américaines dans une perspective différente de celle des muralistes. Les collaborations de Leonora Carrington avec Octavio Paz, Carlos

---

[473] Remarquons par exemple que, dans plusieurs de ses récits de rêve, l'auteure fait mention de la « *recámara* » dans son sens de chambre (Remedios VARO, « Sueño 8 » et « Sueño 9 », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 130-131) ; l'expression mexicaine « *¿Mande?* » apparaît par ailleurs dans la pièce de théâtre *El Santo Cuerpo Grasoso* (Voir Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 287).
[474] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 104.
[475] Leonora CARRINGTON, *El Santo Cuerpo Grasoso*, in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 233. Nous soulignons. Après avoir cité des fragments de l'édition génétique du texte, révélatrice de sa génèse ainsi que des phénomènes d'hybridation linguistiques qui s'y manifestent, les citations de cette pièce de théâtre seront désormais extraites de l'édition critique, revue par Edith Mendoza Bolio en vue de sa publication.

Fuentes (1928-2012)[476], Elena Poniatowska (1932–)[477], Salvador Elizondo (1932-2006), Juan Soriano (1920-2006) ou Juan García Ponce (1932-2003)[478], l'auraient amenée, plus naturellement, à incorporer à ses processus créatifs des éléments issus du mythique passé précolombien du pays ou de son actualité empreinte de croyances et de magie.

Pourtant, on sait que, contrairement à Leonora Carrington, Remedios Varo collectionna les pièces préhispaniques, notamment aux côtés de Benjamin Péret, et fut même « *de las primeras en descubrir –por ejemplo– el valor artístico del arte de Tlatilco*[479] ». Elle aida également Wolfgang Paalen à restaurer des pièces archéologiques[480] et elle suivit de près l'élaboration de l'ouvrage de Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, réalisé en partie durant leurs premières années au Mexique. Cet intérêt pour les civilisations de l'ancien Mexique ne s'est cependant pas traduit par l'élaboration de motifs, picturaux ou littéraires, y faisant référence. Les seules exceptions correspondent aux travaux publicitaires que l'artiste réalisa pour la firme Bayer[481] et dans lesquels les éléments

---

[476] Leonora Carrington fut invitée à publier dès 1956 dans la *Revista Mexicana de Literatura*, fondée par Carlos Fuentes et Emmanuel Carballo en 1955 : *La invención del mole* parut dans le n° 7 de la revue. Autre anecdote, moins connue, concernant la collaboration de l'artiste avec Carlos Fuentes : elle fit quelques apparitions dans le film *Un alma pura*, adaptation de la nouvelle du même nom de l'écrivain (tirée du recueil *Cantar de ciegos* de 1964) ; elle y joue la mère des protagonistes, Claudia et Juan Luis. Le film fut réalisé par Juan Ibáñez, en collaboration avec Carlos Fuentes, et sortit en 1965. La même année, Carlos Fuentes écrivit un texte intitulé « Leonora Carrington o el sortilegio irónico » pour le catalogue *Leonora Carrington, 1955-1965: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices* (México, D.F., Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, s.p.).

[477] Leonora Carrington accorda de nombreux entretiens à Elena Poniatowska alors que celle-ci n'était encore qu'une jeune journaliste, et les deux femmes se cotoyèrent, sans être particulièrement proches, pendant plusieurs décennies. Leonora Carrington illustra notamment, pour Elena Poniatowska, la nouvelle *Lilus Kikus*, qui fut son premier livre publié (México, D.F., Los Presentes, 1954).

[478] C'est surtout dans le cadre de sa participation à la revue *S.NOB* que Leonora Carrington collabora avec ces trois derniers, le peintre Juan Soriano ayant par exemple illustré certains de ses contes publiés dans la section « Children's Corner ». Jodorowsky figura également parmi les contributeurs de la revue. Pour en savoir davantage sur les productions écrites et picturales de Leonora Carrington publiées dans *S.NOB*, ainsi que sur les collaborations artistiques qui s'y développèrent, on consultera avec profit les articles suivants : Florence OLIVIER, « S.NOB (1962-1963), revue du groupe de la Casa del Lago », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, 1992, p. 165-173, et Abigail SUSIK, « Losing one's head in the "Children's Corner": Carrington's contributions to *S.NOB* in 1962 », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, *op. cit*., p. 105-125.

[479] José Luis ALCUBILLA, « El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen », *art. cit.,* p. 10.

[480] Voir María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 178.

[481] D'après Janet Kaplan, Remedios Varo réalisa des travaux commerciaux pour la firme Bayer entre 1942 et 1949, ce qui constitua pour elle une source de revenus non négligeable. Même lors de la période passée au Vénézuela (1947-1949), Remedios Varo continua à travailler pour eux et à leur envoyer des œuvres peintes ou dessinées. Détail significatif : toutes les œuvres publicitaires ou commerciales sont signées du nom de sa mère, Uranga, tandis que les autres œuvres de l'artiste sont signées, pour la plupart, « R. Varo ».

« mexicains » furent sans doute introduits en réponse aux demandes de la firme. Des statuettes précolombiennes apparaissent comme les protagonistes vivants de dessins destinés à orner les pages d'un calendrier – *Primavera* et *Invierno* (1943-1944) – ; d'étranges cocons cristallisés sont accrochés aux cactus, créant une *Alegoría del invierno* (1948) ; une affiche qui représente la Faucheuse déambulant dans un « *tianguis* » chargé de fruits et légumes colorés – *El hombre de la guadaña* (1947) – met en garde contre les dangers de la fièvre tiphoïde[482].

On pourrait penser que l'incorporation de motifs « mexicains » dans les tableaux de Leonora Carrington répond à des circonstances comparables, dans la mesure où l'œuvre emblématique de l'assimilation de la réalité religieuse des Mayas par l'artiste, le « *mural* » *El mundo mágico de los mayas*, est une œuvre de commande qui fut réalisée à la demande du gouvernement mexicain en 1963. Destiné à la section du Musée National d'Anthropologie de Mexico[483] consacrée au Chiapas (où il est toujours exposé), le « *mural* » se présente comme une vaste fresque à la composition tripartite, où infra-monde (« *Xibalba* »), monde terrestre et monde céleste sont reliés, tantôt par la présence du « *ceiba* », arbre sacré pour les Mayas, tantôt par celle d'apparitions fabuleuses ou de divinités mayas. Dans l'ouvrage du même nom que la fresque[484], publié par le musée l'année suivante (année de son ouverture au public), les croquis et notes préparatoires à l'élaboration du « *mural* » nous permettent d'en comprendre la genèse. Inspiré tout autant par la lecture du *Popol Vuh* que par les observations de terrain de Leonora Carrington, qui se rendit à plusieurs reprises au Chiapas avec le concours de l'anthropologue suisse Gertrude Blom, où elle fut particulièrement impressionnée par les cérémonies des « *curanderos* » de la province de Zinacantán, *El mundo mágico de los mayas* cherche à rendre compte du versant

[482] Isabel Castells signale également que le dessin réalisé par Remedios Varo sur le manuscrit de la pièce de théâtre *El Santo Cuerpo Grasoso*, qui représente le personnage de Scatijeras déguisé, portant sur sa tresse un crocodile, rappelle fortement une représentation d'un Dieu semant du maïs dans le Códice Tro-Cortesiano. Voir Isabel CASTELLS, « Introducción », in *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 20-21.

[483] Comme le souligne Hervé GIRARDIN dans son article « L'interprétation magique du monde des mayas par Leonora Carrington » (in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique*, *op. cit.*, p. 185-191), le Musée National d'Anthropologie « est né d'une exigence politique : celle d'affirmer l'unité du Mexique à travers la pluralité de ses cultures passées et présentes » (p. 185). Il fut inauguré par le président Adolfo López Mateos en 1964 et on sollicita les artistes les plus en vue du moment pour la décoration des salles et la transcription graphique des thèmes choisis par le musée. C'est ainsi que Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, José Chávez Morado, Pablo O'Higgins ou Leonora Carrington participèrent à ce vaste projet ethnographique, s'inscrivant dans la lignée des ambitions du mouvement muraliste né dans les années 1920.

[484] *El mundo mágico de los mayas, op. cit.*

mythique de la réalité maya, ancré dans le passé aussi bien que dans le présent des populations Tzeltales, Tzotziles et Tojolabales.

Ce qui est intéressant ici est que, loin de se présenter comme une illustration du récit mythique des Mayas Quichés, la fresque murale apparaît comme une « interprétation » où cosmologie maya et imaginaire personnel convergent et s'entrecroisent, comme le souligne Whitney Chadwick :

> El mural de Carrington no ilustra el texto [del *Popol Vuh*]; más bien une imágenes selectas de la mitología con escenas meticulosamente observadas de la vida diaria y las reintegra a un mundo imaginario que es a la vez específico e infinito, diurno y cósmico. […]
> Carrington basó sus estudios en los códices mayas, pero también inventó sus propias imágenes. Las imágenes precristianas y cristianas se mezclan, como suele suceder en Chiapas. […]
> *El mundo mágico de los mayas* ofrece la oportunidad de conocer más a fondo la capacidad de Carrington para sintetizar visualmente y formular de nueva cuenta las fuentes filosóficas y textuales en composiciones que son a la vez descriptivas y evocadoras, expresivas en forma personal y aun así enriquecidas por los significados colectivos[485].

Si les croquis préparatoires nous permettent d'identifier le grand serpent vert et la divinité ailée placée à droite de la composition comme Tepeu-Gucumatz, père-mère de toute chose dans le *Popol Vuh* (qui correspond au Quetzalcóatl nahuatl), on peut également reconnaître le Jaguar, maître de l'infra-monde, ou le dieu de la pluie et de la fécondité, Chac, de l'œil duquel sort une horde de hiboux, messagers de Xibalba. Le temps mytique dans lequel évoluent ces divinités englobe le temps humain, celui des populations indiennes organisées autour des églises calquées sur le modèle de celles de San Cristóbal de las Casas. *El mundo mágico de los mayas* ne se contente pas de présenter le Chiapas comme terre de syncrétisme, où les idoles de la Vierge côtoient faune fantastique et êtres mythiques : les temps s'entrecroisent et les différentes strates du monde sont perméables, dans une atmosphère qui tient tant de l'aurore que du crépuscule[486].

---

[485] Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, *op. cit*. p. 32.
[486] Pour une analyse plus détaillée de cette fresque murale, on pourra se référer au chapitre de Whitney CHADWICK, « El mundo mágico de los mayas » (*Leonora Carrington: la realidad de la imaginación, op. cit.,* p. 31-32) ou à à l'article de Luis RUIS CASO, « Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas », *Artes de México*, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », *op. cit*., p. 42-49.

Plus encore, nous souhaitons faire remarquer que, malgré la nouveauté de l'univers mythologique exploré, la fresque murale s'inscrit dans le prolongement de réalisations antérieures de Leonora Carrington, dont elle reprend certains codes ou motifs. Ainsi, si certains critiques, comme Luis Ruis Caso, ont mis en avant le fait que, dans le mural, « *[la divinidad] es concebida en una proporción inmensa, contrastando con la estatura diminuta de los humanos* », ce en quoi l'artiste « *parec[e] haber respetado (o haber coincidido con) ese código de representación [maya]*[487] », cette caractéristique apparaissait déjà dans des tableaux tels que *Orplied* (1955) ou *El Juglar* (1958).

Dans le premier, dans lequel Jacqueline Chénieux Gendron voit une réécriture de la toile du symboliste Arnold Böcklin (1827-1901)*, L'Île des morts*[488], l'insignifiance matérielle des êtres, « ballotés » par la puissance des eaux ou réunis en procession dans une marche vers un acte qui semble sacrificiel, est manifeste dans le contraste d'échelle. On est ici moins face à une épopée gullivérienne que face à un vaste mouvement cosmique auquel ces êtres participent – mouvement qui naît à la jonction des eaux, soumises à une poussée vers le haut, et de l'énergie magique de l'île lancée à leur rencontre –, et dont la portée spirituelle est symbolisée par une fantastique créature ailée placée au point de convergence.

De façon relativement analogue, la majestuosité de la scène peinte au centre du tableau *El Juglar*, aux proportions bien différentes des personnages situés au premier plan, n'est pas sans ramener à la lecture religieuse qui a été faite du *topos* du « *theatrum mundi* », soit la conception du monde comme scène écrite et dirigée par une ou des puissance(s) supérieure(s), souvent invisible(s) aux yeux des êtres qui y déambulent. Il est suggéré que ce « théâtre du monde » a peu à voir avec la « comédie humaine » décrite par les auteurs antiques comme Horace ou Plaute ; celui-ci renvoie au contraire, dans le tableau de Leonora Carrington, à une scénographie cosmique hiérarchisée, dans laquelle les êtres minuscules du premier plan sont entourés de divinités animales imposantes, à leur tour surplombées par une scène au rideau ouvert dont le fond rouge attire tous les regards. Comme y invite le titre, on peut considérer que c'est sur cette scène que se déploie le spectacle de la création du monde : le prestidigitateur qui l'occupe évoque le premier arcane du tarot (lequel symbolise, de fait, l'origine, le commencement). Il est difficile de dire si le serpent ailé (ou cornu ?)

[487] Luis RUIS CASO, « Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas », *art. cit.*, p. 47.
[488] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Le Jeu du monde », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 26.

qui s'y dresse, serpent qui pourrait d'ailleurs être une représentation de Quetzalcóatl, a été invoqué par le magicien ou s'il se confond avec lui, dans un acte de transmutation mystique.

Dans *El mundo mágico de los mayas*, Leonora Carrington met donc à nouveau en œuvre la « scénographie cosmique » développée dans d'autres peintures traitant de la création du monde ou de l'au-delà de la vie terrestre, laquelle « coïncide » avec la vision maya. De plus, une œuvre comme *El Juglar* démontre que les divinités de l'ancien Mexique avaient déjà fait leur apparition dans le « panthéon » pictural de l'artiste, quoique toujours intégrées à des processus d'hybridation et de recodification.

Plus encore, la réalisation de cette fresque murale laissera une empreinte durable sur l'œuvre picturale de l'artiste. Remarquons que ce sont moins les motifs « naturalistes » (églises coloniales, processions indiennes…) qui seront amenés à réapparaître que ceux rattachés à cette cosmogonie particulière. Des productions telles que *The Burning of Giordano Bruno* (1964) ou *Caníbal* (1969) apparaissent, ainsi, comme héritières de la vision développée dans *El mundo mágico de los mayas*, alors même que la référence à l'univers maya en est totalement absente. Dans *The Burning of Giordano Bruno*, un être bicéphale aperçu au travers d'une sphère rappelle une figure similaire, qui apparaît dans les dessins préparatoires de *El mundo mágico de los mayas*. Cette figure, qui renvoie certainement tout à la fois au dieu de la mort maya, parfois décrit comme androgyne, et au mythe de l'androgyne primitif, s'intègre ici à une mise en scène mystique qui s'inspirerait du supplice enduré par le théologien et penseur d'une cosmologie infinitiste, qui fut condamné au bûcher par l'Inquisition au XVIe siècle.

De la même façon, le tableau peint à la gouache *Caníbal* fait écho à la seconde ébauche préparatoire présentée dans l'ouvrage édité par le Musée National d'Anthropologie (*El mundo mágico de los mayas*), ébauche dans laquelle on peut peut-être identifier le dieu chauve-souris maya, Camazotz, appartenant lui aussi à l'infra-monde. *Caníbal* se présente comme la représentation d'une divinité primitive en deux dimensions, suivant les codes de figuration des codex, mais il se rattache bien moins à la cosmovision maya qu'au langage alchimique, qui se déploie en un complexe bestiaire dans les sept gouaches de la série à laquelle ce tableau appartient.

Plus explicite est le lien existant entre la fresque murale et le tableau *Juan Soriano de Lacandón* (1964), qui fait partie de la collection de l'Art Institute of Chicago et qui se présente comme un portrait mythologique de l'ami de Leonora

Carrington, peintre et sculpteur mexicain qui participa avec elle au projet théâtral « Poesía en voz alta », dirigé par Octavio Paz, dans les années 50. Dans ce tableau (on ignore s'il s'agissait d'un présent), l'influence du travail préparatoire et de l'exécution du « *mural* » est manifeste, puisque Juan Soriano, citadin et cosmopolite, y est représenté au milieu d'une faune et d'une flore exubérantes ; la tunique blanche qu'il arbore et ses longs cheveux noirs en font un membre de l'ethnie des Lacandons, comme indiqué par le titre de l'œuvre. Comme elle l'avait fait dans son approche de la réalité des Mayas, Leonora Carrington connecte ici le protagoniste de sa peinture à ses origines mythiques : Juan Soriano apparaît alors non seulement comme un descendant direct des Mayas, mais comme un chaman en lien avec les forces cosmiques, au vu des tatouages qui ornent son visage et son cou.

Toutefois, la composition du tableau tend à suggérer que la cosmologie maya occupe une place tout aussi importante que le portrait en lui-même, puisque l'on pourrait diviser la toile, dans le sens de la verticalité, en deux parties égales organisées autour de deux figures principales : à droite, la figure de Juan Soriano, sous des traits indigènes, est entourée d'une foule d'animaux pouvant renvoyer à des divinités préhispaniques, tels que le serpent émergeant de l'infra-monde ou le colibri solaire ; à gauche, un halo lumineux met en relief la figure d'un jaguar qui, par l'intensité de ses couleurs, se singularise du reste du tableau, au point même de capter les regards et de les faire converger vers lui. Associé au soleil nocturne, le jaguar était le « *nahual* » (être mythologique de nature double, à la fois humaine, ou divine, et animale) des hommes de pouvoirs et des rois, mais aussi des chamans, qui pouvaient prendre sa forme pour apparaître aux vivants, comme l'affirme l'anthropologue colombien Gerardo Reichel-Dolmatoff dans son ouvrage *El chamán y el jaguar*[489]. Le jaguar miniature que tient dans sa main la figure de Juan Soriano agit donc comme ce que Clare Kunny définit comme un « *connecting device*[490] », non seulement au niveau de la composition, mais aussi au niveau de la narration, puisqu'il pourrait introduire le thème du double tout autant que celui de la transformation ou de la métamorphose (le chaman pouvant adopter le déguisement du jaguar pour s'adresser aux membres de sa communauté, mais aussi devenir un jaguar après sa mort).

[489] Gerardo REICHEL-DOLMATOFF, *El chamán y el jaguar: estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia* [1975] [trad. Felix Blanco], México, D.F., Siglo Veintinuno, 1978.
[490] Clare KUNNY, « Leonora Carrington's Mexican Vision », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n° 2, 1996, p. 176.

Les références à la « réalité » mexicaine tout autant qu'à la cosmologie maya sont donc, chez Leonora Carrington, ritualisées, soumises à transformations et métamorphoses jusqu'à s'intégrer à de nouveaux ensembles rituels ou symboliques. La récupération d'éléments associés à l'univers de la cuisine mexicaine en est un bon exemple : les épis de maïs dans *Professional Ethics* (1955), le « *metate* » et le « *comal* » dans *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975) participent de la transmutation des activités et lieux domestiques en gestes et espaces sacrés, permettant aux femmes de renouer avec leurs pouvoirs occultes. Ainsi, dans *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen*, ce qui s'annonçait comme une célébration de la cuisine de la grand-mère irlandaise prend la forme d'une étrange cérémonie initiatique, diverses créatures étant réunies autour des fruits et légumes qui finissent par constituer un autel.

La façon dont Leonora Carrington recodifie ces motifs identifiés comme « mexicains » atteint un niveau de complexité supérieur dans son œuvre écrite. À titre d'exemple, proposons une brève analyse de la pièce de théâtre en un acte publiée pour la première fois en 1956 dans la *Revista Mexicana de Literatura*, *La invención del mole*. L'œuvre propose une version alternative aux légendes, fort répandues au Mexique, selon lesquelles le « *mole* », qui trouverait ses origines dans un plat aztèque réservé aux « *señores* » de la société préhispanique[491], fut élaboré dans la version que l'on connaît aujourd'hui dans un couvent, au XVIIe siècle, pour honorer la venue de hauts dignitaires chrétiens. Une première légende attribue sa découverte à San Pascual Bailón, qui mélangea par accident la viande de « *guajolote* » (dindon) à une casserole remplie de piments, d'épices et de chocolat ; suite à ses nombreuses prières, le miracle culinaire se produisit heureusement avant l'arrivée de l'archevêque de Puebla et du vice-roi de la Nouvelle Espagne, Juan de Palafox, finalement enchantés par les saveurs du mets. Une seconde légende raconte que ce serait le fait de Sor Andrea de la Asunción, une sœur dominicaine du couvent de Santa Rosa de Puebla, divinement inspirée à l'occasion de la visite du vice-roi de la Nouvelle-Espagne Tomás Antonio de la Cerda y Aragón.

[491] Dans la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, rédigée au XVIe siècle, Fray Bernardino de SAHAGÚN fait ainsi allusion, dans le chapitre XIII, « De la comida que usaban los señores », au « *totolin patzcalmollo* », décrit comme « *cazuela de gallina hecha a su modo con chilli bermejo y con tomates y pepitas de calabazas molidas* » (Barcelona, Red Ediciones, 2018, p. 60) ; nombre de commentateurs y ont reconnu ce qui devait devenir le « *mole* ».

Dans *La invención del mole*, Leonora Carrington s'amuse à falsifier et à mêler les histoires, et si elle fait intervenir un archevêque… Ce n'est pas une autorité espagnole mais l'archevêque de Canterbury, lui aussi figure de colonisateur et d'évangélisateur, que l'auteure confronte à Montezuma dans un savoureux dialogue qui lui permet de railler l'institution religieuse britannique et, plus généralement, les croyances et pratiques chrétiennes, le tout sur fond (appelé à occuper le devant de la scène) de recette culinaire, motif de prédilection dans son œuvre, notamment écrite.

En effet, tandis que l'archevêque défend « *la naturaleza universal de la Iglesia* », « *fundada sobre la Roca de la Eternidad*[492] », Montezuma fait remarquer que la participation des fidèles chrétiens aux cultes est purement théorique et spéculative, puisqu'ils ne prennent jamais part aux rites et ne font qu'assister à « *la misma ceremonia una y otra vez, sin milagros ni magia ni sacrificios ni danzas*[493] ». La religion chrétienne apparaît donc comme une religion vouée à l'extinction, en ce qu'elle conduit à désincarner l'être humain et à n'en faire qu'un simulacre, coupé de son énergie vitale et de sa soif de merveilleux : « […] *Necesitamos saciar nuestros deseos, nuestras pasiones, nuestra profunda sed de maravillas. De otro modo nos convertiríamos todos en fantasmas o en algo peor, ideas vacías*[494] », poursuit Montezuma.

Si l'on peut être tenté de rapprocher, dans un premier temps, cette pièce de l'œuvre théâtrale d'Antonin Artaud, *La Conquête du Mexique* (1933)[495], bref scénario où il oppose la civilisation aztèque, dont la culture est construite sur des valeurs spirituelles, à la civilisation occidentale, dont les valeurs matérielles servent un colonialisme destructeur, on ne tarde pas à s'apercevoir que l'humour grinçant de Leonora Carrington écarte toute logique binaire. Montezuma, voulant prouver que la magie existe, invoque ainsi l'intervention d'une magicienne au nom à rallonge, Tlaxcluhuichiloquitle, laquelle ne parvient qu'à donner en spectacle un mortel combat opposant « *ocelotes* » et « *quetzales* », qui finissent réduits à l'état de peaux de banane et de plumes ; pendant ce temps se prépare un dîner en l'honneur de l'invité de

[492] Leonora CARRINGTON, « La invención del mole », *El séptimo caballo y otros cuentos, op. cit.*, p. 200.
[493] *Ibidem*.
[494] *Ibidem*.
[495] Antonin ARTAUD, « La Conquête du Mexique », *Œuvres complètes V. Autour du théâtre et son double et des Cenci*, Paris, Gallimard, 1979, p. 18-24.

Montezuma, le roi Pédéraste de Texcoco, avec lequel il doit échanger de jeunes esclaves.

Néanmoins, l'œuvre bascule dans la farce cruelle lorsque l'archevêque, hermétique aux allusions de Montezuma et de l'un de ses amis, finit par comprendre qu'il ne sera pas, comme c'est le cas dans la légende, le bénéficiaire de la « *sinfonía gastronómica*[496] » annoncée, mais qu'il en sera bien l'objet sacrificiel, dès lors que les cuisiniers seront parvenus à effacer de son corps tout « *vestigio de olor a sudor*[497] », à grand renfort de bains dans un mélange d'épices et de « *pulque* » :

> EL ARZOBISPO. ¡Pero esto es inconcebible! ¿Quiere decir que planea asesinarme, y en realidad… devorarme?
> EL AMIGO. Bueno, *devorar* es la palabra menos apropiada para referirse a los delicados paladares del Gran Rey de Texcoco y de Su Majestad, el Emperador de México, y sus gustos en materia de carnes. Usted será simplemente asimilado, *absorbido* por estos reales príncipes, una vez que se haya impregnado de las salsas más exquisitas, todo con la mayor dignidad y los modales más aristocráticos[498].

La invención del mole apparaît donc comme un drame cannibale où ceux que l'archevêque traite de barbares font preuve d'un grand raffinement culinaire et où le représentant de la société « civilisée » apparaît complètement privé d'accès au sacré, lui qui ne fait que « *comer y dormir, y hablar y hablar*[499] », bien loin des préoccupations spirituelles censées occuper sa personne. Dans cette genèse fantaisiste de la recette du « *mole* », plat « traditionnel », emblème national et symbole de l'assimilation et de la transformation des coutumes culinaires indiennes en vue de la délectation des autorités espagnoles, Leonora Carrington propose une inversion historique en faisant de l'archevêque un vulgaire ingrédient, appelé à être l'objet de ce que l'on pourrait définir comme une « transsubstanciation aztèque ».

Dans son article « Leonora Carrington, Mexico, and the Culture of Death », Jonathan P. Eburne souligne cependant que la pièce ne se contente pas de nous présenter une « vengance anti-coloniale », mais qu'elle replace au cœur même du processus théâtral et de la logique interne de l'œuvre le fonctionnement historique de

[496] *Ibidem*, p. 201.
[497] *Ibidem*, p. 202.
[498] *Ibidem*, p. 203.
[499] *Ibidem*.

la société aztèque, à savoir une logique miraculeuse de « *reciprocity* » et « *recirculation*[500] », basée sur l'idée de « *consumption*[501] » :

> The governing logic of Carrington's darkly humorous play – a violent literalization of old jokes about « Montezuma's revenge » as a digestive disorder – lies in its typological inversion of the Spanish conquest as a violent consumption of indigenous populations. Yet even as it stages a counterfactual moment of anti-colonial revenge, the play more profoundly mobilizes its cannibal violence toward a revision of national allegory, through which the legacy of colonial genocide becomes, quite literally, possible to digest. […] *La invención del mole* does not simply transfer colonial violence into the hands of the Aztecs; it reestablishes the hegemony of Aztec ritual – in its sacrificial, cannibalistic extremes – as practices consistent with theories about the pre-Columbian origin of mole as part of a sacred economy through which life and death, gods and humans, were mediated through consumption[502].

D'après Jonathan P. Eburne, l'insertion d'éléments ayant trait à la culture mexicaine de la mort constitue, pour Carrington (comme pour Paz, d'ailleurs), une stratégie lui permettant de remettre en cause la philosophie occidentale de la mort et sa logique manichéenne, et ainsi d'interroger la structure éthique et esthétique de ses productions artistiques elles-mêmes. Jonathan P. Eburne insiste toutefois sur le fait que, dans cette œuvre, la culture mexicaine de la mort n'est pas traitée comme un absolu, elle n'est pas adoptée comme un nouvel ordre. L'universitaire ne reconnaît ni expression de l'idée d'« éternel retour » ni manifestation de « *la magia de lo natural*[503] », ce qui équivaudrait à y voir la restauration d'une unité ou d'un ordre perdu. Il considère au contraire que « *her work withholds the transcendental certainty that might guarantee any such holistic reintegration*[504] », et que l'humour noir naît précisément de la menace informe que fait peser la mort sur toute chose, comme puissance d'inversion et de révélation de la contingence de n'importe quel système politique ou métaphysique.

Nous disions donc que, loin de chercher à célébrer ou à représenter la culture ou le passé mexicains, Leonora Carrington s'approprie certaines références et certains

---

[500] Jonathan P. EBURNE, « Leonora Carrington, Mexico, and the Culture of Death », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1-2, 2011, p. 28.
[501] *Ibidem*, p. 23.
[502] *Ibidem*.
[503] Il s'agit du titre de l'essai de Juan GARCÍA PONCE qui ouvre l'ouvrage qu'il publia en 1974, *Leonora Carrington* (México, D.F., Era, p. 9-14).
[504] Jonathan P. EBURNE, « Leonora Carrington, Mexico, and the Culture of Death », *art. cit.*, p. 30.

motifs pour les soumettre, comme l'archevêque de Canterbury, à une savante coction visant à les transformer en « autre chose ». Il est d'ailleurs particulièrement frappant de remarquer que, dans les trois écrits où ces références « mexicaines » sont les plus explicites, les « corps » sont altérés par le biais de procédés empruntés à la cuisine ou à la chimie – ce qui, pour Leonora Carrington, revient au même. C'est alors le corps même de l'histoire ou du mythe qui se voit tranché, découpé, cuit ou réduit en onguent, mais jamais « dévoré ».

Ainsi, dans la nouvelle *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule*, dont l'action se déroule dans un monde post-apocalyptique où les seules traces encore visibles de la capitale mexicaine sont « *las ruinas de la Torre Latino Americana*[505] », la narratrice, la « Señora Carrington », se voit remettre, au cours d'un pique-nique dans un « *hermoso cementerio*[506] » en compagnie de « Lord Popocatépetl » et du « Vizconde Distrito Federal », un minuscule sarcophage contenant « *un cadáver más o menos del tamaño de un cepillo de dientes, [un homúnculo que] tenía un enorme bigote* […] *maravillosamente conservado*[507] ». Une note, accompagnant ce présent de la Loterie Nationale, identifie le « *cuerpecillo*[508] » comme étant celui de

> […] José Stalin. Ad 1938. Recibido de regalo de su cumpleaños por la reina Isabel II de Inglaterra que mandó el mismo (como regalo de navidad) a Dwight Eisenhower, USA, que lo mandó al museo nacional de México en conmemoración de su Santo Luz y Fuerza, canonizado en 1958 en El Vaticano. *Quia Nobis Solis Artem per nos solo investigatam tradimus et non aliis*[509].

Avertie des vertus médicinales de cette relique venue de « *aquellos tiempos oscuros y salvajes*[510] » qu'était le XXe siècle, et après avoir goûté l'un de ses poils de moustache au goût de sardine, la narratrice décide de fonder une pharmacie. La dépouille de l'ancien leader soviétique et Secrétaire Général du Parti Communiste (1878-1953) devient alors la base d'une préparation pouvant soigner la

---

[505] Leonora CARRINGTON, « De cómo funde una industria o el sarcófago de hule », *El séptimo caballo y otros cuentos, op. cit.*, p. 219. Notons que le titre était sans doute « De cómo fund*é* una industria o el sarcófago de hule » (nous soulignons) ; pour une raison que nous ignorons, l'erreur orthographique s'est maintenue, même dans cette édition relativement récente.
[506] *Ibidem*.
[507] *Ibidem*, p. 223.
[508] *Ibidem*.
[509] *Ibidem*.
[510] *Ibidem*, p. 219.

coqueluche, la syphilis ou la grippe, mise en circulation dans une économie capitaliste et mondialisée florissante.

Dans *Cuento mexicano*[511], un jeune éleveur de cochons, Juan, entend les pleurs d'un petit oiseau, qui se présente à lui, dans un environnement qui évoque la cité de Teotihuacán, comme « *la nieta pequeña de la Gran Diosa Madre que vive en la Pirámide de Venus*[512] ». Sous l'action de la déesse, le cactus Pío, miraculeusement sorti de terre, se voit immédiatement coupé en rondelles pour nourrir les porcs du jeune garçon, à leur tour coupés en tranches et rôtis pour offrir à Juan le plus grand banquet dont il ait pu rêver. La déesse avait pourtant averti l'enfant : « *Los cerdos tienen un ángel*. […] *Los ángeles deben ser devorados.*[513] » Une fois repu, c'est donc, dans une logique de « réciprocité », l'enfant qui est « *cort[ado]* […] *en trocitos*[514] » et sa tête accrochée à la pointe d'un agave.

La seconde partie du conte narre la façon dont la petite María, échappant à la furie d'un père violent, retrouve, guidée par un xoloitzcuintle, chien sans poils connu pour sa présence dans les rites funéraires aztèques, la tête gémissante de Juan, épisode qui n'est pas sans rappeler, comme le remarque Olga Ries, le récit de la naissance du héros du *Popol Vuh*, Ixbalanqué – sa mère, Ixquic, est en effet fécondée par la salive de Hunhun-Ahpú, dont la tête avait été accrochée à un arbre après qu'il eut été dépecé par les Seigneurs de l'infra-monde[515]. María recoud la tête du jeune garçon, à sa demande, à ses membres éparpillés ; seul son cœur est emporté au loin par un vautour, ce qui amène les deux enfants à descendre dans les entrailles de la terre : « *La Tierra está viva –dijo María–, tenemos que alimentarla para encontrar tu corazón*[516]. »

---

[511] Ce conte, écrit en anglais dans les années 70 sous le titre « A Mexican Fairy Tale », apparaît comme une variation – à laquelle Leonora Carrington donne un développement bien plus symbolique et bien plus ancré dans le mythe – d'une histoire déjà abordée par l'auteure une décennie plus tôt : celle qui nous est narrée dans « Juan sin cabeza », un conte extrêmement bref publié pour la première fois dans la revue *S.NOB* (n° 7, 15 octobre 1962) et repris dans l'ouvrage *Leche del sueño* (México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tezontle », 2013). Cet ouvrage, récent, compile des récits à tonalité infantile très succints écrits par Leonora Carrington entre 1955 et 1962 (dont cinq furent publiés dans *S.NOB*) et les dessins qui les illustrent, qui font se côtoyer monstres et animaux fantastiques. Point intéressant : si ces récits et leurs illustrations furent élaborés à destination de Gabriel et Pablo, les deux fils de Leonora Carrington, le manuscrit était en possession d'Alejandro Jodorowsky, Leonora Carrington le lui ayant offert lorsque l'artiste quitta le Mexique pour retourner vivre à Paris. C'est en collaboration avec Gabriel Weisz que celui-ci fut édité, tous deux voulant faire connaître « *[esta] libreta [en la que] dibujos y relatos se mezclan como ingredientes de una gran cocina alquímica parecida al taller donde pintabas* » (s.p.).

[512] Leonora CARRINGTON, « Cuento mexicano », *El séptimo caballo y otros cuentos, op. cit.*, p. 179.

[513] *Ibidem*, p. 180.

[514] *Ibidem*, p. 182.

[515] *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché* [édition et trad. Adrián Recinos], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

[516] *Ibidem*, p. 185.

Après avoir échappé aux griffes sanguinaires du terrible « *Jaguar Rojo* », Juan et María se retrouvent devant « *la Antepasada* », « *la Gran Ave* […], *Ave, Serpiente, Diosa*[517] » et, à l'appel des voix venues du fond des temps, ils finissent par se jeter dans un bûcher allumé pour eux. Le conte conclut sur cette première mort qui n'est pas une fin en soi : « *Ahora fueron un solo ser: Juan-Mari. Volverían a la Tierra en forma de un único ser llamado Quetzalcóatl. Juan-Mari continúa volviendo; así que esta historia no tiene fin*[518]. »

Ces trois écrits, fort différents, ont en commun de s'ancrer dans un « imaginaire mexicain » identifiable comme tel : dans l'œuvre théâtrale, Leonora Carrington choisit la figure historique de Moctezuma comme personnage principal et aspire à faire de la pièce, par sa structure même, un acte rituel renouant avec la culture sacrificielle aztèque, bien que celui-ci ne soit pas exempt d'humour. Le *Conte mexicain* fait défiler toute une faune fantastique préhispanique, en appelle aux divinités de l'ancien Mexique et bâtit une série d'échos avec des épisodes du *Popol Vuh*, plaçant à nouveau le sacrifice au cœur de l'économie du récit. Quant à la nouvelle *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule*, si elle frôle le récit de science-fiction futuriste, en proposant une réinvention satirique de la période de la guerre froide et une version alternative de l'actualité du lecteur, ce qui provoque chez lui un sentiment d'extranéité face à son passé tout autant que face à son présent, c'est néanmoins la ville de Mexico qui y est choisie comme cadre post-cataclysmique. La personnification du Popocatépetl et du Distrito Federal apparaît comme une défiance adressée, dans une logique analogue à celle présentée dans *La invención del mole*, à la civilisation occidentale, dont il ne pourrait bien rester que la momie desséchée de celui qui fut peut-être « *un enano cómico de la corte*[519] ». La modernité du lecteur occidental (Joseph Staline est mort moins d'une décennie avant l'écriture de la nouvelle) se voit réduite à la découverte de vestiges archéologiques à l'histoire opaque pour le contemporain mexicain, dans une inversion des points de vue et de la relation centre-périphérie, – l'Occident n'occupant plus alors sa traditionnelle position du « découvreur » et d'« interprète » des vestiges de civilisations passées.

---

[517] *Ibidem*, p. 186.
[518] *Ibidem*, p. 187.
[519] Leonora CARRINGTON, « De cómo funde una industria o el sarcófago de hule », *El séptimo caballo y otros cuentos, op. cit.*, p. 224.

Mais ce qui attire plus encore notre attention est, comme nous le disions, la place qu'occupent, dans ces récits, les processus d'altérations et de transformations des corps, que nous lisons comme de véritables métaphores créatives. Si, dans les nouvelles de jeunesse de Leonora Carrington, comme *La Débutante*, on assistait bien à la *dévoration* des personnages (la servante déchiquetée par l'hyène qui se sert de son visage pour se présenter au bal), on peut observer la façon dont est mise en relief au travers des italiques, dans *La invención del mole*, la distinction entre « dévoration » et « absorption ». L'archevêque sera, après que le rideau aura été fermé, *absorbé* par Montezuma et par le roi Texcoco ; l'homoncule de Staline, « *empolverizado con unas gotas de aceite caléndula con unas cuantas semillas de pavo oriental* » est à la base d'une « *pasta valiosa*[520] » *absorbée* par les patients souhaitant guérir de fort diverses pathologies ; Juan est *absorbé* par María autant qu'elle l'est par lui, jusqu'à créer un nouvel être, double et unique à la fois. Dans les trois cas, il n'y a pas annihilation de l'autre mais « refonte ».

À chaque fois, le feu ou la coction (dans le sens de cuisson) jouent un rôle primordial dans cette transformation du corps : même dans *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule*, le fait que le petit corps soit désigné comme « homoncule » apparaît comme une référence directe aux procédés inventés par les alchimistes en vue de fabriquer un homme, de faire naître la vie dans un alambic sans passer par la procréation. Si la recette de la création de l'homoncule nous est livrée pour la première fois par Paracelse (v. 1493-1541), dans son *De natura rerum*, c'est Goethe qui lui fera connaître une certaine fortune littéraire avec le *Second Faust* (1832) et la scène du laboratoire, dans laquelle l'assistant de Faust, Wagner, voit enfin se concrétiser ses espoirs :

> WAGNER *(devant le foyer)*. […] Au cœur déjà de ce flacon
> Flambe, comme un vivant charbon,
> L'escarboucle extraordinaire […].
> Un homme en train de se faire.
> MÉPHISTOPHÉLÈS. Un homme ? Et quel couple amoureux
> Tenez-vous enfermé dans cette cheminée ?
> WAGNER. Dieu m'en garde ! La mode absurde des aïeux,
> Nous tenons cette farce-là pour terminée. […]
> *(Tourné vers le foyer)*
> Cela brille ! Voyez, nous avons ferme espoir
> Qu'en mêlant – le mélange est ce qu'il faut savoir –
> Cent et cent éléments, cette humaine substance

[520] *Ibidem.*

Dûment nous la composerons,
En creuset la distillerons,
Comme il faut la rectifierons
Et le grand œuvre enfin naîtra dans le silence[521].

À l'issue de cet extrait de l'acte II, on assiste effectivement à la création d'Homunculus, qui se révélera être une créature diabolique douée d'un pouvoir visionnaire. La nouvelle *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule* suggère que ce que la narratrice découvre comme étant le corps embaumé de Staline pourrait tout aussi bien être le fait d'extravagantes expériences de laboratoire, le résultat de substances mélangées, chauffées, distillées par les mains expertes de l'alchimiste, désireux de réaliser le Grand Œuvre.

Si le feu et la coction jouent un rôle prépondérant dans ces récits qui mobilisent, précisément, des références à un imaginaire mexicain, c'est que, comme l'a résumé Jacqueline Chénieux, « le chaudron, c'est le Graal […]. Il faut mourir aux croyances traditionnelles pour renaître dans son devenir, dans la sagesse de sa propre sauvagerie[522] ». Dans l'alchimie en effet, c'est par la cuisson que l'âme peut être libérée de l'œuf, que l'esprit peut s'échapper de la matière ; par la cuisson, on assiste à la transformation de ce qui est corporel en l'incorporel. Nous qualifiions, un peu plus tôt, les œuvres de Leonora Carrington d'œuvres-creuset : il faut entendre ici « creuset » dans son sens alchimique, de chaudron, de « *vas Hermetis* » dans lequel la transformation opère. Ne peut-on pas avancer qu'à l'image des personnages distillés, bouillis, jetés au feu, et finalement absorbés, les éléments appartenant à un imaginaire mexicain doivent eux aussi être écorchés, voire démembrés, puis mélangés par le feu à d'autres éléments pour renaître à une vie nouvelle, à un sens nouveau ?

2.3.3.2. Remedios Varo : mysticisme et narrativité

Or, lorsque nous parlons d'éléments appartenant à un imaginaire mexicain, des traces que ceux-ci ont pu laisser dans l'œuvre de Remedios Varo et de Leonora Carrington et de la façon dont ils s'y sont trouvés « écorchés », « cuits » et « absorbés », il nous faut sans doute élargir notre champ, à la manière de l'écrivain Arturo Souto Alabarce lorsqu'il affirmait, dans son article « Sobre una generación de

[521] Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust II*, *Faust : I et II* [préface et notes de Bernard Lortholary, trad. Jean Malaplate], Paris, Flammarion, 1984, p. 300-301.
[522] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Avant-propos », in Leonora CARRINGTON, *op. cit.*, p. 14.

poetas hispanomexicanos », que « *la huella de lo mexicano, en estos poetas, no debe buscarse en motivos evidentes, en cierto modo pintorescos. Hay que hallarla en el lenguaje, en los más profundos estratos del espíritu poético*[523] ».

Nous avons tout d'abord attiré l'attention sur le fait que, si l'on admet que l'art n'est jamais totalement étranger aux circonstances culturelles de sa création – ce qui faisait dire à Walter Gruen que « *en ningún otro país hubiera podido crear [Remedios] una obra como la que hizo en México*[524] » –, envisager la portée du contexte culturel mexicain impliquait de dépasser les considérations portant sur l'art précolombien, la « rhétorique picturale » nationaliste post-révolutionnaire ou l'imagerie populaire mexicaine.

C'est pour cette raison que nous avons mis l'accent, non seulement sur la réappropriation de motifs historiques ou mythiques mexicains, mais aussi sur le rôle joué par les collaborations s'étant nouées entre Remedios Varo et Leonora Carrington, et entre les deux créatrices et les artistes d'avant-garde, « *transterrados* » ou non, dans un climat intellectuel et artistique tout à fait spécifique au Mexique des années 40, 50 et 60, qui supposa pour les deux artistes une prise d'indépendance effective vis-à-vis d'un certain nombre de canons et dictats. Nous avons également mis en évidence l'influence, sur les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington, des traditions et mouvements spiritistes et occultistes, en plein développement au Mexique au moment de leur arrivée.

Janet Kaplan a remarquablement résumé en quoi le Mexique avait constitué un espace de liberté et de création pour Remedios Varo (mais cela s'applique également, à notre sens, à Leonora Carrington), une stimulation supplémentaire pour un esprit déjà tourné vers le merveilleux et « l'ailleurs » :

> [Remedios Varo] también se nutrió profundamente de la energía mística y el espíritu de lo fantástico que están hondamente acendrados en la cultura indígena de México. Múltiples fuerzas convergen para hacer de México el lugar en que la obra de Varo […] podía surgir. No se puede subestimar la sensación de peligro engendrada por la guerra civil española y la segunda guerra mundial ni la importancia de la huida y el exilio o del alivio final. Como explicó Remedios Varo: « Vine a México buscando la paz que no había tenido, ni en España –la España de la revolución– ni en Europa

[523] Arturo SOUTO ALABARCE, « Sobre una generación de poetas hispanomexicanos », *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 17, n° 2, mars-avril 1981, p. 7.
[524] Walter GRUEN, « Remedios Varo. Nota biográfica », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 105.

> –la de la terrible guerra–; para mí era imposible pintar en medio de semejante angustia ». Lo que México ofrecía era un espacio seguro, tanto literal como metafóricamente hablando, en el que una exiliada podía vivir fuera de toda expectativa. No estaba sujeta ni a las reglas europeas ni a las tendencias mexicanas, lo que le proporcionaba una zona de expansión en la que explorar el yo como agente activo. México le sirvió gracias a la distancia crítica que allí se mantenía respecto del círculo francés en general y de Péret en particular […], así como respecto de las definiciones limitantes impuestas a las mujeres por las ortodoxias del surrealismo francés[525].

Lourdes Andrade[526] ou Estrella de Diego ont insisté sur l'importance de cette atmosphère quotidienne mexicaine, chargée d'« énergie mystique », et sur la possibilité, pour Remedios Varo et Leonora Carrington, de faire de la magie une expérience, une pratique qu'elles aimaient à partager ensemble, en se rendant au marché de Sonora, dans la capitale, en rendant visite à des « *curanderos* », en fabriquant des onguents ou en élaborant des recettes magiques[527]. Lourdes Andrade relève déjà que, comme dans les mythes méso-américains, le motif de la métamorphose est extrêmement présent dans les œuvres de Remedios Varo (tout comme dans celles de Leonora Carrington, ajoutons-nous) ; et Estrella de Diego de prolonger ces réflexions : « *lo que se hace patente en la obra de Varo es la comentada*

---

[525] Janet A. KAPLAN, « Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 36-37. Dans cet article, Janet A. Kaplan approfondit et nuance les réflexions proposées en 1988, dans *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, concernant les traces du Mexique dans l'œuvre de l'artiste.

[526] Dans son article « Los tiempos maravillosos y aquéllos que los habitaron », Lourdes Andrade s'attache à relever les traces de la présence du Mexique dans l'œuvre de Remedios Varo : elle évoque ainsi l'attrait exercé par un imaginaire du voyage qui remonte à Jules Verne, puis par la mythologie particulière des terres américaines, qui coïncide avec l'intérêt de l'artiste pour le mythe. Elle relève ainsi une série de thèmes communs aux œuvres de Remedios Varo et aux mythes américains (notamment, tels qu'ils ont été compilés par Benjamin Péret) : celui du héros aventurier, de la magie et de la métamorphose, ou le motif du volcan que nous avons également évoqué. Elle souligne aussi que la mise en œuvre d'un langage symbolique et d'un temps mythique contribue à les réunir. Elle finit sur la question de la magie : « *La magia oscila entre el universo pictórico de la Varo y la realidad mexicana, no solo como irrupción de "lo maravilloso" en la vida cotidiana, tan común en la pintura de Remedios como en la vida diaria del "país surrealista por excelencia", sino también como práctica. Algunas veces, este vaivén se torna en sincronía, como en esa ocasión en la que nuestra pintora descubre, en un mercado mexicano, una planta cuyos frutos tienen la apariencia de huevos. Se dice que en tal circunstancia, Remedios, comprando inmediatamente aquel inusitado vegetal, lo colocó a la luz de la luna, disponiendo alrededor de él sus pinceles y colores, esperando obtener una influencia benéfica para sus pinturas.* » Voir Lourdes ANDRADE, « Los tiempos maravillosos y aquéllos que los habitaron », in *Remedios Varo: arte y literatura, op. cit.*, p. 41.

[527] Signalons toutefois que, comme souvent, la position de Leonora Carrington vis-à-vis des traditions magiques au Mexique n'est pas univoque ; elle exprime tout à la fois fascination et distance : « *Las tradiciones mexicanas de magia y brujería son fascinantes, pero no son iguales que las mías, ¿entiende? Creo que cada país tiene una tradición mágica, pero nuestra actitud ante lo desconocido es propia de nuestra ascendencia.* » Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.*, p. 122 (qui tire la citation de Marie-Pierre COLLE, *Artistas latinoamericanas en su estudio*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes / Noriega, 1994).

esencia de México con lo que tiene de híbrido y de mezcla, de cierto panteísmo y esa magia que inundan toda la producción de la artista[528]. »

Présenter l'œuvre de Remedios Varo comme le reflet d'une supposée « essence » mexicaine n'est guère convainquant. Nous préférons parler d'une heureuse conjonction entre certaines pratiques et croyances existant dans le pays et un intérêt permanent de Remedios Varo et de Leonora Carrington pour la magie, le sacré et les rituels ; des résonances qu'ont suscitées chez les deux artistes les manifestations syncrétiques de la culture mexicaine, alors même qu'elles avaient déjà développé une esthétique de l'hybridité et de la transformation.

La chercheuse nord-américaine Lois Parkinson Zamora va plus loin encore dans la recherche de ce qui aurait pu imprégner, voire transformer, le langage visuel de Remedios Varo. Par un tour de force, elle avance, dans son article « Misticismo mexicano y la obra de Remedios Varo », que, bien que l'œuvre de l'artiste « *transterrada* » ait été systématiquement opposée à celle des muralistes mexicains ou aux expressions populaires, voire religieuses, de l'art mexicain, elle en serait finalement moins éloignée que ce que l'on a bien voulu penser :

> Las pinturas de Varo están muy lejos de los murales de Rivera, de los *exvotos* autobiográficos de Kahlo, de las alegorías populares de Soriano, o las escenas rituales de Ruiz. Sin embargo, yo propondría que su impulso narrativo se nutría y estimulaba en este ambiente artístico mexicano como no habría ocurrido en Europa, donde la narrativa en la pintura a finales de los cuarenta se había eclipsado ante la dominante preferencia por la abstracción […]. Varo descubrió en las estructuras temporales y causales de la narrativa un medio para contener y gobernar su visión mística –sin duda un descubrimiento influenciado por su residencia en México[529].

La prédominance de l'art narratif et le poids de la tradition fantastique dans les expressions plastiques mexicaines, anciennes et contemporaines de Remedios Varo, de la peinture baroque aux tableaux d'Antonio Ruiz (1892-1964), en passant par les fresques murales de Diego Rivera, auraient ainsi nourri, au même titre que les œuvres surréalistes ou que les pratiques ésotériques, le « faire » de l'artiste, la confortant dans la création d'un langage qui utilise les ressources de la narrativité pour donner corps à une forme de mysticisme pictural.

---

[528] Estrella de DIEGO OTERO, *Remedios Varo*, *op. cit*., p. 74.
[529] Lois PARKINSON ZAMORA, « Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo », *Foro Hispánico*, vol. 22, n° 1, 2002, p. 70-74.

Conclusion

Aborder la question de la généalogie des images, chez Remedios Varo et Leonora Carrington, suppose de mettre en relation les démarches créatives et le « faire » des artistes avec des contextes culturels variés. Nous nous sommes centrée sur les théories et pratiques surréalistes, d'une part, et sur les processus induits par le « *transtierro* », compris comme expérience existentielle, mais aussi (surtout ?) comme notion-pivot, d'autre part, en ce qu'ils nous sont apparus comme deux clés de lecture majeures dans l'appréhension des mécanismes à l'œuvre dans les images de Remedios Varo et de Leonora Carrington.

Nous aurions tout aussi bien pu mener cette étude au prisme du rapport s'établissant entre les œuvres des deux artistes et la tradition artistique européenne, de ses racines chrétiennes à son versant fantastique ou gothique, ou au prisme de leurs liens avec des systèmes de pensée relevant de la magie, de la sorcellerie ou des pratiques divinatoires, auxquelles les deux artistes s'intéressèrent tant.

Puisqu'il nous fallait opérer un choix, il nous a semblé que ces deux blocs, compris dans leur dimension historique et philosophique, nous permettaient justement d'aborder un large spectre englobant des contextes visuels, littéraires, intellectuels ou spirituels divers, le surréalisme et le « *transtierro* » ayant participé, dans les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo, d'une logique de décentrement extrêmement productive au niveau artistique.

Les deux artistes, qui concevaient leur activité artistique et leurs productions, une fois au Mexique, comme s'élaborant en dehors ou au-delà de toute école, de tout courant, de tout déterminisme géographique ou national, de tout système de pensée dogmatique, ont « pioché » çà et là ce qui pouvait constituer, pour elles, un matériel de création ; elles sont restées fidèles à certains modes de représentation ou à certaines conceptions de la création, toutefois mises en œuvre depuis des territoires appartenant à ce qu'Alfonso de Toro (à la suite d'Homi Bhabha) définit comme l'« *in-between* ».

Nous disions en introduction que les termes « surréalisme » et « exil » (ainsi que la notion d'« artistes-femmes »), conçus comme termes clés dans l'approche des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington, avaient pour effet de les inscrire dans des dynamiques de création en marge ; redéfinissons donc ici, avec Alfonso de Toro, ce que l'on peut entendre par « marges », et soutenons avec lui que celles-ci ne

se confondent pas nécessairement avec la notion de « marginalisation », mais qu'elles renvoient bien davantage à des processus d'hybridation et d'intersections :

> L'hybridité prend sa source dans les marges, dans les points d'intersection, les interstices ou les croisements des cultures.
> L'hybridité, le rhizome et la transversalité désignent des stratégies, ou processus, liés les uns aux autres, qui ont lieu dans les interstices centraux et en marge d'une culture, des disciplines, de la pensée et de l'expérience. Il ne faut pas ici comprendre les marges nécessairement au sens d'une « marginalisation » mais plutôt comme l'articulation de nouvelles formations culturelles, comme un laboratoire. On peut entendre par « interstice » ou « marges » des dé- et reterritorialisations des cultures, des disciplines et des expériences. Elles sont le lieu de recodifications et de réinventions. […]
> La déterritorialisation entraîne […] avec elle une reterritorialisation qui revient à rendre habitable l'« *un-homely* », l'« *in-between* » (Bhabha) à partir de propositions d'identités issues de cette multitude. […] Ce double mouvement n'a pas pour effet de faire disparaître les conflits et la différence, mais de relocaliser ces derniers dans un entre-deux, un espace de la différ*a*nce, dans un mouvement de contre-plongée supplémentaire [...][530].

Leonora Carrington et Remedios Varo créent depuis les interstices, compris comme territoires pouvant être au centre ou en marge de la culture dominante ou d'une pensée donnée, dont la spécificité est justement de « se trouver entre » plusieurs cultures, plusieurs identités (sociales, linguistiques ou artistiques), et également, dans le cas qui nous intéresse, au croisement de sensibilités et de pratiques, individuelles ou collectives, diverses.

Le concept de « laboratoire » nous apparaît ici tout à fait fondamental, d'autant qu'il renvoie au lexique de l'alchimie, dont nous avons montré qu'elle imprégnait tant la symbolique que le *modus operandi* adoptés par Remedios Varo et Leonora Carrington. Les images qui sortent de leur laboratoire personnel ne présentent pas une synthèse ou un simple mélange des influences culturelles rencontrées par les deux artistes : il y a, dans leurs images, la manifestation d'une tension, quand bien même celles-ci semblent ouvrir sur un monde « total ».

Ainsi, si « absorption » il y a, celle-ci est toujours partielle : Remedios Varo met en pratique l'automatisme symbolique dans ses écrits mais construit patiemment

[530] Alfonso de TORO, « La pensée hybride, culture des diasporas et culture planétaire. Le Maghreb (Abdelkebir Khatibi – Assia Djebar », in Alfonso de TORO et Charles BONN (éd.), *Le Maghreb writes back : figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim / Zürick / New York, G. Olms, 2009, p. 80-81.

ses tableaux suivant les règles de la perspective et les lois de la géométrie, consciente du langage symbolique qu'elle y mobilise ; Leonora Carrington affirme que sa pratique picturale répond à la nécessité spontanée de donner un corps à un univers psychique instable et souvent indéchiffrable, y compris pour elle-même, mais démontre dans ses écrits sa capacité à jouer avec les langues et les symboles et à les recodifier.

Nourries par les théories surréalistes sur l'image, Remedios Varo et Leonora Carrington conçoivent leur pratique artistique comme anti-mimétique et leurs peintures comme exploration d'un « modèle intérieur ». Cela ne les amène pas pour autant à se détourner de la figuration ou à rejeter les emprunts explicites à leur univers culturel de formation ou à leur environnement direct : leur rejet de l'abstraction et leur goût pour les structures narratives les rattachent autant à la peinture de la Renaissance ou aux récits d'aventures fantastiques qu'à un univers visuel mexicain dominé par la figuration ; ce caractère figuratif relève autant d'une fascination pour le vivant que d'une volonté de présenter des scènes dont le caractère subversif puisse être immédiatement identifiable.

Aux antipodes d'un art nihiliste ou intellectualiste, elles font ainsi de leurs productions des *miroirs* de leur imaginaire, des expressions de leur fonctionnement psychique, et leur accordent une valeur heuristique sur le chemin de la connaissance de soi et, dans une perspective analogique héritée des théories du microcosme et du macrocosme, des réalités invisibles du monde, renouant par là avec la conception de l'image comme médiatrice entre le manifeste et le caché, entre le matériel et l'immatériel. Nous avons tour à tour parlé de fonctionnement métaphorique, dans la lignée de Jakobson, et de fonctionnement symbolique : ce qui les rapproche, c'est bien ce mouvement vers un au-delà des apparences et du monde réél.

On peut, en tous cas, noter que se manifeste dans leurs images un double mouvement : certains symboles renvoient à une signification, certes occulte, mais établie (l'œuf comme chaos primitif, la coupe au Graal, etc.) ; d'autres en revanche sont détournés de leur signification première pour s'intégrer dans de nouveaux réseaux de sens, voire pour brouiller une éventuelle lecture – la roue des « personnages rodans », chez Remedios Varo, ou l'« absorption », non plus seulement au niveau symbolique mais au niveau de l'économie du récit elle-même, chez Leonora Carrington, agissent à la façon des « couche[s] [qui] s'ouvre[nt] sur un éventail d'autres couches qui, à leur tour, s'ouvrent à d'autres nouveaux mondes ».

Les images de Remedios Varo semblent ainsi osciller entre projection vers un monde total, aspiration à explorer la réalité universelle (et les archétypes de la psyché humaine) et volonté de déjouer les certitudes de la civilisation occidentale en s'éprouvant au tout autre, à un univers mutant, parfois incongru ; celles de Leonora Carrington entre création d'un monde inédit, relevant du « jamais-vu », et reconnaissance d'un préalable voilé.

Les « tensions » que manifestent leurs œuvres, bien souvent, ne coïncident donc pas avec l'esthétique du choc définie par André Breton et ne fonctionnent pas sur le modèle du collage ou des images verbales dont le fondateur du surréalisme donne des exemples dans le *Manifeste*. Les œuvres des deux créatrices montrent une tendance à utiliser des structures narratives, présentent des univers merveilleux et apparaissent parfois comme des expressions dans lesquelles « *el creer* » et « *el crear* » se combinent. En cela, leurs productions entretiennent un rapport plus étroit avec les principes du *Second Manifeste* qu'avec ceux du premier, mais, à la différence de la ligne définie par André Breton, les emprunts aux traditions ésotériques ou magiques ne constituent pas seulement un horizon poétique : ils s'intègrent dans des pratiques et des systèmes de croyances complexes et hybrides, sans que les images de Remedios Varo ou de Leonora Carrington ne se transforment jamais en une adaptation ou une traduction visuelle de tel ou tel système de pensée. Non seulement les artistes n'ont jamais adhéré à un crédo déterminé, bâtissant par là une spiritualité et un univers culturel hybrides ; mais toute tentation d'y déceler un discours dominant est déjouée, mise à mal par des stratégies telles que l'humour, la parodie ou le pastiche.

Les auto-représentations créées par les artistes n'échappent pas à cette règle : l'ambigüité est de mise dans ces images du « moi » qui n'apparaît que mieux lorsqu'il est travesti, déformé, dédoublé, réinventé, dans une esthétique de l'hybridité qui s'applique à la recherche de l'identité même.

II. IMAGES-REFLETS, IMAGES-DISTORSIONS

Nous avons, dès le début de cette étude, évoqué le lien de l'« *imago* » à la représentation, mentale ou matérielle, ainsi qu'au portrait et à la copie : l'expression latine « *imago animi* » ne se traduit-elle pas par « le miroir de l'âme » ? L'un des mécanismes majeurs à l'œuvre dans les images de Remedios Varo et de Leonora Carrington est, nous l'avons montré, le décentrement et la mise à mal des frontières, ce qui amène les artistes à créer, dans leurs œuvres picturales et écrites, un univers perméable qui se joue des partages établis par la pensée « phallogocentriste », pour employer un terme issu des théories féministes. Dans la visée heuristique que Leonora Carrington et Remedios Varo prêtent à l'art, projection vers un univers contenant d'*autres dimensions* et plongée dans les méandres de l'intériorité sont deux versants qui se combinent et s'enchevêtrent.

Si Remedios Varo et Leonora Carrington se sont peintes, si elles se sont auto-représentées dans leurs tableaux et dans leurs écrits, c'est donc moins parce qu'elles aspiraient à « se reproduire » que parce qu'elles cherchaient à s'explorer et, sans doute, à défier, consciemment ou inconsciemment, les discours (littéraires, visuels ou sociaux), hégémoniques à leur époque, consacrant les femmes comme objets du discours ou du regard masculins.

Nombre de critiques[531] ont mis en évidence le fait que les surréalistes eux-mêmes, qui défendaient pourtant l'émancipation et la réalisation de l'individu, qui se

[531] Depuis les années 70 et avec l'émergence des théories féministes, notamment appliquées au champ de la critique d'art, la place des femmes au sein du mouvement surréaliste a été l'objet de nombreuses études. L'un des ouvrages pionniers est celui de Xavière GAUTHIER et Jean-Bertrand PONTALIS, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971. L'universitaire nord-américaine Whitney CHADWICK, que nous avons déjà amplement citée, n'a cessé, depuis les années 80, de consacrer d'imposantes publications à l'analyse des figures de femmes dans les œuvres surréalistes masculines et, plus encore, à l'étude approfondie de la biographie et des productions des femmes surréalistes : le premier ouvrage qui fit date fut, en 1985, *Women Artists and the Surrealist Movement*, *op. cit.* Citons également *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation, op. cit.*, et, plus récemment, *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, New York, Thames and Hudson, 2017. On consultera également avec profit l'ouvrage de Betty Ann BROWN, *Gradiva's Mirror: Reflections on Women, Surrealism and Art History* [introduction de Gloria F. Orenstein], New York, Midmarch Arts Press, 2002. Whitney Chadwick reste, encore aujourd'hui, une référence ; elle a collaboré à des ouvrages collectifs tels que celui de Ilene Susan FORT, Teresa ARCQ et Terri GEIS (éd.), *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* [in connection with an exhibition held at the Los Angeles County Museum of Art, Jan. 29 - May 6, 2012], Los Angeles /

sont élevés contre l'Église, la famille ou les conventions sociales (institutions qui représentaient justement un frein à la libération des femmes), n'ont pas réussi à se départir des modèles sociaux de leur époque. Alors même qu'ils prônaient l'adoption d'un regard permettant à l'Autre d'émerger en tant que sujet et l'abolition des dichotomies entre objet et sujet, dans une circulation ininterrompue permettant de « passer à volonté » de l'un à l'autre, force est de constater que, bien qu'ils aient intégré des femmes aux activités et expositions du mouvement, toutes avaient en commun d'y être entrées par l'intermédiaire d'une relation sentimentale avec l'un des membres masculins du groupe.

Plus encore, la création par les surréalistes de nouveaux mythes antagoniques et complémentaires autour des femmes démontra leur difficulté à sortir de la vision androcentrique. Ainsi, c'est en tant que femmes-enfants, que femmes fatales, que sorcières, hystériques ou muses que les femmes furent célébrées par les poètes, peintres ou photographes du groupe ; en d'autres termes, en tant qu'Autre qui suscite le désir, réveille le mystère, incarne les sources de l'irrationnel, porte en elle la capacité à anéantir l'homme ou à le faire accéder à la révélation. Tantôt idée, qui renvoie au mythe de l'éternel féminin et à une dimension cosmique, tantôt être de chair et d'os, reliée aux forces érotiques, la femme a constitué une source d'inspiration continue pour les surréalistes, qui voyaient en elle « la *médiatrice* naturelle, celle dont la fonction par excellence est de *rapprocher les choses de l'homme*, de *se dissoudre* dans ce rapprochement même[532] » (Julien Gracq) : de Nadja à Mélusine, du *Violon d'Ingres* de Man Ray (1924) à *La Poupée* d'Hans Bellmer (1935-1936), du roman-collage *La femme 100 têtes* de Max Ernst (1929) à *Gradiva* d'André Masson (1938) ou à *Galatea des sphères* de Salvador Dalí (1952)…

Juncal Caballero Guiral, héritière directe des théories formulées par Whitney Chadwick dès 1985 avec *Women Artists and the Surrealist Movement*, met en lien cette profusion d'images de la femme élaborées par les hommes surréalistes et la

---

México, D.F. / München / New York, Los Angeles County Museum of Art / Museo de Arte Moderno / DelMonico Books / Prestel, 2012. Elle a également inspiré toute une génération de chercheurs et d'universitaires : voir Mary Ann CAWS, Gloria Gwen RAABERG et Rudolf E. KUENZLI (éd.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; les thèses de doctorat de Victoria FERENTINOU, *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*, thèse de doctorat, University of Exeter, 2007 ; de Juncal CABALLERO GUIRAL, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington, op. cit.*

[532] Julien GRACQ, « Spectre du *Poisson soluble* », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 149. Nous soulignons.

nécessité, pour les femmes artistes, d'être non plus objets mais créatrices de leurs propres images :

> La alienación que sufrían, consecuencia en muchas ocasiones de las propuestas teóricas de los varones surrealistas, les llevó a investigar sobre su propia realidad y comenzaron a rechazar la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Esto propició que comenzaran a exigirse a sí mismas una mayor autoconciencia y autoconocimiento. No es de extrañar que un gran número de obras surrealistas realizadas por mujeres sean autorretratos: buscaban ofrecer su propia imagen para hacer borrar su imagen deformada por la mirada masculina[533].

Si nous appliquons ces prémisses à l'œuvre, picturale et écrite, de Remedios Varo et de Leonora Carrington, il nous faut d'emblée faire une double remarque préliminaire : en premier lieu, on ne pourra que remarquer qu'aucune d'entre elles n'a écrit, à proprement parler, d'autobiographie, bien que divers écrits de Remedios Varo relèvent, nous l'avons vu, de l'intime, et que le récit de Leonora Carrington, *En Bas*, fasse figure d'exception en ce qu'il s'assimile à une traversée mnémonique des frontières entre lucidité et psychose. De la même façon, seuls une esquisse de 1951 et deux tableaux de Remedios Varo (*Armonía [Autorretrato sugerente]*, de 1956, et *La abeja adolorida [Autorretrato]*, de 1957) portent le titre *Autorretrato.* L'autoportrait de jeunesse de Leonora Carrington, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, de 1937, ne sera suivi, à notre connaissance, que d'une seule autre réalisation mettant en avant l'auto-représentation dans son titre : *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie* (1973). On est donc en droit de se demander, dans un premier temps, si les deux artistes ont donné, dans leur itinéraire artistique, la même importance qu'une Frida Kahlo, une Leonor Fini (1907-1996) ou une Claude Cahun (1894-1954) à la question de la représentation de soi.

En second lieu, la représentation de soi implique-t-elle nécessairement qu'entre en jeu la composante féminine, voire féministe, pour des artistes nourries de lectures et d'iconographies ésotériques, qui ont développé dans leurs œuvres de multiples réflexions et représentations picturales autour du motif de l'androgyne primordial ?

---

[533] Juncal CABALLERO GUIRAL, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington, op. cit.*, p. 101.

Il nous apparaît, tout d'abord, qu'étudier les auto-représentations de Leonora Carrington et de Remedios Varo est tout à fait fondamental dans cette étude sur les « images croisées ». Tout comme nous avions souligné le non-sens qui consisterait à chercher dans leurs œuvres des reflets ou des transcriptions littérales de leur expérience du « *transtierro* », analyser les formes que peuvent prendre les « images de soi » dans leurs productions implique de sortir des schémas pré-établis et des conceptions mimétiques. Il n'existe pas, dans l'œuvre des deux artistes, d'autoportrait qui vise la ressemblance ou la copie ; en revanche, nous verrons que leurs productions sont peuplées de doubles d'elles-mêmes et que cet accès au « soi » est tout à la fois brouillé et révélé par de savants mécanismes de travestissements et de déplacements. La tension entre images-reflets et images-distorsions se trouvera donc au cœur de notre analyse.

Non seulement les deux femmes ont exploré leur identité propre, en tant que femmes et en tant que créatrices, mais on trouve également dans les productions écrites de l'une et de l'autre des personnages qui se présentent clairement comme des doubles fictionnels de leur « *hermana espiritual* » : l'exemple le plus célèbre est celui de Carmella Velásquez, personnage du *Cornet acoustique* de Leonora Carrington qui, de façon à peine cryptée, apparaît comme une transposition littéraire de Remedios Varo. Les deux artistes ont ainsi élaboré des images de leur amitié, les intégrant dans une conception plus vaste du lien mystico-féminin nécessaire à la création, dont l'exemple le plus fort est sans aucun doute *La porte de pierre*, œuvre dans laquelle les concepts d'identité et d'altérité, d'unité et de différenciation sont au cœur de la construction diégétique et symbolique du roman.

Voilà qui nous amène à discuter la question de la composante féminine. Remedios Varo ne s'est jamais rapprochée, que l'on sache, de cercles féministes, rapprochement qu'effectuera, en revanche, Leonora Carrington dans les années 70, notamment au travers de Gloria Orenstein et de sa participation à des groupes activistes nord-américains. Il est donc difficile de parler de « féminisme », dans son acception politique ou militante, pour faire référence aux œuvres de Remedios Varo.

Pourtant, la présence récurrente, dans les tableaux de Remedios Varo, de figures féminines, identifiables comme telles, attelées à des occupations traditionnellement réservées aux femmes (comme la couture, le tissage ou la cuisine) ou à des activités artistiques, embarquées dans de mystérieuses expéditions

ou victimes d'assauts étrangers, ne laisse pas de doute quant à la dimension féminine que revêtent l'exploration et la projection du « moi » de l'artiste, qui peut toutefois prendre bien d'autres formes que celles énoncées ci-dessus.

De la même manière, les puissantes apparitions et divinités féminines des peintures de Leonora, mais aussi la prédominance des héroïnes féminines dans ses nouvelles, romans et pièces de théâtre, rendent la création indissociable d'une « mise en scène » du féminin et de l'amitié féminine.

La notion de « mise en scène » est tout à fait centrale, dans la mesure où les seules productions artistiques qui sont le fruit de la collaboration entre Remedios Varo et Leonora Carrington que nous possédions sont des projets de pièces de théâtre. L'écriture théâtrale réalisée sur le modèle du cadavre exquis, l'écriture tournée vers la représentation, se trouve donc au cœur de l'amitié créative unissant les deux femmes. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur *El Santo Cuerpo Grasoso*, qui démontre la façon dont les connaissances ésotériques partagées sont fondues dans une farce au propos essentiellement ludique et subversif.

Puisque nous aimons à renverser les perspectives, ces « miroirs de la relation » que constituent les représentations littéraires de leur amitié et les projets théâtraux collaboratifs nous amèneront à interroger la « relation au miroir » qui transparaît dans les œuvres picturales de Remedios Varo et de Leonora Carrington. En effet, le miroir, comme métaphore de la démarche dialectique que nous avons adoptée dans ce travail, se prête aussi à être étudié pour lui-même : s'il n'est pas le motif iconographique le plus répandu dans les œuvres de l'une ou de l'autre, son apparition est, cependant, toujours extrêmement signifiante. Le miroir induit, dans les peintures dans lesquelles il est représenté, la mise en œuvre de compositions spécifiques. Il mobilise, de plus, des réseaux symboliques complexes qui condensent, à notre sens, de nombreux aspects développés dans cette étude.

Chapitre 3. Autoportraits, auto-représentations

Comme leurs partenaires [masculins], les femmes artistes et écrivains voulaient reconstituer une figure de femme, mais contrairement à eux, c'était leur propre image qu'elles cherchaient à reproduire, à travers le miroir de leur art à elles, dont l'aspect le plus frappant demeure celui de l'auto-représentation.

Georgiana Colvile*, Scandaleusement d'elles*

3.1. Remedios Varo : de la quête de soi à la quête du Soi ?

3.1.1. Doubles symboliques et projet autobiographique dans l'œuvre picturale de Remedios Varo

Bien que Remedios Varo n'ait pas peint d'autoportraits au sens traditionnel, son œuvre picturale et écrite est marquée par la présence de doubles symboliques de l'artiste. La thématique du masque, du déguisement, la mise en œuvre d'identités travesties, révèlent le désir de l'artiste de sonder des identités alternatives et de s'interroger sur ce qui fonde l'identité d'un individu. Mais ces doubles lui permettent

surtout d'explorer son « moi », de se dire, ce détour par l'altérité lui permettant de proposer une mise en récit ou en images nouvelle du « moi » et, au-delà, de la condition de femme, d'exilée et d'artiste.

Il n'y a que trois œuvres picturales de Remedios Varo qui portent le titre ou le sous-titre « *Autorretrato* » : l'une d'entre elles est *La abeja adolorida [Autorretrato: La abeja enferma]*, un dessin de 1957, également reproduit sur une plaque de verre, qui représente, au crayon papier, un être hybride et fragile : corps d'insecte, ailes végétales semblables à de grandes feuilles, visage qui semble presque calqué sur celui de *La mujer lechuza*, œuvre réalisée au même moment. Seules la posture, mains croisées, et l'expression apeurée de la créature lui prêtent quelques caractéristiques anthropomorphiques.

À l'image de sa pratique artistique exercée depuis les interstices de la culture et des mécanismes de tensions et d'intersections qui structurent ses images, l'une des auto-représentations que fournit Remedios Varo d'elle-même est marquée par l'hybridité, bien que la créature soit définie comme une abeille. Pourquoi avoir choisi cet animal comme substitut totémique ? Peut-être parce que, hormis le fait que Remedios Varo était persuadée que les insectes seraient les derniers survivants de notre planète, l'abeille est un symbole traditionnel de sagesse et de spiritualité. Dans certains textes hindous, l'abeille représente l'esprit s'ennivrant du pollen et de la connaissance ; dans la religion grecque, elle en vient à symboliser le principe vital, l'âme, qui anime l'univers entre terre et ciel. Plus encore, les prêtresses qui célébraient, à Eleusis ou à Éphèse, les antiques mystères, se nommaient « *Melissai* », « les Abeilles », et certains initiés qui avaient atteint un degré de pureté incontesté recevaient le même nom[534].

Les adjectifs « *adolorida* » et « *enferma* » ne sont pas moins signifiants : Beatriz Varo souligne en effet que la date de production de ce dessin correspond à un moment durant lequel Remedios ne pouvait plus peindre, probablement à cause de l'arthrite[535]. Elle s'est donc représentée sous la forme d'un insecte frêle et effrayé auquel la possibilité de voler est refusée, à l'inverse du personnage de l'œuvre qui lui est corrélative, *Mujer lechuza volando*. Nous pouvons considérer, à la vue de ces éléments, que cet autoportrait est relativement anecdotique, d'autant que la symbolique de l'abeille ne sera pas reprise, si ce n'est, de façon indirecte, dans le

[534] Voir Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« abeille »).
[535] Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit*., p. 91.

premier panneau du triptyque, *Hacia la torre* (1960), où le couvent-ruche duquel sortent les jeunes filles renvoie, au contraire, à l'uniformisation de la masse docile et à l'anéantissement de l'individualité.

L'esquisse *Autorretrato*, mise en regard avec le tableau *Armonía [Autorretrato sugerente]* de 1956, ouvre, en revanche, un vaste champ : on découvre en effet que le dessin au crayon de 1951 est moins un autoportrait traditionnel, dans lequel Remedios Varo chercherait à reproduire les traits de sa physionomie, que la réalisation d'un visage, de trois quarts, somme toute relativement schématique, qui se distingue par de grands yeux en amande, un menton en pointe et un nez allongé. Plus surprenant encore, on se rend compte que c'est sur le modèle de ce visage stylisé que sont réalisés ceux de la quasi-totalité des figures féminines qui apparaissent dans les œuvres picturales de Remedios Varo des années 50 et 60 : on s'arrêtera par exemple sur les visages des personnages évanescents tissés par les diverses *Tejedoras* de 1956 ; sur celui des femmes des peintures *Les feuilles mortes* (1956), *Visita inesperada* (1958), *Nacer de nuevo* (1960), *La llamada* (1961) ou *Luz emergente* (1962).

Dans *Armonía*, ces personnages à la longue chevelure rousse ou à la poitrine bien dessinée, créatrices ou objets d'une révélation, sont remplacés par une figure d'ascète androgyne, installé dans son cabinet pour « *encontrar el hilo invisible que une todas las cosas* », comme l'expliquait l'artiste dans le commentaire du tableau adressé à son frère que nous citions un peu plus tôt. La peintre s'auto-représente donc ici sous les traits d'un créateur (ou d'une créatrice) solitaire, au visage imperturbable, à la recherche des correspondances, des accords, de la mélodie qui naît de l'équilibre entre toutes les choses. Sur la partition qu'il (ou elle) compose, nulle note cependant : la musique doit être produite à partir de l'assemblage « juste », réalisé à partir de feuilles, de fleurs, de pierres, de papiers contenant des formules mathématiques ou de poèmes.

Là encore, on ne peut manquer de relier cet autoportrait à des tableaux tels que *El flautista* (1955), *Música solar* (1955) ou *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco* (1959), dans lesquels les personnages androgynes en communion avec leur environnement se donnent comme des doubles de la figure d'*Armonía*. Tous ont en commun le caractère hiératique de leur visage, qui semble révélateur de l'isolement, de la concentration, voire de la monotonie que requiert l'acte créateur ; Magnolia

Rivera précise que « *[los] semblantes* […] *no revelan nada al exterior porque todo su mundo es hacia dentro*[536] ».

Armonía démontre ainsi la volonté de Remedios Varo de mettre en œuvre une nouvelle narration autour de la représentation de soi : cet autoportrait est moins celui d'une femme que celui d'un(e) artiste qui existe en premier lieu au travers de son activité créatrice, laquelle mêle art, science, mystique et compréhension de la nature, dans un idéal de (ré)union du savoir et d'abolition des séparations entre les disciplines de la connaissance humaine, qui est également manifeste dans le tableau *Creación de las aves* (1957). La figure de l'artiste elle-même n'est pas réductible à *une* identité et son caractère androgyne trouve un écho, dans d'autres tableaux, dans des allusions à l'hermaphrodisme, symbolisé par exemple par les escargots qui accompagnent le départ du personnage de *Ruptura*.

Whitney Chadwick remarque, en outre, que ce tableau « *resists specularity by absorbing the central figure into a swarm of surface detail that deflects the gaze and interrupts the compositional hierarchies that dominate Western painting after the Renaissance*[537] ». C'est donc le genre même de l'autoportrait qui est mis à mal : la spécularité est brisée en ce que l'ascète de *Armonía* ne renvoie à Remedios Varo que symboliquement et que son identité est ambivalente. La dynamique du regard qui est censée s'instaurer entre le sujet-objet de la représentation et le spectateur, créant tour à tour complicité, défiance, admiration, sentiment d'identification ou au contraire d'étrangeté, est inexistante, puisque le personnage androgyne est tout à fait indifférent au regard qui est posé sur lui et que seule la disparition du quatrième mur permet de pénétrer l'intimité du cabinet.

De plus, l'horizon d'attente est malmené, dans la mesure où la composition même du tableau semble démontrer, pour reprendre une phrase de Breton déjà citée, que « l'homme n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers ». Le foisonnement dont témoigne *Armonía*, qui se traduit par une profusion d'éléments et de détails, et la façon dont la circulation du regard est organisée, captée par les multiples structures triangulaires qui relient entre eux les éléments de couleur verte et rouge – couleurs complémentaires qui induisent un véritable parcours du regard – tendent à détourner la vue de ce qui devrait en être l'objet principal : la figure humaine,

[536] Magnolia RIVERA, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 129.
[537] Whitney CHADWICK, « An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Portrait », in *idem* (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation, op. cit.*, p. 12.

pourtant isolée du reste du tableau par le choix de la couleur, presque blanche. Pas tout à fait placée au centre, la figure de l'androgyne semble, elle-aussi, s'intégrer à une plus vaste partition et, si elle suggère la perfection spirituelle[538], elle tend également à brouiller les frontières des genres et de l'identité.

Malgré la présence récurrente de la figure de l'androgyne, les caractéristiques sexuelles sont plus marquées dans certains tableaux où l'on identifie clairement la femme et l'homme, et les fonctions qu'ils occupent nous amènent à penser que, même si Remedios Varo ne concevait pas le sexe ou le genre comme une barrière fixe, ses œuvres proposent une réflexion sur la condition des femmes, dans sa permanence mais aussi dans ses possibles hybridations. En effet, il est amusant de remarquer que les scientifiques (communauté dont Remedios ne faisait pas partie, malgré son intérêt pour les disciplines scientifiques) sont systématiquement représentés par des personnages clairement masculins – dans *Revelación o El relojero, Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961)*, Planta insumisa* (1961)*, Fenómeno de ingravidez* (1963) – tandis que les artistes sont globalement représentés par des femmes – la pianiste de *Roulotte*, la peintre de *Tres destinos* (1956), la femme-chouette de *Creación de las aves*, la femme écrivain de *Emigrantes,* les jeunes tisseuses de *Bordando el manto terrestre* (1961), les diverses « *tejedoras* » et les femmes concentrées sur leurs ouvrages de *Ciencia inútil o El alquimista* et de *Les feuilles mortes* –, et que l'on trouve les personnages androgynes dans des tableaux au caractère généralement mystique ou spirituel.

Ainsi, Remedios Varo s'auto-représente tantôt sous les traits de figures hybrides – ne pourrait-on pas rapprocher *La abeja adolorida* de figures mythologiques mi-animales mi-femmes, telles que *El minotauro* (1959), éminemment féminin en dépit de ce que suggère son titre ? –, tantôt sous ceux de la femme-artiste ou de l'androgyne.

Si l'on considère que les doubles picturaux que nous venons de décrire s'intègrent, par un réseau d'échos et de correspondances, à une galerie de personnages bien plus large encore, on en arrive à la conclusion de Janet Kaplan, qui estime que la plupart des personnages concentrés sur leur labeur ou déambulant dans les tableaux de

[538] Dans *Méphistophélès et l'androgyne*, Mircea ELIADE écrit : « L'Évangile de Jean comptait déjà l'androgynie parmi les caractéristiques de la perfection spirituelle. En effet, devenir *mâle et femelle*, ou n'être *ni mâle ni femelle* sont des expressions plastiques par lesquelles le langage s'efforce de décrire la *métanoïa*, la *conversion*, le renversement total des valeurs. Il est aussi paradoxal d'être *mâle et femelle* que de redevenir enfant, de naître de nouveau, de passer par la *porte étroite*. » (Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » (103), 1962, p. 132).

Remedios Varo renvoient directement à l'artiste. L'universitaire met en avant la capacité d'« auto-absorption » de l'œuvre de Remedios Varo :

> [La] obra [de Remedios Varo] está llena de personajes que se parecen a ella, pero son abstractos, metafóricos, irónicos. Colocados en muy diversas situaciones –unas relacionadas con sus vivencias personales, otras sencillamente inventadas– se convierten en réplicas simbólicas de la propia artista. […] Como si de una actriz que adopta diferentes papeles se tratara, Varo utiliza continuamente esos tipos que son su autorretrato como medio para explorar identidades alternas, tanto personales como universales, en un estilo que pronto se convirtió en su rúbrica personal[539].

La métaphore de l'actrice nous semble particulièrement appropriée, d'autant que les concepts de « mise en scène » ou de « masque » seront centraux dans les développements qui vont suivre. Remarquons, par ailleurs, que la question de l'auto-représentation pourrait s'insérer dans ce que nous avions défini comme une poétique de la pérégrination : selon Janet Kaplan, explorer le continent intérieur se traduit, dans l'œuvre de Remedios Varo, par la création d'une multitude de doubles symboliques entretenant des liens plus ou moins étroits avec l'identité et le vécu de l'artiste, doubles symboliques dont les caractéristiques fluctuent et se transforment sans cesse.

Ces déclinaisons de l'identité ne sont pas un simple procédé pictural, ni même un jeu qui vise à perdre le spectateur : si l'on considère que Remedios Varo concevait l'art comme une exploration du monde et de soi-même, une recherche d'alternatives au monde connu, il semble cohérent qu'elle ait cherché à explorer son « moi » en le déclinant en autant de représentations symboliques. Magnolia Rivera va dans ce sens lorsqu'elle affirme, dans son ouvrage *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, que

> Aunque no hay ninguna obra pintada por Remedios en la que denotativamente ella aparezca reflejada […] es su imagen desdoblada, copiada múltiples veces, la que vemos en la mayoría de sus cuadros. Sus pinturas son espejos de ella misma. Y el espejo, en este contexto, no es símbolo de vanidad, sino de autoconocimiento. No es juguete, sino instrumento de búsqueda y de encuentro, de reflexión y de hallazgo[540].

---

[539] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 147.
[540] Magnolia RIVERA, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 133-134.

Si les tableaux de Remedios Varo se font le *miroir* kaléidoscopique de son identité hybride, qui se décline, se transforme et échappe aux catégorisations, ils rompent en même temps avec la spécularité attendue du genre de l'autoportrait. Peut-on, dans ces conditions, parler, comme le fait Estrella de Diego dans son ouvrage *Remedios Varo*, de projet autobiographique, concept qui serait, selon elle, tout à fait approprié dans la mesure où les peintures se présentent comme des réminiscences de la vie de l'artiste ?

> Porque de eso se trata: un proyecto autobiográfico en el cual Varo – hasta cierto punto como Hildegarda de Bingen – se desdobla para escribir(se). [...] Así, desdoblada, travestida, Varo emprende su plasmación de las visiones de la infancia muchos años más tarde, igual que hiciera la erudita medieval. La costura y el hilo (*Premonición*, de 1953), el viaje (*Vagabundo*, de 1957), las metamorfosis (*Locomoción capilar*, de 1959)… Todo está en la obra; todo lo visto con la mirada del interior, presentido, soñado. Varo lo plasma con la minuciosidad obsesiva de una monja del Medievo en el que podría ser el más radical de los viajes, un exilio más duro que el exilio físico al cual la vida la va a someter, una fórmula eficaz para deshabitarse: el regreso imposible a la casa de la memoria cuando no quedan ya ni restos, ni en la memoria. Son visiones en el sentido más laxo del término, porque en éstas el tiempo lineal desaparece, se transforma[541].

Estrella de Diego met en lumière le fait que même les personnages masculins peuvent, occasionnellement, si ce n'est se constituer en doubles de l'artiste, du moins participer pleinement de ses visions-réminiscences, tel le *Vagabundo* qui s'intègre à l'ample panoplie de personnages (essentiellement féminins) montés sur roue, dans une perspective non-excluante et une vision du monde qui se refuse à établir des catégories fermées.

Si la démarche de Remedios Varo est rapprochée de celle d'Hildegarda de Bingen (1098-1179), érudite du Moyen Âge connue pour son livre *Scivias*, c'est qu'elle combine dimension visionnaire s'intégrant dans une imagerie considérée comme « féminine[542] » et méticulosité associée tant au recueillement monastique

[541] Estrella de DIEGO OTERO, *Remedios Varo*, *op. cit*., p. 31.

[542] Dans son ouvrage *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Estella Lauter affirme que l'illumination transcrite comme « Cosmos » par Hildegarde de Bingen s'intègre, au niveau symbolique, à une imagerie sexuelle féminine tout à fait surprenante, qui rompt avec l'orthodoxie chrétienne. Elle insiste sur le fait que cela ne signifie nullement que cette vision rend compte d'une « essence » féminine ; ces images peuvent en revanche être révélatrices d'une expérience féminine inconsciente qui a à voir avec la formation des mythes, voire avec les archétypes. Voir Estella

nécessaire à la création qu'aux miniatures qui accompagnaient les écrits religieux. Ainsi, d'une part, les tableaux de Remedios Varo peuvent être comparés aux illustrations des livres d'heures du Moyen Âge, du fait de leur petite échelle, de la minutie avec laquelle ils sont réalisés, et la représentation des personnages rappelle la figuration canonique au Moyen-âge, avec ses personnages de trois-quart, figés : le visage de la Vierge représentée dans nombre de gravures et peintures de Cenni di Pepe (1240-1302), dit Cimabue, rappelle par exemple celui des personnages androgynes de Remedios. De plus, les livres d'heures, destinés à guider la pratique religieuse, devaient permettre d'aider à la méditation sur les prières quotidiennes et, si les images de Remedios Varo répondent à des impératifs bien différents, elles ouvrent, elles aussi, sur d'autres mondes et s'inscrivent dans une visée heuristique pour leur créateur comme pour celui qui les contemple.

D'autre part, et davantage en rapport avec notre développement, les images de Remedios Varo se font le lieu de surgissement et de réélaboration de ce qu'Estrella de Diego appelle les « visions de l'enfance » et les « visions intérieures » : des tableaux comme *Hacia la torre* ou *Ruptura* peuvent ainsi apparaître comme des résurgences tardives d'épisodes marquants de la vie de l'artiste, le premier évoquant par exemple ses jeunes années dans un collège religieux et le climat de surveillance constante qui y régnait. Le second rappelle le caractère indépendant de Remedios, son choix d'un mode de vie autre que celui auquel elle semblait destinée – le choix d'une carrière artistique, la vie de bohème et la sexualité libre, le départ pour Paris, comme multiples ruptures avec les conventions et traditions – voire son départ d'une Europe menaçante et archaïque. Le tableau *Visita al cirujano plástico* (1960) semble, quant à lui, exprimer les angoisses et complexes intimes de l'artiste puisqu'on y voit une femme qui dissimule son nez démesuré sous un voile et rentre dans une clinique de chirurgie esthétique, probablement pour le faire refaire, comme si « *escribir –pintar– la propia autobiografía [supusiera] la posibilidad de ahuyentar los temores y hasta de fingirse un sujeto a la carta* », Remedios s'étant toujours plainte de « *[su] nariz aguileña*[543] ».

Le contenu méta-pictural d'un tableau tel que *Invocación* (1963) va dans ce sens puisqu'il constitue, semble-t-il, une forme d'affirmation de l'existence d'un lien puissant, pour Remedios Varo, entre peinture et réminiscences. En effet, on peut, sans

---

LAUTER, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 9-10.

[543] Estrella de DIEGO OTERO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 102.

trop de difficultés, identifier le petit personnage au centre comme étant une représentation de Remedios Varo enfant, chevelure rousse et habit d'écolière, sonnant du cor, une sphère dans la main. Le cor semble convoquer un étrange spectacle – et nous utilisons le terme à dessein, étant donné que la présence d'une scène et d'ouvertures latérales, assimilables à des coulisses, donne une dimension théâtrale au tableau – dans lequel des personnages venus d'époques lointaines sont appelés à défiler sous les yeux du spectateur. Placées sur un autre plan que le personnage central, comme appartenant à un autre monde (celui de la mémoire ? du monde intérieur ? du monde des morts ?), les apparitions échangent des regards entre elles et avec le spectateur ; l'une d'elles observe l'enfant au cor. L'enfant en revanche leur tourne le dos, comme étrangère à leur présence, le regard flou : il est bien difficile de déterminer si ce regard est adressé à celui qui observe ou si les yeux légèrement levés au ciel contemplent un monde autre que celui qui est placé devant eux, dans un état peut-être proche de la transe, induit par la musique du cor.

Les apparitions composent tout à la fois un vivant ballet et une fresque : ils paraissent en même temps en mouvement et immobiles, comme le laisse penser l'étrange matière organique dont ils sont formés et qui rappelle, par les couleurs et la texture, les peintures rupestres (tout en faisant figure de rideau de théâtre), semblant les figer dans une scène primitive. De la même manière, l'expansion de cette matière rompt l'illusion de la perspective, puisque le fond de l'étrange pièce est peu à peu « envahi » par la surface rugueuse, renversant notre perception du contenant et du contenu, comme si « l'étoffe » des réminiscences brouillait la distinction entre les différents plans du tableau, entre les différents pans de la réalité qu'il présente.

Si l'on admet que ce tableau possède une dimension méta-picturale, on peut y voir un effort d'auto-représentation et une image de l'activité créatrice de Remedios Varo comme capable de faire apparaître les visions intérieures et de ramener à la vie des figures de l'enfance, mais aussi d'un passé plus lointain, primitif, capturé dans un instant fugitif entre mouvement et immobilité. Nombreux sont les critiques qui ont mobilisé le concept d'« archétypes » pour faire référence aux personnages des peintures de Remedios Varo, terme qu'il nous faut interroger afin de déterminer dans quelle mesure l'exploration autobiographique se double d'une (ou s'inscrit dans une) exploration à visée universelle ou mythique.

3.1.2. Images archétypales féminines et nouvel imaginaire symbolique

> Throughout her work, Varo presents an archetypal seeker or wayfarer, interpreting his or her goals and vehicles as archetypal as well, as she draws on a range of esoteric symbols from a variety of sources […]. What we posit, therefore, is that Varo does not record autobiography in the sense of a *biography of herself* so much as a *biography of Self*, as if all the seekers held a core in common[544].

Partant du constat de l'omniprésence du thème du voyage fantastique dans les peintures de Remedios Varo, Ricki O'Rawe et Roberta Ann Quance postulent, dans leur article « Crossing the Threshold: Mysticism, Liminality, and Remedios Varo's *Bordando el manto terrestre* (1961-62) », que celles-ci présentent des images archétypales de personnages (le plus souvent, d'héroïnes) engagés dans une quête ésotérique, mais aussi dans un processus de transformation psychologique. Non seulement les personnages qui apparaissent dans les tableaux sont des personnages « liminaires », toujours en passe de franchir un « seuil », mais le concept de « liminalité », ajoutent-ils, doit être conçu comme une clé dans l'analyse des peintures, dans la mesure où celles-ci oscillent entre dimension ésotérique et dimension psychologique. Ce sont précisément, d'après les deux universitaires, les théories de Carl G. Jung – qui a mis à jour les concepts d'« inconscient collectif » et d'« archétypes » – qui ont donné la possibilité à l'artiste de bâtir un pont entre ces deux pôles et, plus encore, « *the possibility of translating an inner theme of journey into an outwardly identifiable one and vice versa*[545] ».

La façon dont les multiples traversées que les tableaux placent sous nos yeux sont mises en relation avec les images archétypales du sujet en transformation et de la renaissance psychique est très intéressante, d'autant qu'elle permet de glisser de la question de la quête autobiographique à celle de la quête du Soi. Néanmoins, les deux universitaires ne s'attardent qu'assez peu sur la dimension féminine d'une telle quête, alors même que, lorsque l'on observe les tableaux de Remedios Varo, cette donnée

[544] Ricki O'RAWE et Roberta Ann QUANCE, « Crossing the Threshold: Mysticism, Liminality, and Remedios Varo's *Bordando el manto terrestre* (1961-62) », *Modern Languages Open,* 2016, p. 2, disponible en ligne : <https://www.modernlanguagesopen.org/article/10.3828/mlo.v0i0.138/> (consulté le 10 juin 2018). Nous soulignons.
[545] *Ibidem*.

semble tout à fait fondamentale. Les tableaux sont marqués par de multiples figures de la transformation et de la créativité féminines, d'une part, mais la « quête » est, de plus, exprimée en des termes bien différents de la quête « traditionnelle » (masculine), notamment telle qu'elle apparaît dans les mythes occidentaux.

C'est ce sur quoi insiste Estella Lauter dans son étude sur Remedios Varo, dans une perspective critique qu'elle définit comme « *a feminist archetypal theory of mythmaking*[546] » :

> Her version of the quest involves the stages of separation, initiation and return that Joseph Campbell has made famous, but it differs from the traditional model so much that the psychological and social significance of the journey is altered completely. […] Although Varo uses some of the images from the Psyche myth [the paradigmatic tale of the female quest in the traditional mode] […], her vision of the quest is radically different. It involves no helpers, no perilous tasks, no union with the opposite sex, and no reconciliation with the father and mother figures[547].

Dans les quêtes que figurent les tableaux de Remedios Varo, on retrouve les trois étapes définies par Joseph Campbell dans *Le Héros aux mille et un visages* (1948) : séparation (*Ruptura*, 1955, *Catedral vegetal*, 1957, *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960), initiation (*Vuelo mágico,* 1956, *Reflejo lunar,* 1957, *La llamada*, 1961), renaissance – plutôt que retour, à notre sens – (*Música solar,* 1955, *Nacer de nuevo*, 1960, *La huida,* 1961, *Rompiendo el círculo vicioso*, 1962). Mais, à l'inverse des quêtes qui font l'objet de grands récits tels que *L'Odyssée*, « Amour et Psyché », Jason et la toison d'or, la légende du Roi Arthur, etc., point de monstres à combattre, point d'épreuves divines à surmonter, point d'adjuvants (ces quêtes étant, comme nous l'avons déjà dit, essentiellement individuelles), point de vengeances, d'unions charnelles avec l'autre sexe ou d'enfantements.

Ces observations posent un certain nombre de problèmes : faut-il ici parler d'images archétypales ou d'images mythiques ? Le concept d'archétype admet-il des variations, des changements, ou est-il tout à la fois universel et invariable ? L'archétype peut-il être genré ? Il nous faut, avant de poursuivre, tenter de définir ce concept, en nous référant à la définition qui en a été donnée par Carl G. Jung, et

---

[546] Estella LAUTER, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, *op. cit*., p. 1.
[547] Estella LAUTER, « The Creative Woman and the Female Quest: The Paintings of Remedios Varo », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 63, n° 2, 1980, p. 120-122.

chercher à le distinguer de celui de « mythe », quand l'un est parfois employé pour l'autre.

3.1.2.1. Archétypes et mythes : une approche post-jungienne

On connaît l'importance qu'ont eue les travaux de Carl G. Jung sur la pensée de Remedios Varo. Des ouvrages de psychanalyse et de psychologie lus par l'artiste, ceux de Jung sont sans doute ceux qui ont eu la résonnance la plus intime avec ses interrogations profondes, sans doute parce que le psychiatre suisse s'est rapidement détourné des conceptions freudiennes, auxquelles il reprochait la limitation de l'énergie psychique à l'impulsion sexuelle – aspect qui intéressa, somme toute, assez peu Remedios Varo –, pour élaborer sa théorie de la psyché à partir des voies ouvertes par les spiritualités hermétiques et la mystique. C'est en s'intéressant aux mythes de diverses cultures et époques, aux contes, aux religions et aux traditions occultistes que Jung en vint à formuler les concepts d'« inconscient collectif » et d'« archétypes[548] ».

De la même façon que les cellules du corps humain possèdent des gênes provenant d'organismes primitifs, comme l'a démontré la biologie, il y aurait dans la psyché des « structures primitives ». Jung en arrive à cette conclusion après avoir observé que certaines images qui se manifestent dans les rêves de ses patients démontrent une grande proximité avec celles de mythes, de légendes anciennes ou de sources ésotériques, desquels les patients n'ont pourtant pas connaissance.

Ces « structures primitives » ou « résidus archaïques », Jung choisit de les appeler « archétypes ». Les archétypes appartiennent à l'inconscient, mais pas à l'inconscient « personnel » décrit par Freud : Jung élabore la notion d'inconscient « collectif », dont les archétypes sont les modes de manifestation. Les archétypes ne sont ni des images, ni des représentations héritées, ni des motifs mythologiques définis : ce sont des éléments structurels universels qui n'ont pas de forme déterminée, une sorte de *prédisposition* de la psyché. Pour le dire autrement, les images archétypales sont une épiphanie, c'est-à-dire l'apparition de ce qui était latent au travers de l'arcane (vision, rêve ou mythe) : la représentation varie sans perdre son schème fondamental.

[548] Carl G. Jung développe ces théories dans de très nombreux ouvrages, au rang desquels on peut citer : *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles* (1912), *Psychologie de l'inconscient collectif* (1916), *Les racines de la conscience* (1954) ou *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (1964).

On voit donc bien ici que l'archétype se distingue du mythe ou du symbole, puisqu'il en constitue la source. L'archétype n'est pas exprimable : il relève d'une strate profonde de l'inconscient, inatteignable pour l'individu ; seules existent les représentations archétypales. Or, ces représentations ne sont pas des modèles pétrifiés, mais des produits de la vie intérieure en mouvement constant, en permanente évolution.

Les archétypes contiennent une forte charge émotionnelle d'ordre « numineux » (qui dépassent l'homme, sacré) et jouent un rôle central dans l'évolution de l'âme de l'inférieur vers le supérieur. Ils gouvernent les pensées, les perceptions, les sentiments et sont, pour ainsi dire, comme les centres de gravité de l'univers psychique. Jung identifie une poignée d'archétypes majeurs (le vieux Sage, le Soi, l'ombre, l'anima et l'animus…) tout en admettant que leur nombre n'est pas limité.

Jung découvre que l'archétype pose son influence à la frontière de deux mondes. Il relie matière et esprit, extérieur et intérieur et opère dans les deux domaines, ce qui ne manqua pas de fasciner les surréalistes et de les conforter dans leurs intuitions :

> Ce que l'on entend par « archétype » est sans doute clairement énoncé dans ce qui vient d'être dit de ses rapports avec le mythe, la doctrine secrète et le conte. Si, par contre, nous tentons d'approfondir la nature *psychologique* de l'archétype, l'affaire se complique. Dans l'étude des mythes, on s'est toujours contenté jusqu'à présent de représentations auxiliaires, solaires, lunaires, tirées de la météorologie, de la végétation, etc. Mais que les mythes soient avant tout des manifestations psychiques représentant la nature de l'âme, c'est là un fait que pour l'instant on n'a pratiquement pas voulu admettre. […] Il ne suffit pas au primitif de voir le soleil se lever et se coucher, cette observation extérieure doit être *à la fois aussi un événement psychique*, c'est-à-dire que le soleil doit représenter dans sa métamorphose le destin d'un dieu ou d'un héros qui n'habite, en définitive, nulle part ailleurs que dans l'âme de l'homme. Tous les phénomènes « mythisés » de la nature, comme l'été et l'hiver, les phases de la lune, les saisons des pluies, etc., ne sont rien moins que des allégories représentant ces expériences objectives ; ce sont bien plutôt des expressions symboliques de ce drame intérieur et inconscient de l'âme, qui devient connaissable à la conscience humaine par la voie de la projection, c'est-à-dire en se reflétant dans les phénomènes naturels. La projection est si profondément ancrée dans l'homme qu'il a fallu des millénaires de

> civilisation pour la séparer, et seulement jusqu'à un certain point, de l'objet extérieur[549].

C'est précisément contre cette conception des images archétypales, qui seraient essentiellement des « projections », des « expressions symboliques » d'un drame de l'âme universel, se reflétant dans les phénomènes naturels, que s'élève Estella Lauter, dans une perspective post-structuraliste. Si la critique continue à utiliser la terminologie jungienne, elle précise néanmoins que sa définition de l'archétype diffère notablement de celle de Jung : « […] *I do not see the archetype as an unchanging entity outside the process of human development. Instead, I believe it is a tendency to form an image in response to recurrent experiences*[550]. » Elle poursuit :

> These [archetypal] images give rise to rituals and stories if the experience is powerful enough, and these in turn become mythic if they are widely shared. Once the images and stories become « solidified » as symbols in language, they begin to influence the experience of others […] and they may live on in ritual and language long after they have stopped expressing the primary experience of the individual[551].

C'est parce que les archétypes opèrent à la frontière de deux mondes qu'Estella Lauter considère qu'ils ne sont pas universels mais partie intégrante et constitutive des dynamiques historiques. À la conception de Jung, qui les envisage comme des structures, des prédispositions communes à l'ensemble de l'humanité, Estella Lauter oppose une vision qu'elle veut plus émancipatrice, notamment pour les femmes : si les archétypes sont une « tendance » à former des images archétypales en réponse à des expériences récurrentes, à des crises existentielles, cela signifie qu'il existe des archétypes féminins, dans la mesure où « *like it or not, female artists belong to the group called "women". No matter how individual we try to be, sooner or later we are singled out as women*[552]. »

En outre, cela signifie non seulement que ces structures n'ont pas de formes prédéfinies (ce qu'affirmait déjà Jung), mais que « l'orientation » de ces structures

---

[549] Carl Gustav JUNG, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype* [1953] [éd. Roland Cahen, trad. Yves Le Lay], Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 16-17.
[550] Estella LAUTER, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, p. XI.
[551] *Ibidem*, p. 4.
[552] *Ibidem*, p. 6.

peut ne pas être partagée par *tous* les groupes et, plus encore, que ces structures peuvent varier, changer avec le temps.

Estella Lauter procède comme Jung : c'est à partir des mythes et des images mythifiées partagées par un « groupe » (dont elle ne cerne pas les contours, le groupe pouvant appartenir à un espace et à une époque donnés, ou bien à une culture ou à un genre de façon transhistorique) que l'on peut faire l'hypothèse de l'existence de certains archétypes. Mais lorsque les mythes changent, lorsque de nouveaux mythes émergent, cela est le signal, pour Estella Lauter, de l'évolution, de l'expression ou de l'émergence de nouveaux archétypes. Ainsi, elle souligne que

> Just as it was an important step in male psychology to locate the Œdipus complex, so it will be important to female psychology to locate similar nexuses. But contrary to both Freudian and Jungian theory, these are not unchanging realities. They are experiential parameters in a network of relationships that has both the stability and the unpredictability of human history[553].

S'inscrivant dans un courant de la pensée du XXe siècle qui insère l'expérience humaine au sein d'une conception (scientifique) du monde traditionnellement déterministe, créant par là même une voie médiane, et dans une approche critique vis-à-vis du structuralisme[554], Estella Lauter insiste sur la nécessité, pour les femmes – et, sans doute, par extension, pour les groupes dits « périphériques » – de « fabriquer » leurs propres mythes (« *mythmaking* »), leur propre mythologie. Il ne s'agit pas par là d'exprimer ou de retrouver une supposée « essence » féminine, mais de s'inscrire dans des processus collectifs et historiques d'(auto)définition, de rendre compte ou de valider une expérience féminine tue, déformée par l'héritage culturel patriarcal.

Dans les œuvres d'artistes, de poètes, de peintres femmes du XXe siècle aussi diverses que Remedios Varo, Leonor Fini, Anne Sexton (1928-1974), Käthe Kollwitz (1867-1945), Margaret Atwood (1939–), Diane Wakoski (1937–), Estella Lauter voit une remise en cause des stéréotypes patriarcaux tels qu'ils apparaissent dans les mythes traditionnels, mais aussi la construction d'un nouvel imaginaire et d'un nouveau système symbolique dans lequel la femme n'est pas « l'autre ». Ces nouveaux mythes peuvent prendre la forme d'une rupture avec les valeurs qui

---

[553] *Ibidem*, p. XI.
[554] Estella Lauter semble héritière tant de *L'Anti-Œdipe* (1972) de Gilles Deleuze et Félix Guattari que de la pensée scientifique du Nobel Ilya Prigogine.

confinent les personnages féminins dans des rôles ou des situations prédéterminées ; d'une récupération et réaffirmation du féminin dans sa forme cosmique ou dans son lien avec la nature et avec un monde fluide, perméable, non-hiérarchisé ; d'une relecture des symboles traditionnels, d'un détournement de ceux-ci ou de la création de nouveaux symboles ; ou tout cela à la fois.

De nombreuses peintures de Remedios Varo présentent une quête féminine qui s'écarte des modèles traditionnels pour mettre en avant des personnages qui recherchent l'harmonie avec le cosmos (*Armonía, Música solar*) ou qui sont leur propre source d'illumination (*Nacer de nuevo, Luz emergente*). La récupération de figures mythologiques telles que le minotaure met en évidence ces mécanismes de détournement et de réélaboration symboliques : au monstre, enfermé dans un labyrinthe pour être retrouvé et mis à mort par le héros Thésée, Remedios Varo substitue, dans *El minotauro*, une figure féminine fantastique, presque astrale, qui exhhibe la clé capable d'ouvrir la porte invisible qui semble donner sur l'immensité cosmique[555].

Pourtant, il nous faut observer que les tableaux de Remedios Varo manifestent, en même temps, la permanence d'une imagerie abondamment utilisée dans la culture patriarcale. On peut citer, par exemple, le fait que les femmes restent souvent associées aux activités qui leur sont traditionnellement assignées (telles que la couture, la broderie, la cuisine, la musique au sein de l'espace domestique) ou que le symbolisme lunaire soit omniprésent. C'est d'ailleurs pour cette raison que le recours au *Dictionnaire des symboles* est, dans l'analyse des œuvres, souvent éclairant, puisque Remedios avait une connaissance aiguë de la signification des symboles religieux et occultes, qu'elle mobilisait sciemment et parfois sans les recodifier. Comment expliquer cette ambiguïté, cette ambivalence qui se manifeste lorsque l'on met divers tableaux en regard les uns avec les autres, mais aussi, parfois, lorsque l'on s'attache à un seul et même tableau ?

Nous pourrions, en premier lieu, revenir aux théories de Carl G. Jung sur l'archétype qui, si elles nous semblent – en accord avec Estella Lauter – discutables

[555] À la suite des travaux de Janet A. Kaplan, de Whitney Chadwick, d'Estella Lauter, de Marjorie Agosín ou de Lois Parkinson Zamora, diverses auteures se sont intéressées aux rôles donnés aux personnages féminins dans les tableaux de Remedios Varo, ainsi qu'aux images de la créativité féminine. L'article d'Inés Ferrero Cándenas nous semble particulièrement inspirant, dans la mesure où il se centre sur la question du « regard » et de la construction de la « féminité ». Voir Inés FERRERO CÁNDENAS, « Reconfiguring the Surrealist Gaze: Remedios Varo's Images of Women », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, n° 4, juin 2011, p. 455-467.

sur certains points, ne doivent pas pour autant être réfutées en bloc. Ainsi, le psychiatre attire l'attention sur le fait que les archétypes mettent en place des processus symboliques, lesquels sont précisément caractérisés par leur non-univocité, par leur nature paradoxale :

> [Les archétypes] sont […] de vrais symboles dans la mesure où ils sont dotés de sens multiples, pleins de pressentiments et finalement inépuisables. Ces principes fondamentaux […] sont, en raison de la richesse de leurs rapports, indescriptibles bien que faciles à reconnaître. Le jugement intellectuel cherche naturellement toujours à établir leur univocité et passe ainsi à côté de l'essentiel, car la seule chose que l'on puisse établir tout d'abord comme caractéristique de leur nature, c'est leur multiplicité de sens, l'abondance presque infinie de leurs rapports qui rend impossible toute formulation univoque. En outre, ils sont paradoxaux dans leur principe : ainsi l'esprit est présenté chez les alchimistes comme *senex et juvenis simul* (en même temps vieillard et jeune homme).
> […] Le processus symbolique consiste à *vivre dans l'image* et à *vivre l'image*. Son déroulement montre en règle générale une structure énantiodromique[556], comme le texte du *Yi King*, et représente par suite un mouvement de négation et d'affirmation, de perte et de gain, de clarté et d'obscurité[557].

Les archétypes, en ce qu'ils sont des « tendances » qui se manifestent dans les images au travers de processus symboliques, se distinguent clairement des allégories : ils sont nécessairement multivoques, des centres chargés d'énergie pouvant s'interpréter dans de multiples directions. Les processus symboliques jouent un rôle d'unificateur des domaines complémentaires, ils se constituent en médiateurs entre le conscient et l'inconscient, entre le manifeste et le caché. On peut en inférer que les archétypes portent en eux un mouvement simultané d'affirmation et de négation, qui pourrait expliquer l'ambivalence des images symboliques créées par Remedios Varo.

Par ailleurs, il nous semble essentiel de prendre en compte un autre aspect : si, comme l'affirme Estella Lauter, les archétypes s'inscrivent dans des dynamiques historiques et dans l'expérience individuelle – entre les deux lois que sont la « stabilité » et l'« imprévisibilité » –, s'ils évoluent, se modifient, cela veut dire que les mythes au travers desquels ils se manifestent connaissent des « phases », des « stades » de construction, de développement, etc. Il est plus facile de mettre à jour ces

[556] On désigne par énantiodromie la transformation des choses en leur contraire ; des penseurs aussi divers qu'Héraclite ou Ilya Prigogine s'y sont attachés.
[557] Carl Gustav JUNG, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype, op. cit.*, p. 55-56.

phénomènes lorsque plusieurs siècles séparent le « mythe » de celui qui l'étudie ; l'exercice devient plus complexe lorsque mythe et observateurs sont contemporains.

Néanmoins, ne peut-on pas postuler que les peintures de Remedios Varo nous présentent de nouveaux mythes féminins encore en formation, encore en construction ? Une telle idée pourrait être corroborée par l'omniprésence, dans ses tableaux, de personnages et de situations « liminaires » : en effet, les œuvres de l'artiste ne font pas état d'un aboutissement, elles ne se font pas le lieu d'apparition de la perfection. Les protagonistes se trouvent la plupart du temps sur le chemin ou au seuil de l'initiation (*Ciencia inútil o El alquimista* ; *La tejedora de Verona* ; *La cazadora de astros*, 1956 ; *Camino árido*, 1962, etc.). Elles apparaissent fondamentalement comme des sujets en transformation, en transition, dont l'identité elle-même n'est pas encore fixée. De la même façon, ces protagonistes sont souvent accompagnées par des figures et des visages imbriqués dans les murs, qui créent avec elles un jeu de multiplications et de redoublements, et sont précisément représentées dans un moment intermédiaire entre inexistence et apparition (*Armonía* ; *La llamada ; Coincidencia*, 1959). On a donc affaire à une constante « *in-betweenness*[558] », pour reprendre le terme utilisé par Ricki O'Rawe et Roberta Ann Quance. Brad Epps évoque pour sa part, dans son article « The Texture of the Face: Logic, Narration, and Figurative Details in Remedios Varo », « *truly emergent figures, in process in the otherwise static space of the painting*[559] ».

Les peintures de Remedios Varo ne portent pas un *message* qui plaiderait pour la libération des femmes et la nécessité de fonder une nouvelle mythologie critique vis-à-vis des modèles patriarcaux : ce ne sont ni des œuvres engagées ni des œuvres *militantes*. En revanche, elles font état d'un vécu psychologique, elles sont l'espace dans lequel se déploient les processus symboliques de l'artiste et où s'expriment une vision mythique en pleine émergence, qui trouve des échos dans les œuvres de certaines de ses contemporaines et d'artistes plus tardives – Leonora Carrington, bien entendu ; Leonor Fini ; Frida Kahlo ; Bridget Tichenor (1917-1990) ; Dorothea

[558] Ricki O'RAWE et Roberta Ann QUANCE, « Crossing the Threshold: Mysticism, Liminality, and Remedios Varo's *Bordando el manto terrestre* (1961-62) », *art. cit.*, p. 3.
[559] Brad EPPS, « The Texture of the Face: Logic, Narration, and Figurative Details in Remedios Varo », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n° 2, 2003, p. 199.

Tanning (1910-2012) ; Ithell Colquhoun (1906-1988) ou Claude Cahun, parmi bien d'autres[560].

Ainsi, les œuvres de Remedios Varo sont signifiantes au niveau symbolique et donnent à voir un imaginaire renouvelé qui plonge dans l'expérience des femmes et sa fondamentale ambivalence : la femme apparaît à la fois comme un être de pouvoir et un être vulnérable, caractérisé par sa clairvoyance, sa fécondité, mais aussi par sa fragilité face à la violence extérieure. La femme est donc un être duel, à l'image de l'espace qu'elle habite. L'espace extérieur peut être, pour la femme, synonyme de liberté ou d'errance ; l'espace intérieur, quant à lui, est aussi bien le lieu de sa séquestration, de son enfermement, comme le lieu où la femme réalise des découvertes supérieures et où se produisent des révélations magiques.

3.1.2.2. La difficulté à devenir « un ser para sí *» et l'élaboration d'une « iconologie vaginale » ambiguë*

Comme l'explique Andrea Luquin Calvo, dans son chapitre « Tejer para los otros » :

> Hay en el mundo un espacio para lo masculino (el espacio público) y otro para lo femenino (el espacio privado), donde la mujer vive el encierro de sus sueños. Precisamente, en la obra de Varo titulada *Vuelo mágico*, la labor de la mujer permite que el personaje masculino realice el vuelo que a ella parece negársele, recluida en su pequeño mundo.
> Las mujeres de Remedios tejen, bordan, se encuentran en sus hogares encerradas entre cuatro paredes, en la reducción total de su espacio. Sólo viven en el espacio privado, ese pequeño mundo que quizás ni siquiera les pertenece del todo[561].

Si l'on s'arrête sur le tableau de 1956 cité par la critique, on y voit en effet une femme assise qui actionne la manivelle d'un étrange instrument de musique, ce qui permet à un personnage masculin de voler (dans une posture qui rappelle étrangement les personnages volants de Goya), par le biais d'un fil qui relie les deux êtres. Si l'on

[560] C'est d'ailleurs cette confluence que mettent en évidence des ouvrages et catalogues tels que celui de Ilene Susan FORT, Teresa ARCQ et Terri GEIS (éd.), *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States, op. cit*. ou des travaux universitaires tels que celui de Victoria FERENTINOU, *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*, *op. cit.*
[561] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, *op. cit*., p. 337.

trace la diagonale du tableau qui délimite les espaces des deux personnages (soit du coin supérieur gauche au coin inférieur droit), il est saisissant de constater que l'espace réservé à la femme est le monde terrestre, tandis que la silhouette du personnage masculin se découpe sur le fond des cieux. Alors même qu'il s'agit d'une scène d'extérieur, l'espace de la femme est fermement délimité par la présence de murs et est caractérisé par son chromatisme relativement uniforme : tout n'est que nuances de jaune et de gris. Le personnage masculin, en revanche, appartient à deux espaces distincts : l'espace terrestre, jaune-gris, et l'espace infini, bleu, celui de l'ouverture sur l'inconnu. Est-ce un hasard si le coffre, dans lequel est symboliquement déposé « le Trésor de la Tradition, l'instrument de sa révélation et de sa communication avec le *Ciel*[562] », est inscrit dans l'espace du personnage volant, jusqu'à devenir comme un emblème du masculin ? Il semble que la dichotomie platonicienne soit ici pensée en termes de sexe, comme si l'ascension spirituelle et l'accession au monde des idées était interdit à la femme.

Les différentes « *tejedoras* » peintes par Remedios paraissent illustrer la difficulté pour la femme de sortir de cet espace confiné ; *La tejedora de Verona* et *La tejedora roja*, de 1956, semblent être les deux versions d'une même scène, dans laquelle la tricoteuse travaille en solitaire pour donner forme à une femme qui semble être son double. Les deux couturières apparaissent enfermées dans une pièce, concentrées sur leur ouvrage qui n'est autre qu'une figure féminine qui, miraculeusement animée, se dirige en volant vers la fenêtre. La femme et sa création appartiennent à deux espaces distincts : que l'on divise le tableau en deux parties distinctes suivant l'axe vertical central, l'axe horizontal central ou l'axe diagonal, femme-tisseuse et femme-tissée ne cohabitent jamais. La tisseuse appartient à l'espace clos, tandis que le personnage créé appartient à l'espace de l'ouverture, de la fenêtre, structure à mettre en parallèle avec celle de *Vuelo mágico*. Néanmoins, contrairement à la figure masculine de ce dernier tableau, qui accède réellement à l'espace céleste, les deux figures tissées ne semblent pouvoir franchir le seuil que constitue la fenêtre ; le regard tourné vers le spectateur, elles paraissent le prendre à témoin. L'élan d'émancipation est comme suspendu, arrêté au seuil de sa possible réalisation.

La négation de l'être profond de la femme passe donc non seulement par son enfermement, mais aussi par son obligation de servir l'autre : dans *Vuelo mágico*, le

[562] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« coffre »). Nous soulignons.

personnage féminin travaille non à son accomplissement personnel, mais à celui du personnage masculin. De même, les cadavres de toile en arrière plan du tableau *La tejedora roja* peuvent symboliser l'échec des tentatives féminines visant à dépasser le seuil de la fenêtre.

Comme le souligne à nouveau Andrea Luquin Calvo, « *la violencia contra la mujer implica la renuncia al propio proyecto existencial. Un espacio delimitado por una educación que enseña a la mujer a constituirse en un* ser para otro *y no en un* ser para sí[563] ». À ce sujet, les tableaux *Les feuilles mortes* et *Hojas muertas* (1956) sont particulièrement édifiants : dans les deux cas, la femme se sert d'un fil qui sort des entrailles d'un personnage masculin pour tisser ou pour constituer une pelote (possiblement celle de la créativité artistique ?). Malgré les implications positives qu'ont ces tableaux en ce qui concerne la création – à savoir, la femme présentée comme créatrice alchimiste et les prémices d'une ascension spirituelle dans *Les feuilles mortes*, indiquée par l'irruption de la couleur dans le morne intérieur gris –, il nous faut remarquer que la substance qui permet à ces femmes de créer vient d'une autre entité, et que la femme semble peiner à trouver en elle les ressources suffisantes pour être une créatrice autonome. Faut-il voir ici l'image d'une recréation de la naissance d'Ève à partir de la côte d'Adam (et non de la naissance d'Adam comme l'affirme Judit Uzcátegui Araújo[564] ?).

Assumer la fonction de « *ser para otro* », c'est aussi assumer la fonction de mère dans la définition qu'en donne le discours patriarcal. L'unique allusion directe à la fonction maternelle de la femme, dans l'œuvre de Remedios Varo, présente justement la maternité comme un isolement, comme une tâche qui exige un dévouement extrême et un oubli de sa personne pour se consacrer entièrement à autrui : dans *Papilla estelar* (1958), une femme, en haut d'une tour, nourrit une lune en cage. On peut facilement assimiler cette femme à une mère puisqu'elle récupère de la poussière d'étoile qu'elle mouline et donne à la cuillère à un minuscule croissant de lune. Contrairement aux tableaux antérieurs où la femme appartenait à un espace à part, elle partage ici un espace commun avec la lune : l'espace intérieur. Si l'on peut penser, à première vue, que seule la lune est captive, une observation plus détaillée

[563] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, *op. cit.*, p. 339.
[564] Judit UZCÁTEGUI ARAÚJO, « Formas y modos de habitar en la obra de Remedios Varo », *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, n° 17, 2009, p. 33.

nous amène à reconsidérer cette première idée : bien que la cage du personnage féminin n'ait ni grilles ni barreaux, la tour, placée dans une dimension spatio-temporelle proche de l'infini et de l'éternité, constitue un espace tout aussi cloisonné que seule la disparition artificielle du quatrième mur vient ouvrir.

L'image de la lune en cage est d'ailleurs un motif récurrent de l'œuvre de Remedios Varo, comme dans *Cazadora de astros*, de 1956, où une magnifique Diane cosmique, munie d'un filet à papillons, revient victorieuse de sa chasse puisqu'elle a capturé un croissant de lune. De ce tableau se dégage un fort paradoxe, entre puissance et enfermement, comme l'explique Janet A. Kaplan :

> [Remedios Varo] se ha apoderado de un arquetipo simbólico de la conciencia femenina […]; la imagen de una luna encarcelada es preocupante y refuerza la sensación de falta de libertad y de confinamiento que dan tantas de sus obras. La tensión entre la fuerza de la bella cazadora y la debilidad de la luna enjaulada, ejemplifica la sutil interacción entre la impotencia y la fuerza, que es un tema que Varo repite a menudo en su obra[565].

Cette tension, intrinsèque aux images archétypales féminines de Remedios Varo, nous la relions aux processus d'émergence de nouvelles figures féminines inspirées, illuminées, maîtresses de leur destin et de la création, au sein d'univers symboliques encore en formation, encore marqués par le poids d'une certaine imagerie traditionnelle.

Cazadora de astros est un tableau éminemment suggestif, dans la mesure où la lune n'est pas le seul symbole féminin qui y est mobilisé : on ne peut manquer de reconnaître dans l'ample vêtement ondoyant la forme d'un sexe féminin immense et doré, qui semble renfermer des trésors de magnificence.

Dans son ouvrage *Historias de mujeres, historias del arte*, Patricia Mayayo désigne comme « *iconología vaginal* » l'imagerie féminine qui émerge dans les années 70 aux Etats-Unis au travers des œuvres d'artistes telles que Judy Chicago (1939–) ou Miriam Schapiro (1923-2015)[566]. Elle désigne par là la prévalence, dans les œuvres de ces artistes et, plus largement, des artistes féminines de leur génération ou antérieures, de motifs iconologiques comme les coffres, les

[565] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 161-162.
[566] Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, coll. « Ensayos Arte Cátedra », 2003, p. 90. L'expression « iconologie vaginale » est déjà utilisée et revendiquée par Chicago et Shapiro.

formes ovales, les compositions organisées autour d'un centre creux, les pétales, les couches, les strates, etc., et de densités ou de textures qui évoquent une certaine sensualité tactile, entre autres. Si, pour une partie de ces artistes, l'apparition répétée des formes vaginales répond à une sorte d'expression inconsciente de la sexualité féminine, le recours à ces formes constitue, pour les artistes militantes des années 70, un geste politique, un essai conscient de créer une nouvelle iconographie féministe qui permette aux femmes de se réapproprier leur corps – le corps nu de la femme apparaissant comme l'un des thèmes privilégiés de l'art occidental – et de générer des auto-représentations alternatives aux définitions normatives du corps féminin.

Dans les tableaux de Remedios Varo, on ne peut manquer de remarquer les multiples ouvertures et fissures desquelles *émergent* les personnages féminins, comme dans *Armonía*, *Luz emergente* ou *Nacer de nuevo*. Dans ce dernier, une jeune femme nue sort des déchirures et dentelles d'un mur rouge qui évoque un « *corte vaginal*[567] ». Les seins de la jeune femme sont particulièrement mis en lumière et participent, avec les plis qui recouvrent et découvrent certaines parties de son corps, à une forme de volupté visuelle et tactile. Néanmoins, le corps est loin de s'offrir à la contemplation comme dans le genre du nu féminin : il se distingue par son caractère actif et dynamique, renforcé par la composition et par le puissant réseau symbolique qui se tisse entre les différents éléments.

Ainsi, le tableau est construit selon un axe de symétrie axiale qui place en face à face l'ouverture vaginale et l'ouverture sur la forêt, suggérant un lien puissant entre femme et nature. Dans le calice qui occupe le centre du tableau se reflète la lune, dans une superposition de motifs traditionnellement associés à la fécondité de la femme – le premier contient et génère, tout comme la fente dans le mur ; le second, relié aux cycles féminins, convoque l'image de déésses lunaires telles qu'Artémis, Ishtar ou Hathor. Or, ce qui apparaît à la surface du calice est tout autant le reflet de l'astre lunaire situé en haut du tableau, astre protecteur, que le reflet de la protagoniste elle-même qui, à la façon de Narcisse, semble absorbée par l'image. Pourtant, nulle illusion funeste ici : si auto-contemplation il y a, celle-ci mène à la révélation, à la découverte de l'arcane. C'est ce que suggère le déchirement de la membrane – membrane à la fois intime et cosmique qui unit intérieur et extérieur –, qui se fait traversée des frontières, renaissance symbolique, voire méta-picturale, puisque, comme le souligne Brad Epps,

[567] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 167.

> […] the forms are produced by way of *frottage* […] and give the impression […] that they are emerging from the canvas, that they are breaking through and coming out of the painting itself. [It] give[s] the impression, that is, of self-generation, of rupturing the membrane of painting from within, rather than from without[568].

Les multiples membranes, ouvertures dentelées dans les murs, plis des vêtements ou du tissu s'intègrent donc souvent à une iconologie vaginale placée sous le signe de l'émergence et de la découverte du Soi[569] (sous des formes parfois aussi extravagantes que *Bruja que va al Sabath*, de 1957). Ces ouvertures trouvent un écho dans les nombreuses représentations de cavités, de grottes, de coupes ou de coffres. Ainsi, les tableaux *Premonición* ou *La huida* peuvent être vus comme la mise en scène d'un « *regressus ad uterum* » libérateur : dans *La huida*, troisième tableau du triptyque composé de *Hacia la torre* et *Bordando el manto terrestre*, la protagoniste parvient à s'échapper d'un univers cloisonné et répressif, marqué par la non-individuation – toutes les jeunes filles sont identiques et sont cantonnées aux mêmes tâches. Il y a tout lieu de penser que *La huida* est tout à la fois une libération et une allégorie du processus d'individuation : la découverte du Soi comme différent des autres mais aussi comme totalité, la présence de « l'aimé » pouvant être considérée comme une allusion à l'androgynie primordiale. Dans ce tableau, le processus d'individuation se réalise au travers d'un voyage vers la « grotte ».

Ces interprétations sont soutenues par le fait que le retour à la matrice originelle et sacrée est, dans la plupart des cosmogonies et religions, assimilé à la naissance mais aussi au tombeau et à la renaissance, comme l'explique Riane Eisler dans son étude des représentations et rites préhistoriques européens :

> En el sur de Francia, donde se encontraron las primeras expresiones del arte europeo, hay muchas imágenes de la vulva sagrada. Algunas de ellas en cavernas-santuarios cerca de Les Eyzies en Dordoña, se remontan a treinta mil años atrás. Como señalan los arqueólogos, la caverna simboliza el útero de la Gran Madre. Así, su entrada era el símbolo del portal sagrado o abertura vaginal.
> Esta asociación de la vulva y útero divinos con el nacimiento, muerte y regeneración es un tema mítico primordial en el arte prehistórico.

---

[568] Brad EPPS, « The Texture of the Face: Logic, Narration, and Figurative Details in Remedios Varo », *art. cit*., p. 199.

[569] Rappelons que Carl G. Jung a dissocié le « moi » du « soi » : « Il y a […] lieu de distinguer entre le moi et le soi, le moi n'étant que le sujet de ma conscience, alors que le soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient ». Voir Carl G. JUNG, *Types psychologiques* [1921] [trad. Yves Le Lay], Genève, Georg, 1997, p. 456.

> […] Se ha documentado ampliamente que en épocas cicládicas, minoicas y egeas tempranas, los muertos eran enterrados en sepulturas redondas con una pequeña abertura mirando hacia el este en dirección al sol naciente. […] Goodison señala que si la tumba se consideraba un útero para un futuro renacimiento, tendría sentido que fuera redonda. Y si la abertura no estaba destinada para la conveniencia física de los vivos sino para el renacimiento de los muertos, también tendría sentido que fuera pequeña, ya que era una abertura vaginal simbólica[570].

Ainsi, les figures nées de l'engrenage céleste de *Premonición* qui s'engouffrent dans un antre obscur s'apprêtent sans doute à naître au grand jour, peut-être sous une forme différente. La cavité dans laquelle se replie l'*Ermitaño* (1955) peut tout aussi bien constituer la sépulture du penseur, qui a atteint un tel degré de connaissance et de sagesse qu'il peut accepter la mort sans sourciller, que le symbole d'une renaissance spirituelle dont l'imbrication parfaite des deux triangles en un hexagramme fait état.

Néanmoins, le « *regressus ad uterum* » n'ouvre pas systématiquement la voie à la réalisation psychique du soi, puisqu'il peut également s'inscrire dans la logique du même et de la répétition, comme on le voit avec le tableau *Encuentro* (1959). En effet, une femme vêtue d'un ample costume bleu, assise à une table, ouvre un coffre et y découvre, sans surprise mais plutôt avec déception ou lassitude, son propre visage – scène inverse à celle que nous présentait *Nacer de nuevo*, où la coupe contenait non pas un simple reflet mais une révélation du Soi. Le vêtement bleu, à l'aspect aqueux, relie ces deux êtres ou ces deux parties du même être, puisqu'il semble envelopper autant le personnage central que celui qui est caché dans le coffre. Il est difficile de dire, justement, si le vêtement entre dans le coffre, ou s'il en sort ; si la figure qui y est gardée est le reflet du personnage que l'on voit dans le tableau, ou si c'est le contraire. Tout commence et tout se termine dans le coffre, dans une ronde sans fin suggérée par les volutes du vêtement, qui enserrent l'être.

Si la figure féminine de *El minotauro* arbore un vêtement similaire, le choix des couleurs du tableau indique que le rapport au soi et à la quête est tout autre. En effet, dans *El minotauro*, les couleurs complémentaires bleu et jaune se partagent la toile, évocation de la complémentarité des opposés. Plus encore, si l'on admet avec Jung que le bleu est la couleur de l'esprit, le jaune (l'or) celui de l'illumination, il est

---

[570] Riane EISLER, *Placer Sagrado: sexo, mitos y política del cuerpo* [1995] [trad. Elena Olivos], México, D.F., Pax México, 2005, p. 14 et 64.

évident que le bichromatisme du tableau manifeste la réalisation du Soi à venir (le minotaure féminin se trouvant encore au *seuil* de la porte de la connaissance). À l'inverse, *Encuentro* est entièrement baigné dans le bleu ; le monochromatisme se fait ici agent de l'immobilité de l'esprit.

De la même façon, cette auto-exploration, qui se traduit, dans les tableaux, par la mise en œuvre d'une iconologie vaginale ou utérine, est parfois contrariée, interrompue. L'un des exemples les plus violents en est certainement *Presencia inquietante* (1959). Dans ce tableau, la protagoniste est assise devant une table qui s'est ouverte pour laisser sortir une végétation sinueuse et vivace qui envahit tout l'espace, s'introduit dans toutes les ouvertures. La fente de la table, qui reproduit une fois de plus l'aspect d'un sexe féminin, semble renvoyer à la fécondité féminine (à considérer d'un point de vue spirituel), à la matrice dont le pouvoir est révélé par les mains de la protagoniste qui en écarte les plis. Mais le tableau laisse apparaître une autre ouverture vaginale dans le dossier même de la chaise qu'occupe la femme. La végétation est remplacée par le visage d'un homme inquiétant, qui s'apprête à lécher la nuque de la figure féminine. En déchirant le tissu pour sortir, ce personnage masculin fait jaillir les motifs de l'imprimé – la fleur de lys, symbole héraldique, mais qui représentait au Moyen-âge l'illumination et la réalisation spirituelle – dont la pointe va se planter dans le sol et dans les murs, symbole de pénétration d'autant plus évident que des gouttes suintent du mur suite à ce contact.

Si cela pourrait constituer un autre symbole de fertilité, l'assimilation du personnage masculin à une figure démoniaque qui apparaît dans le dos de la protagoniste et l'attitude de cette dernière, qui semble en proie à un lourd sommeil, à une annihilation de sa volonté, donnent à cette scène un aspect malsain et menaçant.

Ce tableau n'est d'ailleurs pas le seul à montrer une figure féminine paralysée dans sa quête d'auto-définition par l'irruption (du désir) d'un personnage masculin. Ainsi, le tableau *Locomoción capilar* (1959) semble présenter un monde dans lequel règne la suprématie du phallus car, malgré la présence d'arches qui constituent l'architecture du tableau, sa composition est dominée par les axes verticaux formés par les personnages élancés et leurs barbes rigides, à la longueur hyperbolique. Le nœud du tableau se trouve en arrière-plan : on y assiste à un « rapt », la barbe d'un homme s'étant transformée en véritable tentacule qui enserre la femme et tente de l'enlever – négation de la volonté féminine et affirmation de la toute-puissance du désir masculin.

Mais, de même que dans *Presencia inquietante*, il semble que le personnage féminin ne se débat pas face à ce « viol » symbolique, bien que son visage reflète terreur et absence. De plus, l'homme qui commet le rapt le fait depuis une cachette, une cavité obscure qui n'est pas sans rappeler l'iconologie vaginale que nous évoquions un peu plus haut.

Le thème de la séquestration à partir des éléments typiquement masculins que sont la barbe et les moustaches est également présent dans le tableau *Caminos tortuosos*, de 1957, où la moustache-tentacule d'un vieil homme tapi derrière un mur saisit le bras d'une jeune femme, l'arrêtant dans sa course. Tandis que l'homme est caractérisé par son immobilité, la femme apparaît au contraire en plein mouvement, comme le suggère la roue qu'elle possède en guise de jambes, mais aussi les deux hélices censées lui permettre d'avancer grâce à la force du vent ainsi que les plumes qui ornent son vêtement, encore recourbées sous l'effet de la vitesse. L'imposition du désir masculin apparaît donc non seulement comme une séquestration, mais aussi comme ce qui empêche le personnage féminin de poursuivre son avancée et la fige dans une immobilité « contre-nature », la femme étant, nous l'avons dit, en perpétuelle *transition*.

Mais revenons à *Presencia inquietante* : l'aspect le plus surprenant de ce tableau est le fait que cette menace, cette « présence inquiétante » semble aussi extérieure qu'intérieure à la femme, et plus encore si l'on s'appuie sur l'écriture du rêve qui est fort probablement à l'origine du tableau (« Sueño 9 » dans l'édition d'Isabel Castells) :

> Di un paso más hacia adelante y en ese momento sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien *salía de mí misma* y, simultáneamente, comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo *querido* oír esa amenaza fuera y arriba, pero que en realidad estaba siempre junto a mí o *en mí*. Esa « cosa » detrás de mí me produjo un terror enorme y una sensación de sueño pesadísimo y angustioso del que me esforzaba en despertar totalmente para defenderme, pero la criatura misteriosa me agarró fuertemente de la nuca, metiendo los dedos como intentando juntar estos dos músculos largos y estrechos que hay detrás en el cuello […]. « Él » me dio un último apretón más fuerte y, al sentir que caía en un sueño profundo, me desperté realmente, angustiadísima y bañada en sudor[571].

[571] Remedios VARO, « Sueño 9 », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 131.

Cette « chose » effrayante, indéfinissable, qui fait obstacle à la quête du personnage féminin et qui est, à la fin du texte, identifiée par le pronom personnel « *él* », fait donc partie de la femme, même s'il est plus facile et plus rassurant pour elle de penser qu'il est extrinsèque, comme le suggère la mise en italique du mot « *querido* ». Peut-on aller jusqu'à voir ici une métaphore de la tension fondamentale entre les aspirations de la femme à élaborer une mythologie nouvelle – au travers d'une auto-exploration qui induit une redéfinition de l'être profond féminin – et la difficulté à se départir et à se libérer de la conception patriarcale qui semble, comme le suggère *Presencia inquietante*, intériorisée par la femme ? La « *presencia inquietante* » du tableau de 1959 ne correspondrait-elle pas à ce que psychologues ou sociologues nomment « l'ordre symbolique », qui a la particularité d'être intégré, naturalisé par l'ensemble des individus d'un groupe social déterminé ?

Dans les tableaux de Remedios Varo, cet ordre symbolique est parfois latent, parfois présent, souvent mis à mal par des images archétypales qui racontent *une autre histoire* que celle mise en place par le discours et l'imagerie phallogocentristes. Cette *autre histoire*, c'est aussi, dans une perspective méta-créative, celle qui fait état de sa propre difficulté à se dire, à se montrer, à émerger pleinement. L'ambivalence des figures féminines et des univers symboliques qui leur sont rattachés en sont un indice.

Pourtant, de nombreuses peintures mettent sous nos yeux, comme dans *Nacer de nuevo*, la déchirure de la membrane de l'ordre symbolique, le « frottage » de sa surface pour en accélérer l'érosion. L'iconologie vaginale et utérine y participe, de même que la réélaboration de l'archétype de la quête – qui n'est plus synonyme de conquête sur l'autre mais de profonde connexion retrouvée avec soi –, et que la recodification de l'espace intérieur, celui-ci n'étant pas seulement le lieu de l'enfermement mais le lieu de la magie et de découvertes supérieures.

3.1.2.3. Odyssées féminines et transmutation de l'espace domestique

Nous avons déjà signalé auparavant le fait que le motif du voyage entretient une relation essentielle, quoique non exclusive, avec les figures féminines des tableaux de Remedios Varo. La superposition entre voyage physique et voyage spirituel, déjà présente dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Rousseau, fait des personnages féminins des sujets actifs, décidés à emprunter les chemins de la connaissance, à l'image de la protagoniste de *La llamada* : sa couleur est d'or et de

feu, à l'image de la transformation alchimique à laquelle elle aspire – comme le sous-entend l'alambic qu'elle tient dans sa main droite –. Tandis que le reste de l'humanité se fond dans le mur, dans une attitude de passivité et d'assoupissement absolus, la femme semble expérimenter un éveil psychique intense, guidée par l'astre auquel elle est directement reliée.

Non seulement la femme est sujet, engagée dans un cheminement, mais, comme nous l'avons vu au travers de notre développement sur l'iconologie vaginale, l'objet de son odyssée n'est autre que la découverte de sa propre identité et l'accession à un autre niveau spirituel. C'est pour cette raison que le voyage est conçu non comme un mouvement horizontal mais comme un mouvement ascendant, comme le suggère la structure pyramidale du tableau *Tránsito en espiral* (1962), dominée par une haute tour.

On y voit une multitude d'embarcations qui circulent dans un sens et dans l'autre à l'intérieur d'une grande spirale, formée par une ville fortifiée. Divers symboles sont des clés nous permettant d'appréhender la dimension spirituelle de ces déplacements. La présence d'animaux à cornes sur tout le trajet, que l'on peut identifier à la figure du capricorne, renforcent l'idée d'un double mouvement au sein de la spirale : en effet, d'après le *Diccionario de símbolos* de Cirlot, le symbole du capricorne

> […] alude a la doble tendencia de la vida hacia el abismo (agua) y las alturas (montañas); estas direcciones significan asimismo, en la doctrina hindú, las posibilidades involutiva y evolutiva, el retorno o la salida de la « rueda de los renacimientos »[572].

Si l'on prête attention, c'est néanmoins la dimension ascendante qui domine dans le tableau puisque le capricorne est ici représenté sans la queue de poisson qui le rattache traditionnellement aux abîmes, et que la plupart des bateaux se dirigent vers le centre de la spirale, à savoir la tour qui symbolise l'élévation et, plus encore, la connaissance absolue : au sommet se trouve en effet un oiseau mythique qui semble être le Phénix, finalisation du Grand Œuvre dans l'alchimie. De plus, la spirale est constituée de trois niveaux de circonvolutions qui renvoient à trois niveaux d'initiation

[572] Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.* (« capricornio »).

spirituelle, comme l'explique René Guénon dans son ouvrage *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* :

> Ahora bien: ¿cuál puede ser el significado de esos tres recintos? Inmediatamente pensamos que debía de tratarse de tres grados de iniciación, de modo que su conjunto habría sido en cierto modo la figura de la jerarquía druídica. […] La división de la iniciación en tres grados es, por otra parte, la más frecuente y, podríamos decir, la más fundamental […]. [Se refieren] los tres recintos a los tres círculos de la existencia reconocidos por la tradición celta; esos tres círculos, que con otra forma se encuentran también en el cristianismo, son, por otra parte, lo mismo que los « tres mundos » de la tradición hindú. En ésta, además, los círculos celestes se representan a veces como otros tantos recintos concéntricos que rodean al *Mêru*, o sea, la montaña sagrada que simboliza al « polo » o el « eje del mundo » […]; si se trata de iniciación real, sus grados corresponden a otros tantos estados del ser, y estos estados son los que en todas las tradiciones se describen como mundos diferentes; téngase en cuenta que la « localización » tiene carácter puramente simbólico[573].

Comme le souligne la dernière phrase, le caractère spatial du déplacement est purement symbolique et fait référence à un déplacement intérieur qui comprend, dans la plupart des traditions, trois étapes de développement spirituel destiné à mener l'initié jusqu'au *Mêru* hindou, parfaitement représenté ici par la tour centrale. Il s'agit donc d'un voyage à la recherche de soi-même et du monde, puisque sa finalité est d'atteindre « *el eje del mundo* », ce qui structure l'univers et lui donne une cohérence – à savoir, pour Jung, le « soi », puisque le monde n'existe que dans les projections de « soi » sur le monde.

Nous pouvons déjà relever l'une des caractéristiques du voyage comme métaphore d'ascension spirituelle dans les œuvres de Remedios Varo : il semble intimement lié à l'élément aquatique et à la figure du bateau – contrairement aux embarcations de Hyeronymus Bosch, symboles de la dérive humaine comme dans *La nef des fous*[574] –, tandis que la roue est davantage reliée au sentiment d'exil et d'errance. Si la quête spirituelle ne semble pas spécifiquement féminine, la représentation qui en est faite laisse cependant apparaître un réseau symbolique propre. Prenons l'exemple de deux tableaux qui présentent le voyage comme quête spirituelle :

[573] René GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* [1962] [trad. José Luis Tejada et Jeremías Lera], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 66-67.
[574] Il s'agit d'un tableau peint vers 1510-1515, conservé au Musée du Louvre.

Ascensión al monte análogo (1960), dont le protagoniste est un homme, et *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), qui apparaît comme le paradigme de l'aspiration féminine à se réaliser comme individu et à embrasser la connaissance du monde.

Le premier, directement inspiré du livre de René Daumal, *Mont analogue*, présente une structure similaire à celle de *Tránsito en espiral* puisque le personnage remonte le cours d'un fleuve en spirale dans l'espoir de parvenir au sommet d'une montagne constituée, elle aussi, de trois niveaux ; ce personnage représente « *el esfuerzo de aquéllos que tratan de subir a otro nivel espiritual*[575] ».

Dans le second, le caractère ascendant du voyage est moins visible dans la composition, puisqu'il n'y a ni spirale ni axe central ; seuls des arbres dont on ne voit ni la base ni la cime relient l'espace aquatique inférieur et l'espace supérieur. Nonobstant, la forme de l'embarcation rappelle celle des « œufs cosmiques » de *Tránsito en espiral* et le mouvement du personnage semble être non évolutif mais involutif : plus que de s'élever au dessus du monde, l'héroïne retourne au contraire à la source, au principe premier qui a donné naissance au fleuve, lui-même créateur de la vie.

Même si le motif de la coupe apparaît dans d'autres tableaux où il vient s'intégrer dans un réseau symbolique complexe (dans *Caballero encantado* de 1961 ou *Expedición del aqua áurea* de 1962, par exemple), il est intéressant de remarquer qu'il constitue souvent un élément central du tableau lorsque celui-ci est centré sur une figure féminine. Cette coupe d'abondance, de laquelle l'eau jaillit sans cesse, évoque bien entendu le Graal. La coupe de *Exploración de las fuentes del río Orinoco* a pourtant peu à voir avec le Graal richement ornementé qui, d'après la littérature médiévale, recueillit le sang du Christ et fut l'objet convoité par les plus preux des chevaliers, notamment Perceval[576]. L'odyssée d'Ulysse le guerrier est ici remplacée par une longue expédition pacifiste et solitaire réalisée par une héroïne féminine ; quant à la coupe, elle ne correspond pas au Graal de la tradition religieuse et mythologique patriarcale. Ce Graal, réinvesti par le féminin, renvoie tout autant à « *la*

[575] Remedios VARO, « Notas escritas al reverso de un dibujo o de fotografías de sus pinturas », in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 184.
[576] Parmi les textes français, on ne peut manquer de mentionner *Perceval, ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes (1135 env.-1183 env.). La légende du Graal appartiendrait à la mythologie celtique et aurait connu une « christianisation », achevée au XIIIe siècle.

matriz o útero, como vaso o recipiente generador de vida[577] » qu'à la source magique devant permettre la révélation spirituelle, comme dans *Nacer de nuevo*.

La quête d'un Graal porteur de la puissance féminine est également l'objet du *Cornet acoustique*, de Leonora Carrington. La façon dont la coupe sacrée est décrite et dont son histoire est retracée par l'Évêque de Trêve-les-Frèles, dans le roman, peut même éclairer notre lecture d'*Exploración de las fuentes del río Orinoco* :

> Cette coupe merveilleuse, vous le savez, passait pour le calice original qui contenait l'élixir de longue vie et appartenait à la déesse Vénus. On prétend qu'elle but d'un trait le liquide magique alors qu'elle portait en son sein Cupidon ; sur quoi il fit un bond dans son ventre et, absorbant le pneuma, devint un Dieu. La suite de l'histoire dit que Vénus, dans les douleurs de l'enfantement, laissa tomber la coupe qui, ayant heurté le sol, fut ensevelie dans une profonde caverne, demeure de la déesse des Enfers.
> Durant quelques milliers d'années, la coupe fut à l'abri en la possession de la déesse souterraine, qui était connue pour être hermaphrodite et barbue, et dont le nom était Barbarus.
> La déesse Barbarus était adorée comme la donatrice de vie ou la grande Matrice, et l'on s'accorde généralement à supposer que ses prêtres étaient choisis parmi les hermaphrodites.
> Seth, fils de Noé, passait pour avoir été le premier à marcher sur le sanctuaire de cette déesse. Les prêtres de celle-ci furent égorgés, le Graal fut dérobé et le sanctuaire profané ; selon la légende, le Graal tomba en la possession des membres de la tribu de Seth, et il fut volé derechef par les Templiers pendant la croisade.
> Des histoires plus récentes prirent naissance autour du Graal, et sa magie fut attribuée à tort à des origines chrétiennes[578].

Bien que l'on soit loin, dans *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, de la généalogie fantaisiste du texte de Carrington – qui fait du Graal le calice de Vénus, puis de la déesse des enfers, usurpé par les chrétiens –, la « source » imaginaire est la même : les femmes doivent reconquérir le Graal qui leur appartenait, celui qui donne la vie et permet la coexistence non excluante des opposés. « L'époque d'or » du Graal correspond en effet à l'âge des hermaphrodites, ordre rompu par l'irruption des hommes chrétiens et de leur violence.

Dans un double mouvement, Remedios Varo se réapproprie donc certaines images archétypales normalement réservées aux figures masculines pour les intégrer à une imagination visionnaire et à un univers mythique féminin et, en même temps,

[577] Magnolia RIVERA, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 169.
[578] Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 127-128.

transmute dans son œuvre des images et motifs reliés à l'image traditionnelle de la femme pour en faire des symboles de sa libération ou de sa créativité. Cet aspect est l'un de ceux qui ont fasciné Janet A. Kaplan, comme elle le démontre dans *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* :

> Al situar repetidamente a sus mujeres en situaciones tradicionalmente relacionadas con la mujer, [Remedios Varo] subraya el hecho de que su andadura era un viaje específicamente femenino, presentado desde el punto de vista de una mujer y, desafiando esa asociación estereotipada de la mujer con el depreciado y a veces trivializado ámbito doméstico, se vale de imágenes de la vida, del hogar –bordar, guisar, criar– como marco para llevar a cabo descubrimientos superiores y creaciones mágicas[579].

Ainsi, l'espace domestique et les tâches traditionnellement réservées aux femmes sont transfigurés car Remedios Varo leur donne de nouvelles valeurs : d'une part, l'espace intérieur semble étroitement relié à la magie, au fantastique et au concept d'« apparition » ; d'autre part, comme nous l'avons déjà évoqué, l'espace domestique est partie intégrante du processus de découvertes et de création.

Il n'existe donc pas, comme on pourrait le penser, d'opposition entre phénomène extraordinaire et espace quotidien chez Remedios Varo, bien au contraire : l'espace domestique apparaît, du fait de son caractère intime, comme le lieu privilégié d'apparitions fantastiques ou secrètes – « *en el mundo de la pintura, [las] actividades domésticas se transmutan, pues sirven para explorar la creatividad en la esfera de las mujeres, sumando lo fantástico como un elemento de la vida cotidiana*[580] », nous dit Andrea Luquin Calvo. C'est dans la maison que l'auteure des *Cartas* et *Recetas* se consacre à constituer des systèmes solaires miniatures et à en modifier la disposition pour provoquer des conséquences bénéfiques ou des accidents involontaires ; c'est dans la maison que les personnages tissés prennent vie, qu'une mère nourrit son enfant-lune de poussière d'étoiles, etc.

L'espace intérieur est propice à l'exercice de la magie, mais il est également intimement lié à l'apparition : c'est dans l'espace domestique que peut surgir l'inattendu, qu'il soit effrayant (*Visita inesperada*), qu'il s'agisse de situations émotionnellement complexes (*Simpatía*, entre étincelles de connexion cosmique et

---

[579] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 215.
[580] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, *op. cit.*, p. 352.

désordre lié à la « *rabia del gato* », titre initial du tableau), ou encore de phénomènes à la portée mystique comme dans *Naturaleza muerta resucitando*, de 1963.

L'espace domestique est donc le lieu privilégié de l'apparition magique, voire de la résurrection (rappelons-nous la renaissance dont faisait état le tableau *Nacer de nuevo*) ; mais il s'articule également avec l'idée de création ou de découverte supérieure. En reprenant des activités traditionnellement assignées aux femmes et en les transformant en actes démiurgiques, Remedios Varo fait de l'espace domestique un espace supérieur dans lequel la vie naît du travail des femmes. Les différentes « *tejedoras* » en sont le parfait exemple : certaines créent des personnages animés qui cherchent à prendre leur envol (*La tejedora roja, La tejedora de Verona*), d'autres créent le monde même (*Bordando el manto terrestre*). Cela nous amène à considérer un curieux paradoxe que met en évidence Judit Uzcátegui Araújo dans son article « Formas y modos de habitar en la obra de Remedios Varo », à savoir que la création ne se fait pas « *ex nihilo* » mais dans un monde déjà constitué et préexistant :

> El mito de la creación plantea en sus pinturas una paradoja: el mundo se crea en un mundo ya hecho, en el espacio privado de la casa. En la actualización que la pintora hace de todos estos temas y mitos hay una necesidad de reelaborar una tradición desde la perspectiva femenina, sirviéndose del mismo espacio doméstico donde ha sido confinada desde siempre para transformar la casa en un lugar de creación[581].

Dans *Creación del mundo o Microcosmos* (1958) puis dans *Microcosmos o Determinismo* (1959), l'ensemble des êtres qui peuplent la terre, animaux et humains, sortent d'une maison : dans cette scène aux allures d'Arche de Noé (même si nous n'assistons pas ici à un acte salvateur mais à une naissance), la maison apparaît comme un creuset dans lesquels les signes du Zodiaque déversent les substances célestes nécessaires à la création des êtres vivants ; la maison est donc bien le « *lugar de creación* » par excellence.

De la quête de soi à la quête du Soi, de la recherche du Soi à la recherche d'un espace (imaginaire) à soi, il n'y a, dans l'œuvre de Remedios Varo, qu'un pas. Loin de se reconnaître dans une image figée, stéréotypée, l'artiste s'explore au travers de multiples doubles et *alter ego* qui sont elles aussi engagées dans une pérégrination tout

[581] Judit UZCÁTEGUI ARAÚJO, « Formas y modos de habitar en la obra de Remedios Varo », *art. cit.*, p. 33.

aussi identitaire que spirituelle. Cette mise en abyme picturale dépasse toutefois le cadre de la mise en image de réminiscences appartenant à l'expérience de l'artiste, pour se faire expression d'un imaginaire féminin en pleine émergence, qui met en place des réseaux symboliques alternatifs. Paradoxe que ces figures de femmes qui ont toutes le même visage mais qui manifestent d'incessantes variations et modulations, dans lesquelles Remedios Varo se donne à voir et se travestit tout à la fois. Paradoxe que ces images archétypales qui donnent naissance à de nouvelles figures mythiques et à de nouveaux espaces de révélation, mais qui restent ancrées dans un imaginaire et une esthétique de la liminalité.

Le spectateur qui parcourt les tableaux de Leonora Carrington ne tarde pas à se rendre compte du fait que l'on n'y trouvera pas la charge auto-représentative de ceux de Remedios Varo : scènes ésotériques peuplées de multiples créatures anthropomorphes, animales ou mythologiques, bestiaires fantastiques, univers merveilleux saturés de magie… Rares (pour ne pas dire quasi-inexistants) sont les tableaux qui mettent en scène un(e) protagoniste qui semble renvoyer à Leonora Carrington.

Pourtant, on pourra identifier de nombreux archétypes féminins, souvent en groupe : les figures féminines cuisinières, alchimistes et magiciennes, qui réalisent, comme dans les tableaux de Remedios Varo, leurs découvertes supérieures dans l'espace domestique (*The House Opposite*, 1945) ; les tisseuses (*Seraputina's Rehearsal*, 1947) et les femmes savantes et artistes (*Friday the 13th*, 1965) ; les adeptes du spiritisme (*Séance*) et celles qui sont comme possédées par des visions (*Rarvarok*, 1963) ; les prêtresses (*Palatine Predella*, 1946) ; les vieilles dames édentées ébahies devant les mystères de l'univers (*Friday*, de 1978, *The Magdalens* et *Kron Flower*, de 1986) ; les elfes et déesses en harmonies avec la nature et les animaux (*Tuesday*, 1946, *The Pomps of the Subsoil*, 1947, *The 19th Hole*, 1958) ; sans compter

> […] les Poulains Blancs, Cygnes Noirs, Oies Blanches, Mouflons, Chevaux et Œufs d'autruche [qui] ne sont rien d'autre que des évocations de la Déesse, cette nature animale et divine de la femme occultée depuis si longtemps par les religions patriarcales[582].

[582] Gloria ORENSTEIN, « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington », in *Mélusine. Occulte-occultation*, *op. cit*., p. 137.

Les scènes collectives sont légion et présentent un foisonnement qui s'oppose aux représentations, dans l'œuvre de Remedios Varo, de personnages féminins, androgynes ou hybrides isolés, saisis dans un moment de déambulation solitaire, de quête individuelle et d'éveil psychique et ésotérique. Plus que des doubles symboliques de l'artiste, nous voyons dans ces multiples représentations, en accord avec Gloria Orenstein, « une initiation aux modes de perception symbolique et ésotérique qui finira par révéler la prééminence du *principe* féminin caché derrière le voile des icônes patriarcales[583] ».

Il nous semble en revanche que le medium littéraire se prête beaucoup plus, pour Leonora Carrington, à l'auto-exploration et à l'auto-représentation. Néanmoins, ces processus sont indissociables de la mascarade, de la parodie, du jeu – ce qui transparaît également dans les quelques autoportraits plus tardifs de Leonora Carrington et rapproche sa démarche de celle de Remedios Varo dans ses écrits.

3.2. Masques et travestissements

3.2.1. Leonora Carrington : l'autoportrait pictural en question

À notre connaissance, seuls deux tableaux se présentent comme des autoportraits : *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, de 1937, et *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie*, de 1973. Nous souhaitons ajouter à ces deux productions une troisième, au titre empreint d'humour : *The Artist Traveling Incognito*, de 1949.

Bien que l'autoportrait de 1937 soit devenu une œuvre emblématique de Leonora Carrington et ait été, à ce titre, amplement commenté[584], il fait paradoxalement figure d'exception au sein de sa production picturale et apparaît comme une œuvre de jeunesse bien peu représentative des processus créatifs ultérieurs. Réalisé alors que l'artiste a tout juste vingt ans, ce tableau « *bien pudiera*

[583] *Ibidem*. Nous soulignons.
[584] On pourra par exemple consulter les articles de Luis CARLOS EMERICH, « Leonora Carrington atrás de los espejos », in *Leonora Carrington: una retrospectiva, op. cit.*, p. 47-48 ; Juncal CABALLERO GUIRAL, « Mujer y surrealismo », *Asparkía: investigació feminista*, n° 5, 1995, p. 77 ; Katharine CONLEY, « Beyond the Border: Leonora Carrington's Terrible Journey », *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, *op. cit.*, p. 51-52.

considerarse una especie de manifiesto de indepedencia y una insignia en [el] rito de iniciación [de Leonora Carrington] en el surrealismo[585] », nous dit Susan L. Aberth. Bien que résolument provocateur, cet autoportrait remplit toutefois un certain nombre de critères attendus du genre : personnage central au regard tourné vers le spectateur virtuel et présentant une évidente ressemblance physique avec l'artiste.

Néanmoins, Leonora Carrington se représente sous les traits d'un personnage androgyne à la chevelure sauvage et aux allures de cavalière, bien loin de la jeune femme de bonne famille anglaise qui apparaît dans des photos datées d'à peine trois ans plus tôt[586]. Pointant des yeux emplis de défiance sur celui qui la regarde, elle effectue, de sa main droite, le signe des cornes, qui renvoie autant à son signe astrologique (bélier) qu'à la manifestation d'une menace, voire du diable, dans la conception chrétienne. La main, placée au centre même du tableau, renforce l'effet de contraste entre la violence, suggérée par ce signe et par la présence de l'hyène, et la blancheur virginale du pantalon, qui renvoie, dans un jeu de correspondances, aux deux chevaux figurés dans le tableau. Symbolisant le passage de l'enfance (le cheval à bascule) à l'âge adulte (le cheval s'échappant au loin) mais aussi l'affirmation d'une cruauté et d'une sexualité assumées (l'hyène), les figures animales sont à la base de l'élaboration d'une véritable mythologie personnelle subversive, prolongée dans son œuvre picturale et écrite – on pense aux contes « La débutante » ou « La maison de la peur » ainsi qu'aux tableaux *The Horses of Lord Candlestick* (1938), *Horses* (1941) ou *Chiki, ton pays*, dans lequel Leonora Carrington s'autoreprésente, aux côtés de son mari, avec des sabots de chevaux.

Plus encore, la composition du tableau, qui organise un jeu de circulation du regard entre les quatre figures sus-citées, crée une série de relations symboliques et d'antithèses entre les divers éléments, qui ne prennent sens qu'en regard les uns des autres : opposition entre l'intérieur (civilisé) de style victorien et l'espace ouvert (sauvage) aperçu par la fenêtre ; vie latente du cheval à bascule suggérée par l'ombre, contrastant avec la liberté du cheval en arrière plan ; disposition en miroir de la représentation de Leonora Carrington et de l'hyène, qui apparaît dès lors comme son double, etc.

---

[585] Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, *op. cit*., p. 30.
[586] Voir par exemple la photo datée de 1934, sur laquelle Leonora Carrington apparaît aux côtés de sa mère, avant sa présentation à la cour du roi Georges V, in *Leonora Carrington, la mariée du vent, op. cit.,* p. 28.

Nous pouvons formuler plusieurs observations : en premier lieu, on remarque que, comme Remedios Varo – quoique s'intégrant à des mécanismes différents –, Leonora Carrington a recours, dans ce premier autoportrait, à la création de doubles symboliques indispensables à l'élaboration d'un sens et d'une interprétation. En second lieu, on constate que l'acte de se peindre se réalise à l'intersection de différents plans, de différents mondes, de différents états de conscience, et que cette première auto-représentation s'accompagne d'un brouillage des frontières entre humain et animal, entre animé et inanimé.

Signalons d'ailleurs, à ce propos, qu'un tableau plus tardif de Remedios Varo, *Mimetismo* (1960), a pu être interprété comme une parodie de ce premier (et seul véritable) autoportrait de Leonora Carrington[587] : on y retrouve une femme de trois-quart, assise sur une chaise de style victorien, et une composition similaire. Néanmoins, l'hyène a cédé la place à un chat apeuré que l'on distingue à peine ; le cheval épris de liberté n'est plus, et l'ouverture sur l'inconnu se réduit à une porte de placard de laquelle s'échappent, à la façon de certains tableaux de Magritte, de lourds nuages. Enfin, on est ici aux antipodes de l'esprit de rébellion de *Inn of the Dawn Horse* : la passivité de la femme est telle qu'elle a fini par prendre l'apparence des objets qui peuplent son espace. Sa peau se confond ainsi avec les imprimés du fauteuil sur lequel elle est assise, ses mains ont pris la forme et la couleur des accoudoirs de bois recourbés sur eux-mêmes, et ses pieds se sont transformés en pieds de chaise. Dépossédée d'elle-même et résignée, incapable de s'opposer au cantonnement, qui lui semble imposé, dans l'espace domestique, la femme de *Mimetismo* devient un objet, un meuble additionnel. Ironie supplémentaire : le seul trait de subversion provient de l'espièglerie du mobilier lui-même, investi d'une forme de puissance vitale. Panier et chaise se chamaillent ; une autre chaise, en arrière-plan, laisse libre cours à sa curiosité et fouille dans un tiroir ; une étoffe, contenue dans le panier, s'élance vers les cieux, comme cherchant à conquérir la liberté à laquelle le personnage féminin ne semble pas même aspirer.

Dans cette optique, il est possible de relire le titre du tableau, *Mimetismo*, non seulement comme ce qui désigne un cas surnaturel d'assimilation des propriétés d'une chaise par un personnage féminin placé en situation de trop grande réceptivité à son environnement, mais aussi comme ce qui suggère la mise en œuvre d'une *Mimesis* (il

[587] C'est déjà de cette façon que le présentait Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 218.

s'agit du sous-titre du tableau) pastiche du tableau de Leonora Carrington, où le brouillage des frontières entre animé et inanimé devient inversion comique.

Réalisé plus de trente ans après *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie* a peu à voir avec le tableau de Carrington de 1937. Pourtant, on y retrouve la même tension entre animé et inanimé, tension néanmoins poussée à son paroxysme. En effet, une ligne d'horizon, dans un décor particulièrement inhospitalier, coupe le tableau en deux parties égales : la partie supérieure laisse apparaître un « ciel » noir, tout à fait opaque, tandis que la partie inférieure évoque un sol stérile, tout aussi sombre et habité par de vagues silhouettes qui bouleversent notre conception des échelles.

Le tableau se lit, à notre sens, de haut en bas, le regard étant attiré, en premier, par le chapeau de paille, élément le plus reconnaissable, éclairé par une lumière qui semble venir de la droite du tableau. Sur le fond noir se découpe ainsi une silhouette énigmatique, recouverte d'un drap. À mesure que le regard descend, la supercherie devient manifeste, puisque l'on s'aperçoit que ce qui constitue les « pieds » de cette forme anthropomorphe n'est autre que la base en bois d'un portant à vêtements. Si supercherie il y a, le spectateur ignore cependant de quelle nature, et le mystère reste entier : que se cache-t-il donc sous le drap ? S'agit-il d'un simple épouvantail, ou la silhouette pourrait-elle cacher *autre chose* ? On pourrait bien se figurer que l'armature soit moins celle d'un valet à vêtements que celle d'un miroir de style victorien, caché à la vue du spectateur, et, puisque dissimulé sous une toile, nié dans sa capacité à refléter. On pourrait également imaginer que ce linceul enveloppe un être fantastique, interprétation que pourrait conforter la présence d'un singulier bâton aux allures de serpent dressé : s'agit-il de la « cravate orthopédique noire » ? On voit mal le lien que peuvent entretenir le vocabulaire médical et le tableau, d'autant que cet étrange bâton-animal semble plus vivant que la figure aux contours humains.

Dans tous les cas, *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie* désarçonne celui qui l'observe : point de cravate noire, et une mascarade qui tient lieu d'auto-représentation. Serait-ce, pour Leonora Carrington, une manière de donner à voir la vacuité d'une telle entreprise, l'artiste qui réalise son autoportrait se montrant souvent complaisant vis-à-vis de lui-même ? Une façon de déjouer les attentes et d'affirmer que le rôle de l'art est de montrer tout autre chose que ce qu'il annonce, afin de forcer le spectateur à prendre conscience et à voir au-delà du complexe jeu d'illusions et d'apparences qui se met en place dans la peinture ? Peut-être l'artiste suggère-t-elle ici

non pas que « Je est un autre », mais que « Je est (suis) ailleurs », que c'est *ailleurs* que dans un autoportrait qu'il faut chercher les traces de la subjectivité de l'artiste, diffuse, changeante : cette auto-représentation ne peut-elle pas être lue comme un aveu de l'incapacité de l'artiste à se concevoir comme un être unifié, stable, et donc représentable ? À moins qu'il ne faille simplement voir dans l'opacité du tableau et dans l'absurdité de la scène représentée une mystification volontaire, dans un esprit d'humour noir propre à l'artiste.

N'est-ce pas ce même esprit ironique que l'on retrouve dans un tableau tel que *The Artist Traveling Incognito*, qui, s'il n'est pas à proprement parler un autoportrait, pourrait bien apparaître comme une tentative d'auto-représentation burlesque à mi-chemin entre l'autoportrait de 1937 et celui de 1973 ? Le fait que le titre en espagnol soit au féminin (*La artista viaja de incógnito*) va dans le sens de cette hypothèse.

Le tableau présente un personnage central, au(x) regard(s) tourné(s) vers le spectateur. Néanmoins, les choses se compliquent sensiblement dans la mesure où cette entité, si elle possède bien deux pieds, est pourvue de trois têtes qui en font un être hybride : la tête centrale, placée dans le prolongement de ce qui devrait être le corps (mais qui est masqué par les couches de vêtements superposées), apparaît comme une sorte de bulle transparente et vide, à l'exception d'un perroquet qui y est contenu. Cette bulle est maintenue en l'air par une main, qui semble être celle de la tête de gauche : un être mi-humain mi-animal à cinq yeux, dont le chapeau supporte ce qui s'apparente à un monde miniature. Enfin, à droite, la tête d'un animal surgit du tissu, exhibant son seul et unique œil, placé au milieu du front à l'instar de celui du cyclope. Le titre sous-entend qu'il s'agirait là d'un déguisement… plutôt réussi, puisque l'on est bien en peine de déterminer si l'une de ces trois têtes pourrait constituer autre chose qu'un leurre. Les têtes situées aux extrémités pourraient bien n'être que des marionnettes, mais il ne resterait alors pour toute tête qu'une sphère vide ; la présence du perroquet aurait peut-être pour fonction de donner l'illusion que celle-ci « parle ».

On le voit, la question de l'auto-représentation en peinture est, dans l'œuvre de Leonora Carrington, problématique ; elle reste un processus créatif et une thématique mineurs, alors même que les tableaux de l'artiste se présentent comme des fenêtres ouvertes sur son monde intérieur. Les deux derniers exemples nous montrent que ces autoportraits sont marqués du sceau de l'humour et que la représentation de soi semble inséparable de la *mascarade*, comprise tant comme mise en scène

fallacieuse, détournement, que comme jeu sur l'utilisation de masques et de travestissements.

Ce procédé est récurrent dans son œuvre littéraire, laquelle présente, à l'inverse, de multiples doubles symboliques de l'auteure ; la visée ludique de nombre d'écrits de Remedios Varo contribue, de plus, à les inscrire dans des dynamiques similaires.

3.2.2. Mascarades littéraires

« *Nace esa heroina de las mil caras: Leonora y sus insólitas protagonistas*[588] ». Comme le souligne Lourdes Andrade dans *Leyendas de la novia del viento*, il apparaît clairement, dès la publication de *La maison de la peur* en 1938, que l'œuvre écrite de Leonora Carrington est dominée par des figures d'héroïnes, qui ont souvent en commun de partager un ou plusieurs traits caractéristiques avec leur auteure, sur un plan biographique ou, plus souvent, symbolique. La narratrice de *La débutante* envoie au bal auquel elle n'a aucune envie d'assister l'hyène rencontrée au zoo, afin qu'elle se fasse passer pour elle. Lucrétia, la protagoniste du conte *La dame ovale*, possède, tout comme le personnage éponyme de la pièce de théâtre *Pénélope*, un cheval nommé Tartar. Toutes deux s'intègrent à un vaste ensemble de personnages féminins pour lesquelles le cheval devient, parfois, plus encore qu'un *alter ego* : Lucrétia et Pénélope finissent par prendre une apparence équine et seront punies par la terrible figure du père autoritaire pour avoir « joué au cheval », le conte et la pièce se terminant sur le sacrifice de Tartar, tout à la fois cheval à bascule et véritable cheval, immolé par le feu. Hévaline, « créature bizarre », jument noire ou poulain du *Septième cheval*, ne trouve sa place, comme la narratrice de *La maison de la peur*, qu'au milieu des équidés. Théodora, personnage de *La fête de l'agneau*, mariée au sinistre Philipp et surveillée par sa belle-mère démoniaque, est amoureuse de son cheval à bascule,

[588] Lourdes ANDRADE, *Leyendas de la novia del viento: Leonora Carrington escritora*, México, D.F., Artes de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Libros de la espiral » (13), 2001, p. 18.

avant de s'éprendre de Jérémie, homme-loup auquel l'unit une passion violente et dévorante[589].

Loin de l'image de la femme-enfant ou de la muse dont la subtilité et la sensualité inspirent l'artiste masculin, Théodora s'intègre à une galerie de personnages féminins terribles, cruels, monstrueux ou diaboliques, qui correspondent à la profonde rébellion de Leonora Carrington contre l'ordre patriarcal : c'est Juniper et Drusille, dans *Les Sœurs*, femmes vampiriques qui s'en prennent à leur bonne ou à leur amant pour les laisser à l'état de cadavre ou de déchet au milieu d'une orgie de nourriture ; c'est Virginia, l'amante du sanglier Igname dans *Quand ils passaient*, qui, après que celui-ci est tué par des chasseurs, met bas une portée de petits sangliers qu'elle fait cuire, à l'exception d'un, et qu'elle mange au cours d'un banquet funèbre[590].

Ces personnages des années 30 et du début des années 40 laissent peu à peu la place à des figures féminines et à des univers narratifs plus variés, moins reliés au monde de l'enfance et de l'adolescence. La narratrice de *L'homme neutre* est une Anglaise expatriée désireuse d'en apprendre davantage sur la magie ; celle de *De cómo funde una industria o el sarcófago de hule*, « Señora Carrington », devient une apothicaire de génie ; Marion Leatherby, l'héroïne du *Cornet acoustique*, âgée de quatre-vingt-dix-neuf ans et barbue, rentre dans une société secrète uniquement composée de vieilles dames, qui mettent à mal l'ordre du monde. Comme Théodora, comme « la femme disparue » de *La porte de pierre*, Marion Leatherby est fascinée par la neige et rêve de partir pour le pôle Nord.

Il est un autre genre littéraire qu'affectionnait particulièrement Leonora Carrington et où la question de l'auto-représentation se pose de façon particulièrement

---

[589] Lourdes Andrade relie tous ces éléments à l'enfance et à la jeunesse de Leonora Carrington : fascination pour l'hyène lors de sa première visite au zoo, possession d'un cheval à bascule effectivement nommé Tartar, désaccord avec son père, Harold Carrington, magnat du textile qui sera à l'origine de son internement dans la clinique du Docteur Morales, etc. (*ibidem*).

[590] Des articles passionnants ont été consacrés à la question des figures féminines dans les contes et nouvelles écrits par Leonora Carrington dans les années 30 et au tout début des années 40. On pense notamment à celui de Rachel CARROLL, « "Something to See": Spectacle and Savagery in Leonora Carrington's Fiction », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 39, n° 2, 1998, p. 154-166. L'auteure y montre de quelle façon la « féminité », rejetée telle qu'elle a été définie par le regard masculin, est remplacée, dans les contes, par la « sauvagerie ». Le sacrifice littéral et symbolique de la féminité apparaît alors comme une revanche féminine. Marie Blancard analyse, pour sa part, les mécanismes qui permettent à Leonora Carrington de subvertir le genre du conte et de donner le rôle principal à des figures de femmes actives et transgressives, telles que la vampire ou l'ogresse, au sein d'un univers marqué par le « merveilleux féminin », la métamorphose et la dévoration. Voir Marie BLANCARD, « Les figures féminines dans les contes de Leonora Carrington », in Christiane CHAULET-ACHOUR (dir.), *Conte et narration au féminin* [actes du séminaire de recherche du CRTH], Paris, Éditions Le Manuscrit / Manuscrit-Université, 2005, p. 47-70.

incisive : les lettres. On sait en effet que Leonora Carrington entretint des correspondances épistolaires suivies et nourries avec André Breton (une fois installée au Mexique), avec Benjamin Péret (après que le poète fut rentré en France, en 1948), avec son ami et mécène Edward James, avec Henri Parisot, Remedios Varo ou encore Kurt Seligmann ; une grande partie de ces correspondances est encore inédite, quand elle n'a pas été perdue[591].

Karla Segura Pantoja signale, dans son article « Les lettres de l'exil : une géographie affective et intellectuelle », que certaines lettres inédites de Leonora Carrington, qui seront peut-être publiées dans sa thèse de doctorat[592], « montrent un côté tout aussi ludique que celles de Remedios Varo[593] », et s'en explique :

> Au lieu de s'adresser à des inconnus, Leonora Carrington donne parfois la parole à des personnages inventés pour écrire des lettres à ses amis. […] Il est même possible de voir les personnages de ses créations parler, comme dans le cas d'une missive adressée à André Breton où elle présente Mme Yahue Ricard : plusieurs fragments de récits s'y succèdent. Chaque feuillet est une lettre d'un genre différent : « 1) genre intellectuelle-subtile choix interchangeable »,

[591] Nous avons déjà fait état des diverses publications et fonds dans lesquels l'on trouve les lettres qui témoignent de l'amitié et de l'intérêt réciproques que se manifestaient Leonora Carrington et André Breton (qui entretinrent une relation épistolaire suivie entre 1942 et 1955). Les échanges entre l'artiste et Edward James ont fait l'objet de deux articles capitaux : celui de Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Échanges épistolaires entre Edward James et Leonora Carrington, 1946-1950 », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 61-68, et celui de Sharon-Michi KUSUNOKI, « Surreal Encounters: Leonora Carrington and Edward James – Correspondence and Friendship », in Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna, op. cit.*, p. 116-131. Une lettre de Leonora Carrington adressée à Kurt Seligmann, qui aurait été écrite en 1948, figure dans les fonds de la bibliothèque de la Yale University, New Haven (YCAL MSS 827), disponible en ligne : <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3901794> (consulté le 10 juin 2018). Nous ignorons si d'autres lettres entre les deux artistes ont pu être conservées par les ayant-droits. Mentionnons également, même si cela sort de la période sur laquelle nous nous sommes centrée, que Whitney Chadwick donne accès, dans son ouvrage récent, à la correspondance échangée entre Leonora Carrington et Leonor Fini durant leurs années communes en France : Whitney CHADWICK, « The two Leonors: Leonora Carrington and Leonor Fini, Saint-Martin d'Ardèche, 1938-41 », *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, New York, Thames and Hudson, 2017.

[592] Karla Segura Pantoja prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée *Le surréalisme déplacé : inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique* à l'Université Cergy-Pontoise, sous la direction de Catherine Mayaux et Gustavo Guerrero. La chercheuse a choisi de se centrer sur neuf artistes de nationalité différente : Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kati Horna, José Horna, Benjamin Péret, César Moro et Luis Buñuel. Une partie importante de ce travail devrait être dédiée à la correspondance ayant contribué à unir ces différents artistes dans l'exil, Karla Segura Pantoja ayant entrepris de consulter leurs archives, dispersées sur les deux continents, et de rendre compte du dialogue esthétique qui s'y construit.

[593] Karla SEGURA PANTOJA, « Les lettres de l'exil : une géographie affective et intellectuelle », *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 35.

> « 2) genre ésotérique amicale », « 3) genre sinistre 1900 », « 4) genre enthousiaste évaporée »[594].

Le jeu de mascarade et de mystification littéraire qui régit l'écriture épistolaire contribue ainsi à rapprocher Leonora Carrington et Remedios Varo. « S'adresser à des inconnus » était, semble-t-il, l'un des passe-temps préférés de Remedios Varo, que l'écriture permettait de transformer en « *homo ludens* ». Dans *Cartas, sueños y otros textos*, Isabel Castells publie ainsi une lettre de Remedios Varo adressée à un (voire deux) inconnu(s), dont on ignore si elle fut réellement envoyée au(x) destinataire(s), choisi(s) au hasard dans l'annuaire :

> Estimado Desconocido,
> Ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido, pero, sea como sea, quizás está aburrido y desea lanzarse intrépidamente en medio de un grupo de personas desconocidas con la esperanza de oír algo que le interese o le distraiga. También el hecho de sentir curiosidad y hasta algo de inquietud es ya un aliciente, por eso le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa n°… de la calle…
> He elegido su nombre casi al azar en el libro de teléfonos, digo casi porque he buscado la hoja donde se encuentran los de su profesión, creo (quizás equivocadamente) que entre ellos hay mayores probabilidades de encontrar a alguien con espíritu amplio y sentido del humor. […]
> Yo me encontraré entre los invitados y usted deberá adivinar quién de ellos soy. Creo que puede ser divertido. […] Yo, y todos los demás, [somos] apacibles burgueses que, sin embargo, como me sucede a mí, pueden sentir un irresistible impulso de hacer una travesura a la manera de un adolescente, a pesar de mis años y a pesar de todo.
> Voy a copiar esta carta y a enviarla también a otro desconocido. Quizás uno de los dos se presenta. Si viniesen los dos, sería algo extraordinario e inaudito.
> Bueno, quizás hasta pronto…
> Pensándolo bien, creo que estoy más loca que una cabra. No se haga la ilusión de que la sala será atravesada por una aurora boreal ni por el ectoplasma de su abuela, tampoco caerá una lluvia de jamones ni sucederá nada de particular, y, así como le doy estas seguridades, espero que no sea usted ni un gángster ni un borracho. Nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos[595].

À l'occasion de la soirée du jour de l'an, Remedios Varo se livre donc à une « *travesura* » qui l'amène à élaborer des hypothèses et à faire des suppositions variées

[594] *Ibidem*.
[595] Remedios VARO, « Carta 5. A un personaje desconocido », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 76-77.

sur l'identité de son destinataire – comme en témoigne le recours répété aux propositions conditionnelles, aux propositions interrogatives indirectes ou aux adverbes de probabilité – ; l'incertitude quant à l'issue de cette entreprise se traduit par une alternance de verbes au futur et au conditionnel. Il en ressort que Remedios Varo conçoit la notion de « *divertido* » comme étant étroitement liée à celle d'inconnu, de hasard, de mystère. L'humour qui imprègne le paragraphe final, qui semble être le fruit de l'écriture automatique, contraste avec le portrait que l'artiste dresse d'elle-même et de ses amis, « *apacibles burgueses* […] *medio vegetarianos* ».

Si, dans cette lettre, l'auteure ne travestit pas son identité, on la verra en revanche apparaître, au masculin, sous le pseudonyme de Fernando González dans la lettre « Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana"[596] ». Dans son écrit adressé au Docteur Alberca, une seconde lettre est jointe : « *añado este papel que debe usted considerar escrito por mi doble*[597] », explique Remedios Varo avant de mentionner une troisième lettre signée « Gradiva », ce qui pourrait suggérer que l'auteure souhaite y développer des thèmes « refoulés[598] ».

Tout comme Leonora Carrington dans la lettre à André Breton mentionnée par Karla Segura Pantoja, à laquelle nous n'avons cependant pas eu accès, Remedios Varo instaure un jeu entre auteure de la lettre et personnage, entre auteure réelle de la lettre et auteure fictive. Nulle coïncidence donc si le personnage de Carmella dans *Le cornet acoustique* est, dès sa première apparition dans le roman, caractérisé par son goût immodéré pour l'écriture de lettres :

> Le lundi, lorsqu'il fait beau, je descends dans la rue pour rendre visite, deux pâtés de maisons plus bas, à mon amie Carmella. Elle habite une très petite maison en compagnie de sa nièce […] espagnole […]. [Carmella] tricote de très jolis pull-overs mais, dans

[596] Remedios VARO, « Carta 6. Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana" », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 77-80.
[597] Remedios VARO, « Carta 4. Al Doctor Alberca », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 74-75.
[598] Gradiva, personnage éponyme d'une longue nouvelle de Wilhelm Jensen (1837-1911) publiée en 1903, sera reprise par Sigmund Freud, dans *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen* (1907) : le fondateur de la psychanalyse voit en effet dans ce récit – un archéologue tombe amoureux d'une jeune fille représentée sur un bas-relief antique, tisse autour d'elle ses fantaisies, lui imagine un nom, avant de l'apercevoir au cours d'une rêverie diurne : il se rend finalement compte du fait que la jeune fille aperçue n'est autre qu'une amie d'enfance – une métaphore exemplaire du refoulé et de son troublant retour.

> la vie, son vrai plaisir, c'est d'écrire des lettres. Carmella envoie, dans le monde entier, à des gens qu'elle n'a jamais rencontrés, des lettres qu'elle signe de toute sorte de noms romantiques, mais jamais, bien sûr, de son patronyme véritable. Carmella mépriserait les lettres anonymes et, naturellement, celles-ci ne seraient pas pratiques, car qui pourrait répondre à une lettre non signée ? Ces merveilleuses lettres, écrites d'une manière céleste, de l'écriture délicate de Carmella, s'envolent par la voie des airs. Nul n'y répond jamais. Les gens n'ont jamais le temps de faire quoi que ce soit d'intéressant[599].

Amie inséparable de la narratrice presque centenaire Marion Leatherby, l'Espagnole Carmella est, sans aucun doute et sans équivoque, la transposition littéraire de Remedios Varo, son image dans le roman, décrite comme un être romantique, qui aime à envoyer des missives exaltées aux quatre coins du monde et à se parer de mille masques littéraires.

Or, il n'y a pas que dans ses lettres que Remedios Varo aime à se travestir. Elle apparaît dans ses écrits sous divers pseudonymes, rejoignant la tradition des textes et auteurs apocryphes : elle est tour à tour « La beata Rodriga de Varo y Antequera » dans *El caballero Casildo Martín de Vilboa,* Hälikcio von Fuhrängschmidt dans *De Homo Rodans* ou Felina Caprino-Mandrágora dans les *Consejos y recetas*.

Nous avons vu que Fernando González incarne la croyance de Remedios Varo dans l'interrelation de toutes les choses du monde et révèle, malgré le ton humoristique employé dans la lettre, sa passion pour la magie et les expérimentations dans l'espace domestique.

Le texte qui accompagne le portrait de Juan Martín, *El caballero Casildo Martín de Vilboa*, se présente comme un récit d'aventures médiéval qui, malgré sa grandiloquente entrée en matière – « *El caballero Casildo Martín de Vilboa fue armado caballero en el año de gracia de 1462 por Su Majestad Amarraco XI* […][600] » – ne tarde pas à révéler son caractère burlesque : la croisade est en réalité celle d'un ornithologue qui sauva son royaume des tempêtes liées au manque de spiritualité de ses habitants en ramenant d'Islande des hiboux parlants, qui apprirent des oraisons de la bouche de trois bandits au bord de la mort lors du voyage de retour.

Le texte, qui s'intègre dans un « *constructo creativo* » avec le tableau, termine sur l'allusion à la peintre ayant réalisé le portrait du « glorieux » croisé : « *Fue pintado*

---

[599] Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 30.
[600] Remedios VARO, « El caballero Casildo Martín de Vilboa », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 111.

este retrato por la beata Rodriga de Varo y Antequera, que dedicábase a este Arte, con venia de su obispo y abadesa, en el claustro del convento donde vive retirada[601] ». Le masque qu'utilise ici Remedios Varo, éminemment humoristique, dévoile aussi l'une de ses aspirations profondes : se retirer, à l'écart du monde, dans le « *Convento de las carmelitas descalzas* » à Aguilar de la Frontera (Espagne), fondé par son ancêtre Rodrigo Varo[602] – ancêtre avec lequel elle manifeste sa filiation en s'ajoutant un nom de famille qui fait référence à l'Andalousie. Ce masque fait, de plus, écho à sa conception de l'activité artistique, conçue comme exercice monastique qui fait d'elle, symboliquement, une Sor Juana des temps modernes.

Dans les textes *De Homo Rodans* et *Consejos y recetas*, le travestissement de l'identité de l'artiste s'accompagne d'une falsification des sources et des références, dans un jeu ininterrompu de brouillage des oppositions vrai / faux, apparence / réalité, auteur / narrateur. Le premier parodie le motif de la transmission textuelle puisqu'il aurait été écrit par Hälikcio von Fuhrängschmidt, décidé à prendre la plume pour s'opposer aux théories d'un supposé anthropologue, W. H. Strudlees, ouvrant ainsi une querelle intellectuelle ; apparaissent des références aussi diverses et amusantes que Jean François de la Croupiette, Tivio Tercio, Quintiliano et ses « *Narraciones Tórbidas* »... *De Homo Rodans* se fait parodie de la pédanterie et de l'érudition par le biais de citations en latin qui n'ont aucun sens et qui sont insérées dans le texte de façon totalement injustifiée :

> Después de leer el tratado sobre huesos lumbares debido a la erudita pluma del conocido antropólogo W. H. Strudlees, difundido por la Cofradía de antropólogos vieneses, y de constatar cuánto daño hace y la gran confusión que añade a la ya reinante, me decido a escribir las siguientes notas.
> […] Antes de entrar en materia, permitidme que os recuerde aquellas palabras que el venerable y sabio cardenal Avelino di Portocarriere pronunció en el famoso concilio de Melusia: « …*et de fragmentus oseus lumbaris non verbalem non pensarem, conditionae humanitas Luciférica est. Et de pensarem ou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est*... »[603].

De la même façon, l'auteure moque les interprétations douteuses des chercheurs et leur prétendue rigueur scientifique : Hälikcio von Fuhrängschmidt

[601] *Ibidem*, p. 112.
[602] Voir Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 25.
[603] Remedios VARO, « De Homo Rodans », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 89.

s'attache ainsi à distinguer les termes « *mirto* » et « *mito* », et à expliquer comment eut lieu leur confusion en 850 av. J-C, à la suite d'un discours du grand sage Abencífar ebn el Mull. Quant à la théorie de l'évolution, elle est réduite à une formule extrêmement cocasse et suggestive, à connotation sexuelle : « *No hay duda de que nuestro Universo conocido se divide en dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse*[604]. » Le premier parapluie était, quant à lui, une aile de ptérodactyle, comme le prouve l'anthropologue factice par une série de considérations pseudo-scientifiques :

> El hecho de que el objeto se hallase rodeado de carbón 1/3 35^3 y de no menos de 50 huesos lumbares, todos ellos pertenecientes al mismo individuo, ni siquiera se menciona, y creo que es el momento de mencionarlo.
> Como sabemos muy bien, el carbón 1/3 35^3 es escasísimo y sólo se puede encontrar entre los estratos post-trodilitícos mesopotamios[605].

Donner vie, dans une visée ludique, à cet auteur fictif qui assume la fonction de narrateur consiste, pour Remedios Varo, à adopter une écriture de la *simulation* en tension permanente entre vraisemblance et pastiche. Le langage se modifie, intègre un latin composite, des mots savants et composés ou des échelles de mesure inventées ; le texte bâtit un système de références bibliographiques postiche.

Le texte *Consejos y recetas* fonctionne sur un modèle similaire : reprenant le topique cervantin du manuscrit trouvé, il se présente en effet comme un texte écrit par Algecífaro Ben El Abed et traduit de l'arabe par Felina Caprino-Mandrágora, double de l'auteure qui réapparaîtra dans le *Proyecto para una obra teatral* et dont le nom suggère qu'elle est un être hybride, appartenant aux règnes humain, animal et végétal, au monde objectif et au monde magique.

Ce n'est pas seulement l'origine du texte qui est falsifiée : c'est toute l'histoire du manuscrit qui est reconstituée pour expliquer comment il est parvenu jusqu'au lecteur :

> La Biblioteca Ɛ√-ιπ hace saber al público que su departamento de conservación y estudio de los libros y documentos que se refieren a los usos y costumbres de los siglos XX y XXI no es responsable del estado del presente volumen.

[604] *Ibidem*, p. 92.
[605] *Ibidem*, p. 94.

> Las feroces y sanguinarias guerras que se desencadenaron a fines del siglo XX no fueron ocasionadas por diferencias políticas, sino por la posesión de este libro. […]
> Fue robado, pasó por muchas manos y, finalmente, el intrépido caballero Igor López Smith, su último posesor, murió en una hoguera de plástico verde. El libro se encontraba en un bolsillo interior y, por estar todavía verde el plástico, no se quemó totalmente.
> Hoy día, tales recetas no tienen mucho valor práctico, pues las gallinas actuales, de un metro de altas, sin huesos ni pluma, no pueden proporcionar la materia prima para las sábanas afrodisiacas[606].

La volonté de rendre vraisemblables les « péripéties » du texte s'exprime par le recours au ton officiel d'une notice de bibliothèque, en charge du manuscrit. Cette notice reconstitue l'histoire de l'ouvrage mais va au-delà en reconstituant également l'Histoire universelle puisqu'elle affirme que les guerres de la fin du XXe siècle furent déclenchées par le désir de possession de ce texte, situant ainsi le temps de l'énonciation dans un futur imaginaire et techno-scientifique où les poules, sans plumes ni os, mesureraient un mètre.

L'effet est d'autant plus comique que ledit document est un texte de recettes « *para provocar sueños eróticos*[607] » : non seulement la liste d'ingrédients est particulièrement hétéroclite (« *un kilo de raíz fuerte* », « *tres gallinas blancas* », « *cuatro kilos de miel* », « *un espejo* », « *un corsé con ballenas* », « *dos bigotes postizos* », etc.), mais la suite de la recette s'apparente à un complexe rituel dont l'auteur rend compte par l'emploi d'accumulations chaotiques :

> Se despluman las gallinas, conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. […] Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sábanas de la cama. Tómense las plumas de las gallinas y espárzanse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndase la cama con cuidado.
> No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color, pero hay que evitar las llamadas gallinas de Guinea, pues éstas producen a veces un estado ninfomaníaco de larga duración o graves casos de priapismo. […] Colóquense los hígados

[606] Remedios VARO, « Consejos y recetas », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 107.
[607] Dans l'édition d'Edith Mendoza Bolio, on trouve une suite à ce texte, qui n'a pas été retenue dans l'édition d'Isabel Castells, peut-être parce qu'elle est inachevée : il s'agit d'une seconde « recette » « *para soñar que sois rey de Inglaterra* », écrite sur le même modèle que la première (liste d'ingrédients suivie d'une série d'instructions) et qui entretient de forts liens thématiques avec elle. Voir Remedios VARO, « Recetas y consejos […] », in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 214-215.

> tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama (en casos de sadismo). […] Regrese con [la taza de caldo] apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo de caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz[608].

On a ici affaire à une suite d'actions aussi invraisemblables que d'enduire les draps du lit de miel, ou d'utiliser les foies de veau non à des fins culinaires mais comme oreiller ou coussin ; le supposé auteur Algecífaro Ben El Abed donne même des indications supplémentaires en fonction du type de rêve érotique souhaité, et le rythme du texte s'accélère à mesure que le rite prend fin, jusqu'à se convertir en un tourbillon effréné d'actions incohérentes.

Dans de très nombreux textes, Remedios se livre donc à un jeu méta-fictionnel lui permettant de se réincarner sous la figure d'auteurs-narrateurs ou de personnages qui balaient les limitations de temps et d'espace : tantôt anthropologue allemand au cœur d'une polémique intellectuelle engageant la conception de l'évolution humaine, tantôt religieuse-peintre vivant dans la dévotion extrême, tantôt auteur d'appartenance musulmane spécialiste des rêves érotiques, Remedios Varo se dédouble pour mieux s'amuser (et amuser son lecteur). Porter un masque implique de créer tout un univers fictif qui le rende (burlesquement) vraisemblable : fausses attributions, sources apocryphes, érudition pastiche, contradictions, autant de mécanismes que l'auteure emprunta sans doute aux nouvelles de Borges, dont elle était une fervente lectrice.

La « mascarade littéraire » est un procédé qui rapproche les deux artistes et dont Remedios Varo n'a pas l'exclusivité, puisque Leonora Carrington s'amuse elle aussi à faire de certaines de ses lettres des espaces de jeux fictionnels et de parodies autour de son identité. Néanmoins, à la différence des masques qu'emprunte Remedios Varo, ceux de Leonora Carrington ont pour visée de masquer pour mieux dévoiler, dans une dialectique permanente allant de l'un à l'autre de ces deux pôles. Cela explique que ces textes soient, à la différence de ceux de Varo, centrés sur la question même de l'auto-définition et de l'auto-représentation.

[608] *Ibidem*, p. 108-109.

3.2.3. L'envers du masque : les « manifestes » de Leonora Carrington ou la monstruosité dévoilée

Dans les lettres écrites par Leonora Carrington ou dans les textes « de commande » que nous connaissons et qui impliquent que l'auteure se présente – à l'occasion de la publication d'un de ses écrits ou d'un ouvrage dans lequel figurent ses œuvres picturales –, la « présentation » devient ainsi auto-représentation burlesque.

Nous faisons référence à trois textes en particulier, qui, à la différence de ceux de Remedios Varo, furent écrits dans l'optique d'être publiés : le premier est une lettre à Henri Parisot, en réponse à la sollicitation de ce dernier en vue de publier le texte *En Bas* et au travers de laquelle Leonora Carrington se prête au délicat exercice de la préface. D'après Julia Salmerón, la lettre aurait été écrite en 1943[609], mais ne fut publiée qu'en 1973. Le second texte est une lettre de 1958, qui commence par « Cher Zebre », cataloguée comme la seule lettre adressée à Remedios Varo que nous possédions, et qui, plus qu'une lettre pour souhaiter la bonne année, apparaît comme un récit fantastique de la naissance de l'auteure. Dans le prolongement de cette lettre (qui en a peut-être constitué le substrat) s'inscrit enfin le texte « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », publié pour la première fois en anglais à l'occasion de la sortie de l'ouvrage *Leonora Carrington: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices* (México, D.F., Instituto Anglo-Mexicano de Cultura), en 1965, puis en espagnol dans l'ouvrage de l'écrivain et essayiste mexicain Juan García Ponce, *Leonora Carrington* (México, D.F., Era), en 1974. Dans les trois cas, la présentation de soi donne lieu à une véritable mascarade littéraire.

La lettre à Henri Parisot, qui, à la demande de Leonora Carrington, fait office de préface au texte *En Bas*, pour la réédition du récit en 1973 (Paris, E. Losfeld), est, d'emblée, surprenante puisque l'artiste s'y présente comme une vieille dame décrépite, alors même qu'elle n'est âgée que de vingt-six ans – ce en quoi la lettre annonce la création de la protagoniste du *Cornet acoustique*, Marion Leatherby – :

[609] Julia SALMERÓN, *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works, op. cit.*, p. 60. Il existe un certain flou quant à la datation de cette lettre, certains critiques considérant qu'elle a été écrite au début des années 70 – il est vrai en effet qu'elle ne fut pas incluse dans l'édition d'*En Bas* de 1945, mais uniquement dans celle de 1973.

> Cher Henri, merci de votre lettre -- Je suis d'accord qu'on publie En Bas MAIS croyez moi qu'il n'y a eut aucune « mal entendu » entre nous -- Vous n'avez peut-être pas compris mon irritation que je ressent encore, Je ne suis plus la jeune fille Ravissante qui a passér par Paris, amoureuse –
> Je suis une vieille dame qui a vecue beaucoup et *j'ai changée* -- si ma vie vaut quelque chose je suis le résultat du temps -- Donc je ne reproduirais plus l'image d'avant -- Je ne serait jamais pétrifiée dans une « jeunesse » qui n'existe plus -- J'accepte L'Honorable Décrépide actuelle -- ce que j'ai à dire maintenant est dévoilé autant que possible -- Voir à travers Le monstre -- Vous comprenez cà ? Non ? Tant pis. En tous cas faites ce que vous voulez avec cette fantôme –
> *Avec le condition*
> *Que vous publiez*
> Cette lettre comme préface –
> Comme une vieille Taupe qui nages sous les cimentières je me rends compte que j'ai toujours étais aveugle -- je cherche à connaître Le Mort pour avoire moin peur, je cherche de vider les images qui m'ont rendus aveugle –
> Je vous envoie encore beaucoup d'affection et je vous embrasse a travers mon Ratelier (que je garde a coté de moi la nuit dans une petite boite bleu ciel en plastic)
> JE N'A PLUS UNE SEULE DENT
> Leonora
> P.-S. Si les jeunes me disent maintenant que j'ai l'Esprit jeune je m'offence
> J'ai l'ESPRIT VIEILLE
> Tachez de comprendre ça[610] –

Le « malentendu » évoqué au début de la lettre ferait référence à une parole malheureuse d'Henri Parisot qui, au cours d'un repas avec Leonora Carrington survenu peu avant l'écriture de la lettre, aurait exalté son caractère de « femme-enfant », ce qui eut pour effet d'offusquer profondément l'artiste[611]. Cette lettre-préface, qui se veut autoportrait empreint d'humour noir et de provocation, prend donc le contre-pied d'une telle affirmation en faisant émerger une figure de vieille dame désabusée et sans dents. À l'image de la « jeune fille ravissante », inspirante ou séduisante qu'ont pu célébrer les surréalistes, Leonora Carrington oppose celle d'une grand-mère qui revendique son aspect repoussant – « je vous embrasse à travers mon ratelier » – et qui tient tant du sage que de la sorcière. Refusant catégoriquement la « pétrification » qu'implique le regard de l'autre (surréaliste, masculin) sur soi, rejetant l'idéalisation statique de la femme qui a conduit à nier sa créativité artistique

[610] Leonora CARRINGTON, « Lettre à Henri Parisot », in *Leonora Carrington, la mariée du vent, op. cit.*, p. 73.
[611] Cette anecdote nous a été rapportée par Alan Glass lors de notre rencontre du 21 août 2016.

et à l'enfermer dans le rôle d'objet symbolique du désir étranger, Leonora Carrington bâtit ici une auto-représentation qui fait fi des conventions, des normes sociales et des faux-semblants.

Le voile qu'il faut ôter pour « voir à travers Le monstre », les images qu'il faut « vider » pour sortir de l'aveuglement – la « vieille Taupe qui nage sous les cimetières » veut désormais « connaître » –, ce sont donc ces images figées, plaquées sur le sujet par autrui, mais aussi les images d'un « moi » qui, avant l'expérience de l'aliénation, se percevait lui-même comme unifié.

Vider les images revient donc à traverser les miroirs : *En Bas* oscille entre plongée dans la folie et lucidité retrouvée de l'énonciation, dans une perspective non-dichotomique où la frontière entre intérieur et extérieur, entre corps intime et corps social, entre contexte familial oppressant et contexte mondial enflammé par la guerre est extrêmement diffuse. Or, le lien qu'établit Leonora Carrington dans la lettre entre traversée des miroirs et monstruosité est, comme nous allons le voir, fondamentale dans la construction ultérieure de ses auto-représentations.

La lettre de décembre 1958 qui s'ouvre sur l'apostrophe « Cher Zebre » a été publiée pour la première fois dans la thèse de doctorat de Julia Salmerón, *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works*[612], en 1997, et présentée comme une lettre inédite de Leonora Carrington à Remedios Varo, qui figurait dans les archives de cette dernière, détenues par Walter Gruen. Elle a ensuite été reprise, cinq ans plus tard, dans l'ouvrage de la même auteure, *Leonora Carrington*[613] (Madrid, Ediciones del Orto). Nos recherches nous ont cependant amenée à reconsidérer la place à donner à ce document, repris dans nombre de travaux comme étant l'unique témoignage de la relation épistolaire ayant uni Remedios Varo et Leonora Carrington dont nous disposions – les autres lettres auraient été jetées, voire brûlées[614] –, et jugé à ce titre comme un document essentiel.

Nous avons en effet découvert que la même lettre était conservée dans le Fonds Benjamin Péret de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet ; elle a récemment été

[612] Julia SALMERÓN, *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works, op. cit.*, p. 241-242.
[613] Cette lettre a été publiée, en espagnol, par Julia SALMERÓN, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002, p. 71-73.
[614] María José González Madrid explique, dans sa thèse de doctorat et à la suite d'un entretien avec André Coyné (1927-2015), qui fut le compagnon du poète César Moro : « *Varo había pedido a algunos de sus amigos que, a su muerte, quemaran las cartas que tenían de ella. Esta información me la proporcionó André Coiné* (sic)*, que así hizo con las cartas de la pintora a César Moro.* » María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 204.

publiée (en octobre 2017) dans le sixième numéro des *Cahiers Benjamin Péret*[615] comme une lettre adressée au poète français. Nous avons une certitude : il existe bien deux exemplaires de la même lettre, écrite par Leonora Carrington, qui sont *quasiment* identiques[616].

María José González Madrid propose une première explication : « *hemos de pensar que no se trató de una carta personal sino de un escrito literario y una felicitación de año nuevo*[617] », que Leonora Carrington aurait envoyé à (au moins) deux destinataires faisant partie de ses plus proches amis[618]. Pourtant, la publication d'une lettre antérieure, datée du 29 août 1947 (ou 1948[619]) et indubitablement destinée à Benjamin Péret – Leonora Carrington y évoque notamment l'absence de Remedios, alors au Venezuela, et le fait qu'elle n'en ait plus de nouvelles –, invalide partiellement cette lecture. La lettre commence, de fait, pratiquement par la même formule d'appel : « Mon Cher Petit Zèbre », ce qui tend à laisser penser qu'il s'agissait bien là du surnom donné par Leonora Carrington au poète français.

Karla Segura Pantoja signale par ailleurs que « dans une lettre à Remedios Varo Benjamin Péret demande à Leonora des renseignements biographiques pour son

---

[615] Deux lettres de Leonora Carrington adressées à Benjamin Péret figurent dans le Fonds Benjamin Péret de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet : la première, datée du 29 août 1947 ou 1948 (Ms 34643), manuscrite, et la seconde, « Cher Zebre », de 1958 (Ms 34644), dactylographiée. Ces deux lettres ont été publiées : voir « Lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret », *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 78-80.

[616] Nous avons contacté Julia Salmerón, qui a eu l'amabilité de nous répondre au sujet de cette lettre : la chercheuse ignorait qu'une autre version était conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, mais elle a en sa possession la lettre que lui avait confiée Walter Gruen. De la même façon, Karla Segura Pantoja, qui a supervisé l'édition des deux lettres adressées au poète français dans les *Cahiers Benjamin Péret*, ne semble pas au courant que la lettre de 1958 a déjà été publiée par Julia Salmerón, puisqu'elle la présente comme « la réponse inédite de Leonora Carrington » (Karla SEGURA PANTOJA, « Les lettres de l'exil : une géographie affective et intellectuelle », *op. cit.*, p. 36). Nous disons que les deux lettres (toutes deux dactylographiées) sont *quasiment* identiques car l'on peut tout de même noter de légères variations, notamment orthographiques, mais pas seulement : ainsi, la lettre de Julia Salmerón est datée du « 30 décembre, 1958 », celle éditée par Karla Segura Pantoja de « décembre, 1958 ». Certains mots ont été modifiés : dans sa réflexion métalittéraire, que nous avons déjà citée, Leonora Carrrington pose, dans la version de Julia Salmerón, la question suivante : « Comment saurais-je transmettre de transgression a transgression dont le finale serait une douce gatisme dans les huit bras tendre mais poilus de mon passe ? » Dans la version de Karla Segura Pantoja, le mot « transgression » a été remplacé par « divagacions ». Nous avons envisagé que ces différences puissent être le fait des transcriptions, mais la lettre de Carrington est photocopiée dans le travail de Julia Salmerón, et Karla Segura Pantoja affirme avoir réalisé une « transcription diplomatique » (« Lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret », *op. cit.*, p. 79).

[617] María José GONZÁLEZ MADRID, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 204.

[618] Rappelons qu'en 1958, Benjamin Péret se trouve à Paris, tandis que Remedios Varo vit non loin de Leonora Carrington, à Mexico.

[619] Il semble qu'il y ait ici débat, puisque la lettre est datée, dans le catalogue de la Bibliothèque Jacques Doucet, de 1947, tandis que dans l'édition réalisée par Karla Segura Pantoja, c'est la date de 1948 qui a été retenue.

anthologie *La poesia surrealista francese*[620] », anthologie en français et en italien dans laquelle Péret choisit de faire figurer des tableaux de Leonora Carrington. Voilà qui éclaire le début de la lettre de Leonora Carrington :

> Chèr Zebre, ta lettre m'a plongée dans un dileme car, comme tu connais mon amour de la prècision, je ne saurais t'envoyer des dates biographiques sans employer les plus prècises methodes modernes. Recemment j'ai reconnu la deliberation infernale des fausses informations ecrites sur mon passeport et, füneste document rose-jambon, mon acte de naissance. Donc, aprés avoir fait consulter les documents manuscrits sur peau d'êvéque qui se trouvent au Vatican, je me suis mise en posesion des indiscutables calcules suivantes : (9-9-9-9-9-9-9-9-99(*)oo 9.) C'est a dire : deux antilopes – une crûche d'abeilles sauvages multipliè par une douzaines de petits-monstres-en-chocolat donne le même resultat, chose ètrange, L'Insemination Artificielle.
> Oui, Cher Zebre, tu ne dois pas me mèprisé depui/s que tu sais mon origine purement scientifique[621].

On peut donc élaborer l'hypothèse suivante : Remedios Varo aurait, pour une raison inconnue (peut-être liée à son séjour en France au cours de l'année 1958, durant lequel elle rendit visite à son ex-mari), servi d'intermédiaire entre Leonora Carrington et Benjamin Péret, ce dernier souhaitant intégrer une notice biographique de Leonora Carrington à l'anthologie en préparation (notice qui, d'ailleurs, ne verra pas le jour[622]). La question qui reste en suspens est la suivante : pourquoi Remedios Varo possédait-elle une copie de la lettre dans ses archives ? Il est possible que Leonora Carrington ait souhaité la lui faire relire ou corriger (les erreurs orthographiques ou grammaticales sont moins nombreuses dans la version conservée à la Bibliothèque Jacques Doucet), et qu'elle lui ait plu au point d'en conserver le double.

Quoi qu'il en soit, Remedios Varo connaissait cette lettre et celle-ci a la particularité de s'inscrire dans un contexte de possible publication, où Leonora doit se *positionner* en tant qu'artiste, sélectionnant les informations qu'elle souhaite mettre en avant, rendre publiques ou occulter. Or, comme l'on pouvait s'y attendre, le texte de la lettre est tout sauf une notice biographique : récit fantastique de la *naissance* de son auteure, le texte, rédigé dans la veine surréaliste, joue avec le monstrueux et annonce

[620] Karla SEGURA PANTOJA, « Les lettres de l'exil : une géographie affective et intellectuelle », *op. cit.*, p. 36. La chercheuse ne donne cependant aucune précision sur la localisation ou la nature de ladite lettre.
[621] Leonora CARRINGTON, « Lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret », *op. cit*., p. 79.
[622] Benjamin PÉRET (éd.), *La poesia surrealista francese* [trad. Roberto Sanesi et Tristan Sauvage], Milano, Schwarz, coll. « La poesia del novecento » (2), 1959.

le pastiche du langage scientifique que l'on trouvera dans « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar » (1965) et qui est aussi, nous l'avons vu, un procédé récurrent dans l'œuvre écrite de Remedios Varo.

Ainsi, s'opposant aux « fausses informations » des documents officiels (passeport, acte de naissance), incapables de rendre compte d'une seule vérité sur l'être, l'auteure se met en quête d'informations plus fiables : les données inscrites « sur peau d'évêque » (comme dans *La invención del mole*, Leonora Carrington prend plaisir à malmener, de sa plume acide, les représentants de l'Église catholique) lui permettent de retrouver les « calculs précis » ayant présidé à sa conception, où domine le nombre neuf, qui est la mesure des gestations mais aussi, pour les taoïstes, le nombre des cercles infernaux, par symétrie avec le nombre des sphères célestes.

« L'origine purement scientifique » de cette naissance, au sein de laquelle s'établit la surprenante équivalence entre l'obscur calcul et les opérations « bio-chimiques » décrites par la suite, est aussi celle qui est mise en avant dans le texte « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar » :

> Nací a principios de la última mitad de los noventas, en muy curiosas circunstancias, en un eneahexagrama, matemáticamente.
> La única persona presente en mi nacimiento fue nuestro querido, fiel y viejo fox-terrier, Boozy, y un aparato de rayos X para esterilizar vacas. Mi madre se hallaba ausente a la sazón, tendiendo trampas a los langostinos que por aquella época infestaban las altas cumbres de los Andes, llevando la miseria y la devastación a los nativos[623].

Ce qui se déploie dans les deux textes, c'est bien une anti-généalogie : dans « Jezzamatáticas », la naissance se fait sans la mère, figure de pêcheuse néo-colonisatrice, et sans le père, « *profesional de golf en activo* », au travers de procédés mathématiques et mécaniques qui semblent autonomes, auto-générateurs (on assiste dans la suite du texte à la naissance de la « Máquina de Pintar »).

Le résultat est aussi bâtard que l'« énneahexagramme » qui a enfanté – figure hybride qui tient de l'énnéagramme de Gurdjieff, structure justement divisée en *neuf*, et de l'hexagramme, qui peut être compris comme l'étoile à six branches ou comme l'un des symboles utilisés dans le Yi-King – : l'enfant (la créature ?), qui grandit dans « *los campos de juego submarítimos para personas desplazadas* » et développe trop

[623] Leonora CARRINGTON, « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », in Juan GARCÍA PONCE, *Leonora Carrington*, *op. cit.*, p. 25.

sa conscience se voit obligé(e) de « *recurrir a un jíbaro especialista en reducir el tamaño de la cabeza para experimentar el proceso de acomodación normal de la mentalidad en las metrópolis del mundo*[624] » et s'hybride ensuite avec la « *máquina de pintar* ».

Dans la lettre de 1958, l'abstraction mathématique (qui n'est pas géométrique, mais bien algébrique) « donne le même résultat » que l'Insémination Artificielle : elle est posée en équivalent. Manipuler les chiffres (et les formules magiques) revient à manipuler les êtres et les objets (antilopes, crûche d'abeilles sauvages, etc.), ce qui revient au même que de se livrer à des expériences chimiques – la procréation n'étant envisagée que comme une manipulation supplémentaire.

Dans cette lettre aussi, l'être à naître est bâtard, mais d'une toute autre façon ; les animaux, simples spectateurs de la naissance dans « Jezzamatáticas », sont, dans la lettre à Benjamin Péret, partie prenante de l'acte de procréation :

> Ma Mêre comme ravissante jeune mariée précipitée dans une languissante désèsperation a cause du froideur Anglo Britannique de son Mari se promenér par une nuit de lune croissante dans les laboratoires conjoints aux vastes et luxuriantes granges qui faisait parti de la proprieté familiale. Ces laboratoires était le lieux favori des jeu inter-seminaires de mon Grand Oncle Julep Edgorth.
> Fatiguee par ce promenade, lourde de tristesse et de chocolats, des faisans truffés, des purées des huitres a la creme Holandaise, et d'autres friandises qu'elle goinfrée sans cèsse pour bouché les vides produits par le froideur de son èpoux, elle s'etendait langoureusement dans une machine speciale qu'elle prennait pour un fauteuil.
> Figures-toi, alors, que ce machine speciale était precisément la dernière invention de mon Oncle Julep. L'Artéfact de Haute Précision chargée de neuf cents gallons carrés des secretions seminales de tous les animaux mâles de la propriété. Non seulement les ètalons splendide de race arabes, de porcs royaux, des petits coqs et de gros coqs au vin, si non des herissons apres herissons terriblement melangés de chauve-souris et des vulgaires canards. Par delicatesse je ne suiverais pas les reactions bio-chimiques de ma mere.
> En somme, une grossesse de plus en plus grosse a attendre un comble d'ampleur effrayente qui éclata avec un tel fracas que les vibrations etait ressentis dans l'île entier.
> Je naqui alors[625].

[624] *Ibidem*, p. 26.
[625] Leonora CARRINGTON, « Lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret », *op. cit.*, p. 79-80.

À l'énumération des victuailles répond celle des animaux de la ferme, ferme transformée en laboratoire d'apprenti-sorcier ou d'apprenti-alchimiste, voire en arche de Noé moderne, sous forme de banque séminale aux dimensions hyperboliques (« neuf cent gallons carrés »). Ici, la mère est bien celle qui enfante ; en revanche, le mari à la légendaire « froideur anglo-britannique » est tout à fait écarté de l'engendrement, tandis que le grand-oncle, en tant qu'inventeur de la « machine spéciale », de « l'Artéfact de Haute Précision », assume une forme de paternité symbolique et substitutive. Dans une dérangeante analogie qui place en son centre « l'absorption », les animaux cuisinés et préparés qui remplissaient le ventre de la mère et satisfaisaient son besoin de gloutonnerie deviennent « principe actif » qui gonfle à nouveau le ventre de la mère, mais cette fois-ci jusqu'à le faire éclater – on retrouvera d'ailleurs ce motif dans *Le cornet acoustique*[626]. Cette naissance qui s'opère dans l'explosion et la destruction apparaît comme un symbole de l'impossible généalogie : il n'est donc pas étonnant que l'être d'une « èspece indéfinie » issu de cette insémination fortuite soit « gard[é] dans le frigidaire particulier ou d'autres *monstres* attendaient d'etre immortalisées empaillés dans les vitrines qui entourent les apartements de mon Oncle[627] ».

Qu'est-ce qu'un monstre en effet, si ce n'est la créature qui relève précisément de l'hybride, du non-identifiable ? Dans *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Rosi Braidotti développe, dans le sillage de Julia Kristeva[628], une lecture post-moderne de la figure du monstre et le situe justement dans cette zone interstitielle au-delà du reconnaissable :

> The monstrous or deviant is a figure of abjection insofar as it trespasses and transgresses the barriers between recognizable norms or definitions. Significantly, the abject approximates the sacred because it appears to contain within itself a constitutive ambivalence where life and death are reconciled[629].

---

[626] Il s'agit de l'épisode où l'Abbesse Doña Rosalinda donne naissance à un nouveau Cupidon (diabolique) après que son ventre a éclaté, ce qui permet à ce personnage de sorcière d'être sanctifiée par la communauté religieuse. Notons que l'Abbesse se révèle être, à la fin du roman, un double de l'héroïne Marion Leatherby, elle-même double fictionnel de Leonora Carrington. Voir Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique*, *op. cit*., p. 135-137.
[627] *Ibidem*, p. 80. Nous soulignons.
[628] Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais » (152), 1980.
[629] Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, [1994] 2011, p. 227.

Non seulement le monstre entretient un lien particulier avec le domaine du sacré, mais également avec le féminin : Rosi Braidotti démontre la façon dont le monstrueux a été, au cours des siècles, associé au féminin – jusqu'à des exemples contemporains tirés des productions de science-fiction : on ne peut manquer d'évoquer la scène du film *Alien, le huitième passager*, de Ridley Scott (1979), dans laquelle l'« alien », en gestation dans un corps humain, déchire le ventre qui l'a porté pour naître au monde[630]. Femmes et monstres incarnent en effet ces « autres » que la société juge incompréhensibles et qui s'intègrent à la catégorie générale de « différence » ; leur altérisation permet cependant l'établissement de la norme. Rosi Braidotti souligne toutefois que cette catégorie de la « différence », qui occupe une fonction stratégique, peut, dans une approche théorique féministe, par exemple, permettre de mettre à jour les relations de pouvoir. La monstruosité (comme politique littéraire ou identitaire) peut ainsi constituer la possibilité d'une résistance, d'une transgression, de l'élaboration d'une subjectivité alternative.

Il semble que ce sont précisément ces mécanismes qui sont à l'œuvre dans les textes de Leonora Carrington dont l'objet est l'« auto-représentation » : naissance monstrueuse décrite dans la lettre à Benjamin Péret ; récit d'une origine mathématique dans « Jezzamatáticas » où l'auteure se présente comme un être né dans l'abstraction, puis *transformé* (au travers de la pratique de la réduction de tête, qui emprunte justement au *sacré* en ce qu'il s'agit d'un procédé situé à la limite de la vie et de la mort) et fondamentalement *hybride*, à l'image du néologisme qui la définit : « nací Jezzamatician[631]. »

L'hybridation va plus loin encore lorsque la Jezzamathicienne[632] « rencontre » la Machine à Peindre, « *[a la que parió] la primera computadora*[633] ».

---

[630] Dans les chapitres « Mothers, Monsters and Machine » (*ibidem*, p. 213-244), « Met(r)amorfosis: devenir mujer/animal/insecto » et « Ciberteratologías » (*Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* [2002] [trad. Ana Varela Mateos], Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 147-260), Rosi Braidotti s'inscrit dans la lignée de la pensée de Gilles Deleuze et reprend la terminologie deleuzienne, afin d'explorer les parallèles qui s'établissent, dans la littérature, le cinéma ou la science-fiction en général, entre le corps des femmes, celui des « aliens », celui des animaux et des insectes. Les processus de métamorphoses et de « devenir » sont au centre de ses interrogations.

[631] Leonora CARRINGTON, « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », in Juan GARCÍA PONCE, *Leonora Carrington*, *op. cit.*, p. 28.

[632] C'est ainsi que le terme a été traduit par Anne Picard, dans la version française du texte (réalisée à partir du texte en espagnol) : voir « Jezzamathatiques ou introduction au merveilleux processus pictural » [trad. Anne Picard], in *Leonora Carrington, la mariée du vent* [catalogue d'exposition], *op. cit.*, p. 74-77.

[633] Leonora CARRINGTON, « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », in Juan GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 26-27.

Paradoxalement, au récit de l'enfantement abstrait de l'auteure succède l'évocation de l'accouchement concret de l'ordinateur. Dans les deux cas, la naissance est bien le fruit d'un « *accidente fortuito*[634] » – celle de la Machine à Peindre se produit dans le cadre du marquage de points de l'équipe de cricket de Bolton et à la suite de « *malcálculos bárbaros* » –, tout comme va l'être ce que l'on croit deviner comme étant le croisement de l'auteure et de la machine :

> Me encontraba sacando la raíz de un simposio hiperbólico con el fin de calcular el denominador exterior de una higuera en secciones xextopódicas cloriomorfacias iguales cuando la metamorfosis latente profirió bruscamente un gran chillido inesperado que fue algo entre un gritito y una sonrisa. Dio, por así decirlo, con el fin de devolver.
> Magnificat.
> PINTÓ. La Máquina pintó entidades orgánicas subterráneas, pintó faunas Chtónicas en contraste jubiloso con los cálculos de clase en agotadora despeculación relativa a la llamada recapitulación reductiva de la razón sentenciosa resumida[635].

Parodie du Cantique de Marie (*Magnificat*) où la « magie » opère sans même l'intervention du Saint Esprit, le texte semble, par son opacité, chercher à restituer le mystère de la « métamorphose » qui se produit : non seulement la Jezzamathicienne « *penetr[a] en los misterios del arte creativo*[636] », mais elle semble se fondre en eux, et inversement. Le texte n'est donc pas une simple « parodie de déclaration d'artiste[637] » : il constitue, comme la lettre à Benjamin Péret de 1958, dans le prolongement de laquelle il s'inscrit, un récit des origines où la représentation de soi se cristallise dans une généalogie / une subjectivité monstrueuse et hybride[638].

Dans les deux cas, il y a hybridation entre l'abstrait (les calculs mathématiques, la géométrie) et le concret, entre le mécanique (machine, artefact) et le biologique, entre le prévisible (la supposée exactitude scientifique) et le caractère fortuit de la création, entre l'humain, enfin, et ce qui relève de l'animal ou d'un autre « règne ». Dans le texte « Jezzamatáticas », le langage lui-même rend compte de cette

---

[634] *Ibidem*, p. 27.
[635] *Ibidem*, p. 28-29.
[636] *Ibidem*, p. 28.
[637] Anne PICARD, in « Jezzamathatiques ou introduction au merveilleux processus pictural », *Leonora Carrington, la mariée du vent, op. cit.*, p. 77.
[638] Cette subjectivité hybride et monstrueuse semble d'ailleurs annoncer les identités « mutantes » promues par le post-féminisme qu'incarne, en France par exemple, l'auteure Virginie Despentes.

hybridation et le récit de cette naissance fantastique peut même être interprété comme une réécriture grotesque du mystère de l'incarnation.

D'autant que, dans « Jezzamatáticas », c'est tout autant l'être que l'artiste qui naît – notons au passage l'écho qui se crée avec la conception que défend Leonora Carrington de son art : « *painting is the creation of form. You're creating a body or an image…* ». Au mythe de la naissance de Jésus tel qu'il est raconté dans le grand récit patriarcal qu'est la Bible, Leonora Carrington substitue un récit qu'il nous semble approprié de caractériser de féministe, dans la mesure où il configure une généalogie / subjectivité abjecte, dans le sens que lui ont donné Julia Kristeva et Rosi Braidotti : « *lo abyecto es un otro inasimilable que amenaza potencialmente la estabilidad del sujeto*[639]. »

Car c'est bien de cela qu'il est question : Leonora Carrington choisit de placer au cœur du texte « Jezzamatáticas » une citation parodique d'un auteur apocryphe, qui remet en question l'intégrité et la stabilité du sujet par un jeu sur le verbe « être » :

> Cita: « Somos, por consiguiente no somos lo que pudiéramos haber sido si fuésemos de otro modo del que hubiéramos sido si fuésemos. » (El Profesor A. J. Ayer ha demostrado hasta la saciedad la lógica empírica de este argumento austero[640].)

Loin de la clarté synthétique du « *Cogito ergo sum* », la citation emmêlée du fictif Professeur A. J. Ayer met en lumière l'impossibilité de proposer une définition claire du sujet, qui *est* à la croisée de son existence et de tous ses possibles d'existence. Cet enchevêtrement peut aussi, comme dans *En Bas*, devenir fragmentation, fragmentation du corps suite aux injections de Cardiazol, tout autant que morcellement et démultiplication de la subjectivité dans l'expérience de la folie :

> Par la suite, en pleine lucidité, j'irais « En Bas », comme troisième personne de la Trinité. Je sentais que, par le soleil, j'étais androgyne, la lune, le Saint-Esprit, une gitane, une acrobate, Leonora Carrington et une femme. Je devais être aussi, plus tard, Elisabeth d'Angleterre[641].

---

[639] Rosi BRAIDOTTI, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir, op. cit.*, p. 209.
[640] Leonora CARRINGTON, « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », in Juan GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 28.
[641] Leonora CARRINGTON, *En Bas*, *op. cit.*, p. 62.

Dans l'œuvre de Leonora Carrington, la conception d'un sujet unifié, stable, que l'on peut circonscrire, identifier, et dont on peut retracer la généalogie est bouleversée et mise à mal. Pour Leonora Carrington, masques, travestissements et mises en scène de sa propre nature monstrueuse, « abjecte », sont autant de moyens de faire émerger un sujet féminin fuyant et inassimilable, foncièrement hybride.

Les écrits et les tableaux de Remedios Varo sont, pour leur part, peuplés de multiples doubles et *alter ego* de l'artiste. Ils sont tantôt parodiques, offrant une version pastichée de l'activité artistique, scientifique ou ésotérique, tantôt engagés dans une quête – alchimique, magique, créative ou spirituelle – qui renvoie, en miroir, à celle menée par l'artiste. C'est en termes symboliques qu'est exprimée cette quête, qui prend forme dans les puissantes images archétypales féminines des peintures. Il existe donc une tension entre la récurrence de certaines constructions symboliques et la mutation perpétuelle des images, dont les formes changent sans cesse, jusqu'à relever, parfois, de la mascarade.

Par ailleurs, nous parlons d'images archétypales « féminines », non seulement parce que les personnages féminins sont les principaux sujets actifs de ces voyages, transitions et recherches, mais aussi parce que l'iconologie et les réseaux symboliques mobilisés dans les tableaux diffèrent de ceux qui apparaissent dans les représentations traditionnelles des « odyssées » mythiques ou dans les tableaux canoniques de l'art. Les personnages liminaires sont à l'image des représentations archétypales qui donnent à voir une expérience *autre*, un imaginaire et un univers symbolique *autres*, représentations en pleine émergence, encore en ébullition dans le calice ou l'alambic que constitue la peinture.

Il est un phénomène qui intéresse particulièrement notre sujet : l'émergence du sujet féminin se réalise au travers des processus d'auto-exploration, d'auto-représentation et des brouillages qui les accompagnent ; mais les deux artistes ne se sont pas contentées de créer des doubles d'elles-mêmes, elles ont également créé des transpositions littéraires de l'Autre. Nous parlons bien ici de l'Autre dans un sens restrictif, à savoir que l'on trouve dans l'œuvre de Remedios Varo des doubles de Leonora Carrington, et dans celle de Leonora Carrington des doubles de Remedios Varo.

Faire figurer l'Autre dans son œuvre, c'est tout d'abord la marque de la profonde complicité unissant les deux femmes et de l'importance fondamentale de leur amitié, à laquelle l'une et l'autre semblent vouloir rendre hommage. « La présence de

Remedios à Mexico changea ma vie », a ainsi assuré Leonora Carrington à Whitney Chadwick au début des années 80[642].

Mais la fictionnalisation de leur amitié s'inscrit, de plus, notamment dans les œuvres littéraires de Leonora Carrington, et plus encore dans le roman *La porte de pierre*, dans la mise en scène de la non-unicité de la subjectivité : le soi paraît ne pouvoir exister qu'à travers l'autre, ou même *dans* l'autre, qui est tout à la fois le même et différent. Remarquons d'ailleurs que c'est, à plusieurs reprises, dans ses lettres (soit dans ses textes qui instaurent une interaction directe avec l'autre) que Leonora Carrington se livre à l'exercice de l'auto-représentation.

[642] Whitney CHADWICK, *Les femmes dans le mouvement surréaliste, op. cit.*, p. 194.

Chapitre 4. Miroirs de la relation et relation aux miroirs

4.1. Représentations d'une relation

4.1.1. *La porte de pierre,* de la transposition littéraire de l'amitié entre Remedios et Leonora à la reconfiguration de la subjectivité : soi à travers l'autre

Leonora Carrington est omniprésente dans l'œuvre écrite de Remedios Varo : elle est mentionnée dans des lettres, notamment quand celles-ci parlent de pratiques magiques partagées ; elle apparaît à Remedios Varo dans des rêves que l'artiste retranscrit ; elle inspire, enfin, divers personnages de fiction qui ont en commun leur lien avec les Îles Britanniques et la magie.

Ainsi, dans le récit de rêve n° 8, Remedios Varo raconte qu'elle habite avec Leonora et ses deux fils, et que toutes deux sont très préoccupées par la naissance d'un troisième enfant « *[que] nació con una espada roja al cinto y esta espada formaba parte de él*[643] ». Le motif, non plus de l'hybridité, mais de la transformation, est omniprésent dans le récit de rêve n° 3, où Remedios Varo se voit en train de donner un bain à un être qui est tout à la fois Leonora et un chat : « *Estoy lavando una gatita*

[643] Remedios VARO, « Sueño 8 », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 128.

rubia en el lavabo de algún hotel, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora, que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado[644]. »

Dans la « Carta al Señor Gardner », Remedios Varo mentionne les recherches, menées avec « *la Sra. Carrington* », devant permettre de réunir « *hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería*[645] ». Elle relève, avec humour, qu'à la suite de la découverte d'un volcan miniature et après diverses expérimentations avec la lave dudit volcan, « *el único resultado hasta ahora ha sido un fuerte acceso de alergia sufrido por la Sra. Carrington, que se aplicó una cierta cantidad en el cuero cabelludo*[646] ».

Il est amusant de remarquer que c'est ce même détail qui est utilisé pour caractériser le personnage d'Ellen Ramsbottom dans le *Proyecto para una obra teatral* – dont nous parlerons plus avant – : « *Ellen* […] *tiene un cutis muy delicado*[647] », ce qui la rend allergique à l'eau de coco et contribue à saboter sa retraite méditative en compagnie de Felina Caprino-Mandrágora. Quant au choix du patronyme, il sera repris dans un tableau de Leonora Carrington de 1961, *The Expedition of Dr Ramsbottom* : un groupe de (têtes de) personnages est transporté sur le dos d'un éléphant qui avance dans un univers magique. Il s'agit, selon toute probabilité, d'une allusion à un personnage appartenant à la littérature britannique : Mr. Ramsbottom, mythologue zodiacal du roman de Thomas Love Peacock (1785-1866), *Crotchet Castel* (1831).

Autre personnage de fiction qui semble renvoyer à Leonora Carrington et à sa fascination pour le mythe et l'occulte : l'héroïne éponyme du conte inachevé, au ton surréaliste, « Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent ». Comme nombre de personnages des peintures de Remedios Varo et de Leonora Carrington, Mistress Thrompston utilise d'étranges moyens de locomotion, puisque le narrateur signale que « *navegaba a bordo de su impermeable*[648] ». La chercheuse semble spécialisée en ornithologie et, pourquoi pas, en ornithomancie, puisqu'elle travaille pour une revue « *que se ocupa de publicar únicamente el futuro*[649] ».

---

[644] Remedios VARO, « Sueño 3 », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 122.
[645] Remedios VARO, « Carta al Señor Gardner », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 81.
[646] *Ibidem*, p. 84.
[647] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 101.
[648] Remedios VARO, « Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 110.
[649] *Ibidem*.

L'amitié fictionnelle unissant les protagonistes Ellen et Felina prend une toute autre dimension dans deux textes de Leonora Carrington qui occupent une place singulière dans son œuvre écrite, puisqu'ils constituent ses seules incursions dans le genre du roman[650] : *La porte de pierre* (écrit dans les années 40) et *Le cornet acoustique* (écrit dans les années 50). Dans ces deux écrits, on retrouve deux personnages féminins liés par une profonde connexion spirituelle, voire magique : « la femme disparue »-Brigitte, unie au personnage d'Amagoya, dans *La porte de pierre*, et Marion Leatherby aidée par son amie Carmella, dans *Le Cornet acoustique*.

Leonora Carrington elle-même a reconnu que son amitié avec Remedios Varo fut l'un des moteurs de l'écriture du *Cornet acoustique* : « *[Ho] fatto [Il Cornetto acustico] per divertirmi e per celebrare il mio rapporto con Remedios (la Carmella del libro)*[651]. » La relative lisibilité du roman et sa trame linéaire expliquent qu'il ait fait l'objet d'analyses assez nombreuses et poussées[652], raison pour laquelle nous avons choisi de nous concentrer sur le second roman.

La porte de pierre a en effet été délaissé par la critique, sans doute du fait du symbolisme particulièrement hermétique qu'il déploie et, surtout, de sa trame mouvante, souvent incohérente, qui, au travers d'une suite de ruptures diégétiques et de récits enchâssés, échappe à toute saisie logique ou totalisante. Pourtant, *La porte de pierre* revêt une importance fondamentale pour notre étude sur les représentations de soi et de la relation unissant Remedios Varo à Leonora Carrington. Non seulement les

---

[650] Certains se refusent toutefois à les qualifier de la sorte, à l'image d'Éric Bordas qui préfère parler de « récit » pour désigner *Le cornet acoustique*, in Éric BORDAS, « De l'autre côté du miroir des objets. *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », in Roger NAVARRI (éd.), *Écritures de l'objet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 147. Pourtant, *La porte de pierre* et *Le cornet acoustique* nous semblent correspondre aux critères du roman (certes, surréaliste et ésotérique) d'initiation.

[651] Diego SILEO, « Intervista a Leonora Carrington », *Remedios Varo. La magia dello sguardo, op. cit.*, p. 215.

[652] Citons quelques articles incontournables sur *Le cornet acoustique*. Certains d'entre eux s'attachent à analyser la relation Marion-Carmella, en la mettant en lien avec la relation Carrington-Varo : Juncal CABALLERO GUIRAL, « *La Corneta Acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo », *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma de Perú*, n° 15, 2012, p. 65-79 ; María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.* ; *idem*, « "Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame". Remedios Varo et Leonora Carrington : représentations d'une relation », *art. cit.* D'autres sont centrés sur la quête féminine d'un nouveau Graal : Vivienne BROUGH-EVANS, « Modalities of the Female Surrealist: The Therianthrope of the Sacred Quest in Leonora Carrington's *The Hearing Trumpet* », *Sacred Surrealism, Dissidence and International Avant-Garde Prose*, New York / Abingdon, Routledge, 2016, p. 115-151 ; Susan Rubin SULEIMAN, « Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother: Leonora Carrington's *Hearing Trumpet* », in Ann FEHN, Ingeborg HOESTEREY et Maria TATAR (éd.), *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 179-198.

caractéristiques des personnages féminins permettent de les identifier comme des transpositions littéraires des deux femmes, mais la question de la construction et de la configuration de la subjectivité dans son lien intrinsèque avec l'altérité, qui est en même temps, paradoxalement, le même que soi, se pose avec une acuité inédite dans cette œuvre.

4.1.1.1. Une structure diégétique non-linéaire : l'impossibilité d'une narration de soi unifiée

Il nous faut, dans un premier temps, essayer de rendre compte de la structure diégétique particulièrement complexe de cette œuvre, telle qu'elle a été publiée pour la première fois en 1976 par Flammarion (près de trente ans après son écriture), d'une part parce que, comme l'affirme Susan Rubin Suleiman, le contenu polémique des œuvres de Leonora Carrington – et, au-delà, des œuvres féministes d'avant-garde – « *may tempt one to overlook the way it is framed, and the fact that the framing is part of the content*[653] ». C'est la composition – la multiplication des fils narratifs et les réseaux qui se tissent entre eux – qui vient éclairer, bien que d'une lumière encore opaque, les traversées réalisées par les divers personnages, et renforce une lecture non linéaire et non binaire du texte. D'autre part, le fait que le roman ait été à nouveau publié, dans les années 80, dans une version « épurée » que Julia Salmerón qualifie de « *crimen literario* » puisque « *en la versión revisada, [Carrington] amputa lo que había de su relación con Varo*[654] », nous amènera à questionner les remaniements de *La porte de pierre* et ses « amputations » diégétiques.

À première vue, *La porte de pierre* est divisé en cinq chapitres qui ne portent pas de nom et entre lesquels s'établit une discontinuité diégétique manifeste. Une véritable rupture s'opère entre les trois premiers chapitres (articulés autour des personnages d'Amagoya et de Brigitte) et les deux derniers (qui narrent les aventures de Zacharias). Pour davantage de lisibilité, nous avons cherché à rendre compte de la structure diégétique de l'œuvre en attribuant à chaque trame narrative et à chaque récit enchâssé mentionné une appellation (par exemple : B, B_1, B_1', etc.).

---

[653] Susan Rubin SULEIMAN, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1990, p. 172.
[654] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *op. cit.*, p. 134.

Le chapitre d'ouverture, extrêmement bref (cinq pages), est assumé par un narrateur extra- et hétérodiégétique (pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Figures III*), qui met en présence trois mystérieux personnages : un Chinois, un Européen et un Juif, réunis dans l'observatoire astronomique d'une demeure victorienne surmontée d'un Centaure. Dans cette séquence, que nous avons choisi d'appeler la Trame narrative A, la confrérie, exclusivement masculine, apparaît comme la garante du fonctionnement et de l'ordre de l'univers. Après une obscure liturgie et une discussion sur l'accès aux portes du savoir, à la suite de laquelle un chien noir fait son entrée dans le sombre observatoire, il apparaît que seul le Juif est partisan d'un « nouvel ordre chaotique[655] » qui s'opposerait à l'hégémonie patriarcale et à la déclaration du Chinois, selon lequel « aucune femme ne doit étendre son savoir au-delà du cercle qui entoure son foyer[656] ».

Le second chapitre est le plus long, le plus complexe et celui qui nous intéressera le plus. En effet, le cadre spatio-temporel et les personnages semblent n'avoir aucun rapport avec ceux du début du roman. La trame narrative, que nous désignerons comme Trame B, assumée elle aussi par un narrateur extra- et hétérodiégétique, qui pourrait être le même, ou non, que celui du premier chapitre, se centre dans un premier temps sur le personnage d'Amagoya, qui reçoit la visite d'un homme « aux yeux verts » et d'une « grosse femme[657] », à la recherche d'un quatrième personnage seulement mentionné, à savoir une femme partie sans laisser de trace la nuit de la Saint-Sylvestre, avec un inconnu. Le lecteur comprend qu'Amagoya, qui ressent cruellement l'absence de celle que, pour plus de commodités, nous appellerons « la femme disparue », en sait bien plus qu'elle n'en dévoile aux deux visiteurs sur les raisons et les circonstances de ce départ.

Un premier récit enchâssé (B_1) intervient dès la page 18, puisqu'Amagoya tombe sur des notes, écrites à la première personne et présentées comme une lettre (bien que s'apparentant davantage à un journal intime), dont la retranscription évince le niveau diégétique antérieur. Une série d'indices laisse penser que l'auteur de ces méditations et récits n'est autre que « la femme disparue », et le lecteur pénètre, au même titre qu'Amagoya, l'intimité de cette narratrice intra- et homodiégétique.

---

[655] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 8.
[656] *Ibidem*.
[657] *Ibidem*, p. 12.

À partir de ce point, la narration des quarante pages qui suivent (p. 18-59) ne retourne jamais au niveau du récit cadre B et oscille entre réflexions disparates au présent, qui font état de la terrible solitude de la narratrice intradiégétique, brèves allusions à des souvenirs (B_1), d'une part, et récits emboîtés de rêves ou de visions (B_1'), amenés de la façon suivante :

> Réconfortée, bien qu'effrayée, je me mis au lit et plaçai la cannelle sous mon oreiller, afin de donner à quelque succube passant par là une chance de se divertir.
> Lorsque j'eus fermé les yeux, se déroula le songe, le souvenir ou la vision suivante : Je traversais à pied la Mésopotamie, transportant sur mon dos un fardeau. […] Ma destination était la Hongrie, pays qui, apparemment, avait une frontière commune avec la Mésopotamie. Le pays qu'en dernier lieu je traversai, était aride et l'on n'y voyait aucun arbre. Le désert poussiéreux n'était de place en place interrompu que par des tombes de toutes formes et de toutes dimensions, magnifiquement décorées et peintes comme des poissons tropicaux[658].

Bien que le récit de rêve qui suit n'entraîne pas, à proprement parler, de changement au niveau diégétique, puisque l'instance narrative n'est pas modifiée, le lecteur ne manque pas d'identifier le passage d'une « histoire » à l'autre comme un saut de diégèse[659] : le cadre spatio-temporel est totalement différent (la vision se déroule dans un temps qui semble mythique, dans le Pays des morts à la géographie inventée) ; le présent est substitué par les temps du récit (passé simple et imparfait) et la narratrice-personnage elle-même change, comme nous le verrons par la suite, de nature. La narratrice intradiégétique devient donc personnage méta-diégétique de son propre récit.

---

[658] *Ibidem*, p. 32.

[659] Selon Gérard Genette, dans *Métalepse. De la figure à la fiction* : « En toute rigueur, [l']insertion [d'un récit de rêve] ne devrait entraîner aucun changement de niveau diégétique, puisque le déroulement des événements ou des visions oniriques s'inscrit, sans modification de l'instance narrative, dans la durée vécue du personnage en cause, rapportée par lui-même ou par un narrateur extérieur […]. En fait, lorsqu'un récit de rêve figure dans un récit de vie, le lecteur ne manque pas de percevoir celui-là comme *second* par rapport à celui-ci, et donc son "action" comme métadiégétique par rapport à la diégèse constituée par l'existence diurne du personnage. […] Tout se passe, non sans quelques raisons, comme si le monde onirique – l'*idios kosmos* d'Héraclite – constituait une parenthèse *fictionnelle* à l'intérieur de ce que Proust appelle "le monde des vivants" […], le passage de l'un à l'autre déterminant un saut d'une diégèse à une autre, puisqu'une fiction est toujours métadiégétique par rapport, soit à la réalité, soit à une autre fiction qu'elle parasite ». Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 115-116.

À la façon de la vision de Zosime[660], les rêves racontés par la narratrice intradiégétique (p. 32-45, 46-53, 56-57) n'en constituent, en réalité, qu'un seul. Interrompue par les retours à la « réalité éveillée », la trame de ces visions oniriques (B_1') affiche une continuité certaine, l'« histoire » se poursuivant chaque nuit avec plus de cohérence et de linéarité que le niveau de narration B_1, confirmant ainsi l'idée selon laquelle le monde du rêve possède une puissance de révélation supérieure à ce que l'on appelle communément la « réalité » et est bien plus propice au cheminement psychique ou spirituel. Tandis que le personnage féminin éveillé est caractérisé par son emprisonnement au sein de l'espace domestique, il est, dans le niveau de narration B_1', en mouvement permanent : c'est donc bien dans les récits enchâssés du rêve que semble se développer le voyage initiatique qui est au cœur de ce chapitre, un voyage de la Mésopotamie vers la Hongrie pour retrouver la porte de pierre de Kecske, permettant de sortir du pays des morts.

La lisibilité de ces récits emboîtés se complexifie néanmoins encore davantage : pour progresser dans sa quête, le personnage méta-diégétique (du niveau B_1') se voit invité par un enfant, dans l'un de ses rêves, à raconter une histoire en échange d'une « tranche de gâteau funéraire[661] », se transformant par là en nouveau narrateur méta- et homodiégétique (p. 35-45). L'épisode qu'il / elle narre (son identité sexuelle devient en effet incertaine au niveau méta-diégétique[662]) est celui de sa rencontre avec le Roi des Juifs, le Roi Salomon, et ce récit, situé au quatrième niveau d'enchâssement (B_1''), apparaît, à notre sens, comme l'un des plus signifiants du roman. Il semble donc que plus on avance, plus on progresse dans des niveaux diégétiques éloignés de (imbriqués dans) la diégèse initiale et plus l'on pénètre des univers de sens profonds et cachés.

---

[660] Dans *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype* [1953], Carl G. Jung étudie les visions de Zosime, alchimiste et gnostique du IIIe siècle et insiste sur le fait qu'il s'agit, à son sens, d'une seule et même vision. Voir Carl Gustav JUNG, « Les visions de Zosime », *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype, op. cit.*, p. 133-205.

[661] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 35.

[662] Dans la version en espagnol, ce récit (B_1'') est assumé par un(e) narrateur / narratice qui parle au masculin alors que les deux niveaux diégétiques antérieurs étaient assumés par une narratrice féminine (voir Leonora CARRINGTON, « La puerta de piedra », *El séptimo caballo y otros cuentos*, México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « La creación literaria », [1992] 2013, p. 86-119). Ce choix n'a pas été fait dans la version française que nous étudions présentement. Le fait que le texte original ait été rédigé en anglais ouvre ces deux possibilités, puisque la marque du féminin ou du masculin n'apparaît pas dans les adjectifs en anglais – et que le pronom à la première personne ne permet pas de trancher cette question, laissant planer le doute quant au genre de la narratrice / narrateur.

Par ailleurs, certains fragments brouillent les seuils au-delà desquels l'on bascule d'un niveau diégétique à un autre, de sorte que le lecteur ignore à quel niveau de narration se rattache tel ou tel épisode : c'est le cas, par exemple, d'un fragment autonome se présentant sous la forme d'un dialogue occulte entre un « je » et « la femme aux yeux bandés » (p. 55-56), figure d'oracle qui pourrait bien renvoyer au devin aveugle de la mythologie grecque Tirésias, à la nature à la fois masculine et féminine. On peut seulement supposer que ce dialogue appartient au niveau diégétique B_1, la voix non identifiée du « je » cherchant à savoir : « en quel temps, à quelle date, la réalité rejoindra-t-elle mes rêves[663] ? ».

De la même façon, l'épisode de l'arrivée du personnage méta-diégétique devant la porte de pierre « transgresse » les frontières. Tout semble indiquer qu'il s'agit de la poursuite du rêve ou de la vision (B_1'), voire même de son climax, puisque la narratrice / narrateur accède enfin à l'objet de son long périple :

> L'air était rare et glacé, aussi conjecturai-je que j'étais déjà parmi les plus hautes montagnes ; une neige épaisse chargeait les branches des sapins. Des flots de nuage gris rampaient le long de la terre et sur les rochers, laissant des dents de glace partout où ils passaient. Bâtie au flanc de la montagne, à quelques mètres de moi, se trouvait une grande porte de pierre, sur laquelle était crucifié un immense perroquet noir[664].

Pourtant, les marqueurs qui indiquaient le glissement d'un niveau diégétique à un autre – tels que « quand je vis, dans la rue, la lumière des lampes, j'allai me coucher et, peu après, je me trouvai à nouveau en Mésopotamie[665] » – ont ici disparu, laissant planer le doute quant à la possibilité que la diégèse B_1', prise en charge par un récit fait dans la diégèse B_1, ait pu se confondre avec elle. On observe clairement ici par quels mécanismes Leonora Carrington crée, dans *La porte de pierre*, les espaces liminaires que nous avons déjà évoqués à propos de ses peintures, confondus entre rêve et réalité, au seuil de réalités imbriquées les unes dans les autres en de multiples couches et niveaux.

Le chapitre 2 est encore loin d'être terminé : après avoir livré le constat d'un amer échec, la porte de Kecske demeurant fermée, le « journal intime » de la narratrice

[663] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 56.
[664] *Ibidem*, p. 56.
[665] *Ibidem*, p. 46.

homodiégétique, réduite à l'errance et placée face à un monde vécu comme une suite sans fin d'énigmes, se clôt de la façon suivante :

> […] Je suis un hermaphrodite amoureux d'un de ses propres rêves.
> Bête nourrie de l'ombre d'un gâteau funéraire rassis.
> O Satan ! Laisse-moi m'aimer encore ; aimer le cauchemar d'un roi mort m'a fait haïr la vie et toutes ses fonctions.
> Bonsoir, bonsoir, je suis à jamais perdue au pays de la mort[666] !...

La « circulation » entre les niveaux narratifs B_1, B_1' et B_1'' est ainsi consacrée, le « je » qui s'exprime à la fin de cette « lettre » apparaissant comme un être hybride assumant les caractéristiques et le vécu de la narratrice dans ces différents niveaux diégétiques.

Le journal intime de la « femme disparue » n'est cependant pas le seul ensemble de récits enchâssés inclus dans la trame narrative B, puisqu'après en avoir pris connaissance, c'est au tour du personnage d'Amagoya de prendre la plume pour y répondre, ce qui fait d'elle une seconde narratrice intra- et homodiégétique :

> Amagoya se traîna jusqu'à la cantine noire et y cacha les papiers.
> […]
> Elle prit alors une plume et du papier et se mit à écrire une lettre :
> « Vous avez tout laissé ici et j'ai lu ce que vous aviez caché dans la malle. Tout ce qui est écrit ici m'appartient en partie et je ne saurais m'excuser d'avoir lu vos secrets. Vous m'avez toujours dit, dans le passé[667]…

La lettre d'Amagoya (B_2, p. 59-62) à la « femme disparue » est tout à fait fondamentale puisque la dialectique qui s'y instaure entre le « vous » et le « je » laisse bientôt la place au pronom « nous », puis glisse vers le motif du miroir, plaçant en son cœur la question du double, de la complémentarité et, au-delà, au travers d'un savant réseau d'échos, de l'hermaphrodisme et de la fusion : deux êtres qui sont un, un être divisé en deux.

À partir de la page 62 se produit une nouvelle rupture diégétique, puisque le récit est nouvellement assumé par un narrateur extra- et hétérodiégétique : si, dans un premier temps, le lecteur pense que c'est la trame narrative B qui se poursuit, il ne

---

[666] *Ibidem*, p. 59.
[667] *Ibidem*.

tarde pas à s'apercevoir que le personnage d'Amagoya, dont il est question, n'a plus grand chose à voir avec celui du début du roman :

> Amagoya fit tomber de sa fourrure la neige poudreuse et chercha des yeux sa chambre à coucher. Les murs en étaient remplacés par un paysage de montagne et le plafond en était devenu la voûte céleste. […] Les portes sorties de leurs gonds pendaient lamentablement, si bien qu'elle put les franchir sans bruit et regarder la maison accroupie contre le ciel comme une énorme boîte sculptée. Au sommet d'une tour éclairée piaffait un centaure pointant sa flèche en direction de l'est[668].

Non seulement le décor du récit cadre B (la chambre à coucher) se voit, par une opération de transmutation (qui relève d'ailleurs davantage de la narration elle-même que de la magie qui agit à l'intérieur de la diégèse), transformé en paysage ouvert sur l'infini, mais le personnage d'Amagoya s'incarne, sans qu'aucune explication ne soit fournie, dans un grand chien noir, celui-là même qui, racontait-elle dans sa lettre (B_2), apparaissait dans le reflet de son miroir.

C'est à ce point précis que la métamorphose subie par le personnage d'Amagoya contamine la diégèse elle-même : la mention du « centaure » et la rencontre entre le chien noir et « le Chinois », puis « le Juif » permettent au lecteur de comprendre que la trame A et la trame B se sont ici réunies, ont fusionné. De cette façon, le personnage d'Amagoya, transformé, devient le témoin d'une lutte cosmique, portée par les deux hommes, sur la question de l'engendrement et de la création d'un être vivant à partir d'un principe mâle et d'un principe femelle.

À l'image de la trame AB (p. 62-85), hybride, l'identité des personnages est, elle aussi, changeante, instable, et les propriétés attribuées au rêve et à l'éveil s'inversent sans cesse, troublant ainsi les repères du lecteur :

> [Amagoya] rêva qu'elle était à nouveau un être humain et qu'elle était devenue une femme. Habillée de riches et extravagants vêtements de velours puce et violet, elle traversait la forêt à bicyclette. Une personne, jeune homme ou jeune femme, courait à ses côtés en lui adressant le sourire de ses yeux brillants et malicieux[669].

---

[668] *Ibidem*, p. 62-63.
[669] *Ibidem*, p. 67.

Nouveau récit de rêve, nouveau saut de diégèse. Paradoxalement, le récit méta-diégétique AB_1 semble plus proche de la diégèse initiale B que le niveau AB : le lecteur en arrive donc à douter de la relation contenant / contenu, envisage leur possible inversion, voire la possibilité d'une inclusion du récit intradiégétique AB et méta-diégétique AB_1 dans la lettre d'Amagoya (B_2), déjà elle-même récit emboîté.

On peut donc consacrer la métalepse – « il y a métalepse », nous dit Gérard Genette, « lorsque le passage d'un "monde" à l'autre se trouve, de quelque manière, masqué ou subverti[670] » – comme procédé central de *La porte de pierre*. Il s'agit là d'un procédé qu'affectionne également particulièrement Jorge Luis Borges et qu'il met en œuvre dans des nouvelles emblématiques telles que *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* ou *El Aleph*[671].

Glissement, transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, la métalepse se fait agent de chaos, d'un « autre ordre » de lecture du monde et de compréhension des interactions entre les différents niveaux de la « réalité » humaine. La désorientation du lecteur est accentuée par la présence de motifs, de symboles et d'éléments narratifs qui se répondent ou se répètent entre les diverses diégèses et entre les différents niveaux diégétiques, créant des réseaux – vaste toile d'araignée – de connexions, d'échos, voire de possibles mises en abyme où une même scène se « rejouerait » à l'intérieur d'elle-même, à différents niveaux de perception ou d'existence. Ces réseaux, essentiellement symboliques, sont facteur de démultiplication et de désorientation tout autant que générateurs d'une profonde unité et cohérence *au-delà de l'incohérence narrative*, dans une dialectique ininterrompue entre discontinuité diégétique et liens que tisse l'écriture entre les différentes diégèses.

L'un de ces motifs répétés est le motif de la « rencontre », de l'« union ». La rencontre entre Amagoya et la « femme disparue », à laquelle font allusion l'une et l'autre narratrice dans leurs lettres respectives (B_1 et B_2), se produit, semble-t-il, dans le récit de rêve du chien noir Amagoya (AB_1), en dehors de toute cohérence chronologique ou logique.

Amagoya, femme, se retrouve alors en compagnie de « Brigitte », à la fois homme et femme (bien qu'elle choisisse de la considérer comme femme), que l'on peut identifier comme « la femme disparue » – ou l'un de ses doubles. Brigitte

---

[670] Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 116-117.
[671] Voir Jorge Luis BORGES, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza, coll. « El libro de bolsillo », 2001 et *El Aleph* [1945], Madrid, Alianza, coll. « El libro de bolsillo », 1971.

l'emmène dans un laboratoire où une « artisane », naine et bossue, figure de sage et d'alchimiste, partage avec elles ses enseignements et anime, grâce au Mercure, des poupées d'ivoire aux paroles chargées de résonnances, puisqu'elles cherchent, elles aussi, à passer de l'autre côté de la porte : « Laissez-moi entrer, laissez-moi entrer, je souffre amèrement[672] », dit l'une des poupées.

Intimement lié au récit de quatrième niveau (B_1'') imbriqué dans le récit de rêve que fait la « femme disparue » dans son journal, mais aussi à la trame narrative C qui commence au quatrième chapitre, cet épisode possède, de plus, une dimension méta-fictionnelle qui confirme que la structure du roman est prise en tension entre rupture, discontinuité, et une certaine circularité qui naît de la répétition des mêmes éléments ou événements symboliques à différentes échelles et sous différentes formes, à la manière d'un kaléidoscope :

> « Ainsi, dit l'artisane, tout est fini ; c'est-à-dire que tout a commencé et se renouvellera sans cesse. Elles se rencontreront à nouveau dans le temps et hors de celui-ci, ayant changé de corps comme une reine change de robe[673]. »

C'est d'ailleurs sur la séparation provisoire, semble nous dire le texte, d'Amagoya et de Brigitte, qui se sont reconnues comme des âmes sœurs, comme des principes complémentaires, que se clôt le second chapitre.

Nous passerons plus rapidement sur les chapitres suivants car, comme nous l'indiquions au début de cette sous-partie, c'est le chapitre 2 qui concentre les images de la relation entre les deux femmes. Le troisième chapitre, relativement court, renoue avec le début du chapitre 2 : on y retrouve l'homme « aux yeux verts » et la « grosse femme », occupés à discuter tandis qu'ils préparent un ragoût d'agneau (AB'). Ce chapitre est, dans une logique de continuité, traversé par de nouveaux récits enchâssés puisque l'homme et la femme se racontent mutuellement leurs rêves (AB'$_1$, p. 91-92 et AB'$_2$, p. 94-99), lesquels entretiennent des liens étroits avec la symbolique des premiers chapitres et avec celle de la cuisine – l'homme a en effet rêvé, entre autres, qu'il faisait cuire dans de la sauce un petit dragon, principe actif et démiurgique dans le système alchimique. Nous avons déjà signalé le rôle accordé à la coction comme métaphore des processus créatifs et agent de transformation de l'économie même du

[672] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 79.
[673] *Ibidem*, p. 80.

récit ; il n'est sans doute pas anodin que ce chapitre assuré par un narrateur extra- et hétérodiégétique, dans lequel apparaît le motif de la coction, soit placé à la jonction des trames narratives A et B (ensuite fusionnées en AB) et de la trame C, qui occupera les deux derniers chapitres.

Terminant abruptement sur le constat suivant : « je sens une odeur de brûlé ; le ragoût ne sera pas mangeable[674] », ce chapitre 3 de transition laisse la place à deux chapitres eux aussi pris en charge par un narrateur extra- et hétérodiégétique, et dans lesquels le protagonisme revient à Zacharias, petit enfant juif de Budapest que sa famille, sans ressources, envoie dans un pensionnat lointain aux allures de camp de concentration, où il deviendra le « n° 105 » avant d'errer dans la ville, vagabond, une fois adulte. L'univers spatio-temporel est donc fort différent et l'ancrage historique plus marqué que dans les chapitres antérieurs, même si les références au Mexique ou à l'Angleterre ne sont pas absentes des trois premiers chapitres.

Comme dans la première partie, le monde du symbole et des cérémonies secrètes qui n'apparaît au départ que dans l'univers des rêves (dans les récits enchâssés) finit par envahir le premier niveau de narration, jusqu'à ce que Zacharias ait la révélation de ses multiples identités ; il reconnaît, entre autres, son visage dans celui du Roi des Juifs défunt et parvient, au terme de nombreuses péripéties et initiations mystiques, à ouvrir, à l'aide d'un pipeau magique, la porte de pierre.

Le symbolisme des premiers chapitres est repris en de multiples variations : allusions récurrentes aux « matières » liées à la transformation sacrificielle ou alchimique (sang, mercure, lait, cannelle, ivoire, etc.) ; motif du miroir, du laboratoire alchimique, de la coction, de la porte ; multiples références judaïques ; apparitions de personnages qui se présentent comme des doubles d'autres personnages déjà rencontrés (l'enfant blanc, le cavalier Calabas Ko, la petite fille à poney qui partage une série de caractérisations avec le personnage de Brigitte, le roi juif Boles Kiraly, la femme rousse figure de sage, etc.).

La structure elle-même invite donc à considérer l'impossibilité d'une narration unifiée et, particulièrement, d'une narration unifiée de soi-même, puisque c'est bien de cela qu'il semble être prioritairement question, dans tous les niveaux de narration, tel que cela apparaît dans les paroles du sage Chinois du chapitre 5 :

---

[674] *Ibidem*, p. 99.

> Une fois face à face avec soi-même, lorsque les distractions émotionnelles ont pris leur véritable place, ce que nous appelons la « personnalité », et qui en réalité n'est qu'un petit cercle, se dissout devant les larges espaces qui s'ouvrent à l'intérieur du Moi, de l'Être et de sa nature infinie[675].

Si la narration est enchevêtrée et non-linéaire, mettant à mal la conception d'un discours qui se ferait « vérité », elle appelle, automatiquement, des lectures diverses et tout aussi fragmentées, ce qui ne facilite pas la tâche lorsqu'il s'agit de chercher à déchiffrer ce récit hermétique, qui se déploie dans de multiples directions et dont chaque phrase pourrait donner lieu à d'infinies mises en relation et interprétations.

L'une des lectures les plus répandues consiste à voir dans *La porte de pierre* une biographie symbolique et fantastique d'Emerico « Chiki » Weisz, juif hongrois, confié dans son enfance à un foyer, ayant particulièrement souffert des violences de la guerre, que Leonora Carrington épouse en 1946 et qui aurait inspiré le personnage de Zacharias. Le roman s'ancre en effet dans une géographie imaginaire qui emprunte à différents moments et lieux sacrés de l'histoire juive : Mésopotamie et Hongrie deviennent des « pays » limitrophes ; le Roi Salomon fait irruption dans les rêves de l'une des narratrices ; le jeune Zacharias, enfant miséreux du Budapest du XXe siècle, rencontre, au cours de son odyssée mythique et spirituelle, le personnage kabbalistique de Calabas Ko. On peut justement noter que la conception kabbalistique du monde inonde les pages de ce récit où s'accumulent les références à ce courant de la mystique juive[676].

Pour Jacqueline Chénieux, *La porte de pierre* est avant tout une « histoire de rencontre, en grande débâcle, entre un homme et une femme[677] », une célébration, par l'auteure, de sa rencontre avec Chiki Weisz, écrite au prisme de la symbolique alchimique. Whitney Chadwick, dans son article « El mundo mágico. Leonora Carrington's Enchanted Garden », va tout à fait dans ce sens et relie le roman au tableau *Chiki, ton pays* (1947) ; elle analyse *La porte de pierre* en tant que fable,

---

[675] *Ibidem*, p. 157.

[676] Certains critiques, comme Salomon Grimberg, ont mis en avant l'intérêt profond de Leonora Carrington pour le judaïsme. Ainsi, Leonora Carrington s'opposa dès l'enfance aux dogmes religieux et garda toute sa vie une aversion marquée pour les dogmes de l'Église catholique, mais elle trouva dans la religion juive une forme d'exotisme et s'intéressa particulièrement à la mystique juive. De plus, plusieurs personnes clés de sa vie étaient de confession juive, notamment le docteur Pierre Mabille, qui l'initia au gnosticisme juif, puis son second mari. Voir Salomon GRIMBERG, *Leonora Carrington: What she might be*, Dallas, Dallas Museum of Art, 2008, p. 79-82.

[677] Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Avant-propos », in Leonora CARRINGTON, *op. cit.*, p. 7.

qu'odyssée reprenant certains codes du récit initiatique, malgré son caractère hermétique :

> *Chiki Your Country* appeared shortly after Carrington completed her first novel, *The Stone Door* (*La porte de pierre*), a zodiacal fable relating the odyssey of Chiki in the person of the boy, Zacharias. Absorbing the mysteries of the Cabala, he sails across an underground sea to join the White Child, who is also fire, in an alchemical union of male and female principles. Fire, the element Gnostics believe endows humans with the fragment of divinity that allows them to aspire to a soul and higher consciousness, figures prominently in many of Carrington's paintings of these years including *Mars Red Predella* (1947) and *Palatine Predella* (1946)[678].

Les symboliques alchimiques, kabbalistiques, gnostiques ou zodiacales « cohabitent » donc dans le texte, dans des processus et une esthétique d'hybridité que nous avons déjà décrits plus tôt. La symbolique attachée à l'élément « feu », hautement signifiante dans la progression diégétique du roman tout autant que dans le tissage des réseaux de correspondances qui le traversent, fait nouvellement écho à la « fabrique » du texte lui-même, renvoyant à la quête artistique et spirituelle poursuivie par l'auteure au travers de l'absorption et de la transformation de ces diverses sources de création : « parfois », dit la « femme disparue », « je peux mélanger les mots avec le même art que mes merveilleuses et fatales préparations culinaires[679]. »

Si le roman célèbre et fictionnalise la rencontre entre Emerico Weisz et Leonora Carrington, cela signifie que le personnage de Zacharias est un portrait crypté du premier mais aussi que la narratrice au « journal intime » serait un portrait de l'auteure, chacun se trouvant d'un côté de la porte de pierre et dans une trame narrative différente, séparés par le chapitre 3. Nous adhérons à cette lecture mais souhaitons la dépasser : il nous semble en effet que le roman peut se lire, par ailleurs, comme une allégorie du travail créatif de Leonora Carrington, notamment au travers de la narratrice-personnage de la « femme disparue ». D'autre part, la configuration de la subjectivité de ce personnage et de ses multiples avatars semble indissociable de celle du personnage d'Amagoya, qui pourrait même constituer l'un de ses doubles : nous y voyons une transposition mystique de sa relation avec Remedios Varo, tout autant

[678] Voir Whitney CHADWICK, « El mundo mágico. Leonora Carrington's Enchanted Garden », in *Leonora Carrington. The Mexican Years, 1943-1985*, *op. cit.*, p. 16.
[679] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 21.

qu'une remise en question radicale et une redéfinition des notions mêmes d'identité et de subjectivité.

4.1.1.2. Une odyssée dans l'ordre du langage : transcender la séparation entre l'homme et le monde, transcender les structures séparatrices

La narratrice et personnage de la « femme disparue », ainsi que ses « doubles » à l'intérieur du texte, peuvent rapidement être identifiés comme des doubles fictionnels de Leonora Carrington, à peine déguisés. Si elle *apparaît*, paradoxalement, dans un premier temps, en tant qu'*absente*, le premier portrait qui nous en est fourni par le narrateur hétérodiégétique passe par la focalisation du personnage d'Amagoya :

> Quand les pensées se furent spontanément dispersées, Amagoya prit une fois de plus conscience de l'absence d'un être féminin qui aurait dû se trouver dans la pièce. Tous les chevaux de bois et de papier, de carton ou de métal, l'évoquaient comme un cercle évoque le diable. Une légion de chevaux ancestraux venus des Iles Britanniques avaient traversé à la nage l'océan Atlantique pour la hanter où qu'elle se rendît. Ils avaient, à la nage, traversé le grisâtre Atlantique parmi les bateaux de guerre et les cadavres, en lançant d'une voix aiguë de terribles prophéties et en brassant l'océan de leurs sabots rapides.
> […] Le petit docteur avait dit d'elle : « Une sorcière, une chevaucheuse de manches à balai, une obsédée, une drôlesse qui passait ses nuits à s'acoquiner avec les farfadets… » Il était mort depuis lors… il y avait longtemps de cela[680].

Pour cette auto-représentation, Leonora Carrington mobilise bien entendu son animal-totem, le cheval. Si, dans son *Autoportrait* de 1937, déjà, la jeune femme se représentait comme symboliquement scindée entre le cheval à bascule de l'enfance (Tartare) et le cheval impétueux et épris de liberté, c'est ici, à l'image de la démultiplication des personnages de *La porte de pierre*, une « légion » d'équidés qui se lance dans la grande traversée de l'Atlantique « parmi les bateaux de guerre et les cadavres », pour parvenir au Mexique – de multiples indices textuels font allusion à la ville de Mexico, depuis « l'altitude[681] » qui induit des comportements étranges chez ceux qui y vivent, jusqu'à la mention de la « Calle Moreno[682] », du « bois de

[680] *Ibidem*, p. 17.
[681] *Ibidem*, p. 14.
[682] *Ibidem*, p. 23.

Chapultepec[683] » ou des « Indiens [au] monde hermétique[684] » pour la narratrice du journal intime.

La seconde caractéristique mise en avant est le caractère provocateur du personnage, lequel déplaît au représentant de l'autorité masculine et s'oppose aux stéréotypes de la femme-enfant ou de la femme-muse : la « femme disparue » est associée à la magie noire et à une sexualité démoniaque.

Le récit enchâssé B_1, pris en charge par la « femme disparue », qui assume alors non plus la fonction d'objet du discours mais celle de narratrice homodiégétique, confirme les parallèles établis en faisant des références explicites à des éléments biographiques de Leonora Carrington : comme elle, la « femme disparue » possédait, enfant, une jument baptisée « Black Bess[685] » ; comme elle, la nurse qui s'occupait d'elle se prénommait « Nannie[686] ». Comme elle encore, la narratrice souffre de terribles « crises de nerfs » et d'altérations psychiques comparables à celles que Leonora Carrington raconte dans *En Bas*, de sorte qu'elle exprime son tourment en des termes tout à fait similaires : « Tant que dura la lumière de ce long jour, mes nerfs jacassèrent comme un millier de perruches enragées[687]. »

C'est donc, de façon privilégiée, dans les différents niveaux diégétiques ouverts par la narratrice du journal intime, cette femme insaisissable, évaporée on ne sait où et dont il ne reste qu'un manuscrit, que la question de l'écriture se pose avec le plus d'acuité. On peut même aller jusqu'à voir dans les réflexions et récits de ce journal intime une mise en abyme des processus créatifs de Leonora Carrington. Cette idée est appuyée par la profusion des références gnostiques et kabbalistiques, systèmes ésotériques qui placent le langage au cœur de leurs théories d'explication de l'univers. L'ensemble du roman étant sous-tendu par un symbolisme qui s'y déploie telle une toile d'araignée, *La porte de pierre* peut même être envisagé comme une odyssée dans l'ordre du langage, une célébration du pouvoir que possède le langage dans l'invocation de phénomènes appartenant à un ordre de réalité supérieur.

---

[683] *Ibidem*, p. 30.
[684] *Ibidem*, p. 58.
[685] *Ibidem*, p. 24.
[686] *Ibidem*.
[687] *Ibidem*, p. 46. Dans *En Bas*, on peut lire le récit des premiers troubles qui précèdent l'internement dans la clinique : « La nuit, mes nerfs hurlaient comme des perroquets exacerbés, au bruit d'une rivière qui ne cessait de couler sur les rochers […] », in Leonora CARRINGTON, *En Bas*, *op. cit.*, p. 24.

D'après les textes kabbalistiques, le monde concret est structuré comme un langage, comme un verbe ; ainsi, par exemple, si l'on savait comment relier les étoiles entre elles, on pourrait lire au ciel ce que Dieu a écrit[688].

> Parmi les Juifs il existe des gens qui savent lire les signes laissés sur la route, ces hiéroglyphes tracés tout le long des bordures des chemins et qui contiennent les empreintes des pas et le savoir des Juifs errants. Telles ces empreintes, les étoiles peuvent être lues par l'homme, encore qu'en elles-mêmes elles aient une vie et un sens qui peuvent être à tout jamais au-delà de notre connaissance […][689].

Voilà ce qu'affirme, dans le dernier chapitre, le Chinois à Zacharias adulte, devenu un être errant à la recherche d'un « sens ». Pour le dire autrement, selon les kabbalistes, il y a dans l'organisation des étoiles un texte divin ; toute la nature est un texte, le monde est langue. Dans ce contexte, la notion classique, théologique de Verbe créateur prend une autre signification : elle implique une dimension énergétique, une pratique dynamique capable de surmonter, de transcender la séparation entre l'homme et le monde, puisque l'homme qui parviendrait à déchiffrer ce langage serait alors au plus proche de la divinité.

Par l'écriture de cette odyssée spirituelle à la trame ondoyante, « dynamique », Leonora Carrington aspirerait donc à remettre les mots en mouvement, à les réaligner sur le rythme vital du monde, des planètes, à retrouver l'harmonie perdue entre l'être humain, le langage privé de son énergie originelle – rappelons-nous de la plainte de la narratrice : « les mots dont nous nous servons sont lettre morte et il leur reste rarement un sens…[690] » – et un ordre de réalité supérieur, cosmique. On voit ici la façon dont la fluidité et la perméabilité du récit servent ce que nous avions appelé une « poétique de la pérégrination », s'opposant à une vision du monde qui serait figée ou à une conception fermée de l'espace, et la dépassent dans une perspective mystique et vitale.

Comme nous le disions, certains épisodes du texte à forte dimension méta-fictionnelle semblent précisément raconter, symboliquement, l'itinéraire mystique emprunté par l'artiste par le biais de l'écriture. Ainsi, on peut voir dans la

---

[688] On peut consulter à ce propos Gershom SCHOLEM, *La cábala y su simbolismo* [1960], México, D.F., Siglo Veintiuno, 2001, ou encore Roland GOETSCHEL, *La Kabbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
[689] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 150.
[690] *Ibidem*, p. 54.

retranscription d'un rêve de la « femme disparue » une métaphore du voyage créatif de Leonora Carrington, voire une métaphore du processus d'élaboration du texte :

> Debout sur une colline et contemplant la route parcourue, je vis, encore discernable au loin, la cité des tombes. Devant moi, la route s'étirait comme un ruban poussiéreux dont les lisières étaient marquées par des monceaux de scupltures brisées et de décombres divers tels que des momies partiellement désengainées plus ou moins mutilées, des tablettes peintes dans toutes les langues connues et inconnues, des livres et des parchemins séchés en des attitudes convulsives, de vieilles chaussures, de vieilles sandales et de vieilles bottes, et un nombre infini de pots et de barils, d'urnes et de plats tout entiers ou en petits morceaux.
> Tout en marchant lentement le long de la route, j'examinais ces riches monceaux de détritus. Je m'arrêtais de temps à autre pour fouiller dedans et mettre dans mon sac quelque chose qui m'avait plu[691].

La protagoniste – mais aussi l'écrivain – parcourt donc un chemin jonché de déchets de toutes sortes, appartenant tant au domaine du profane qu'à celui du sacré ; un chemin bordé d'objets représentant le savoir exotérique, accessible à tous (« des tablettes peintes dans toutes les langues connues… ») et d'objets représentant le savoir ésotérique, réservé aux seuls initiés (« [des tablettes peintes dans des langues] inconnues ») ; un chemin le long duquel les livres et parchemins semblent vibrer « en des attitudes convulsives », nouvelle allusion à cette énergie vitale latente dont sont porteurs les mots et la réflexion. La protagoniste fouille dans ces décombres pour remplir son sac, tout comme l'artiste donne naissance à un texte composite, qui échappe à la compréhension immédiate mais au sein duquel les éléments prennent sens dans les interrelations qu'ils tissent.

Avant de parvenir à la porte de pierre, la narratrice se retrouve confrontée à un œuf immense au centre duquel se trouve une étoile, qui semble incarner l'objet de la quête, la pierre philosophale. Confrontée à son hermétisme, lequel annonce le fait que la porte restera irrémédiablement fermée, la narratrice engage un véritable corps-à-corps avec les mots dans le but d'ouvrir l'œuf, de percer le secret :

> […] Je compris qu'il me fallait plonger à une plus grande profondeur pour trouver les mots qui convenaient et que, lorsque je les aurais trouvés, la réponse suivrait aussi fatalement que le jour suit la nuit. […] Prenant dans mon sac une petite truelle, je me mis à creuser sur

[691] *Ibidem*, p. 46-47.

> le bas-côté de la route, à creuser à la recherche du mot qui ouvrirait le secret de l'Œuf. Tout en travaillant, je me répétais tous les longs mots que je connaissais, tels que fédération, concupiscent, anthropologie ou métamorphose. L'Œuf ne bougea pas d'un pouce et j'essayai donc des mots d'une syllabe comme suis, es, lui et hors, sur quoi l'Œuf trembla très légèrement sans me communiquer pourtant aucune réponse, encore que j'eusse compris que le mot à adresser à un corps aussi primitif et embryonnaire devait venir d'une langue enterrée dans le revers du temps. À l'instant même où je compris cette nécessité, ma truelle gratta contre quelque chose de dur qui était enfoncé dans la terre, et ce fut avec un cri de joie que j'extrayai du sol un petit pipeau[692].

Si l'on peut voir dans ce passage une forme de réécriture autour du motif de la formule magique, capable, dans bien des contes, d'ouvrir les portes qui protègent les trésors matériels mais aussi, symboliquement, les trésors de la connaissance, il est intéressant de noter la corporalité que donne le récit au langage – par l'emploi de verbes physiques comme « creuser » ou « travailler ». La narratrice se livre à un véritable travail sur la langue, sur la musicalité, la sonorité même des mots, au travers de la prononciation de mots longs et compliqués ou de monosyllabes, mots qui se travaillent comme de la glaise, comme de la matière vivante. Justement, si ce chapitre finit sur le constat d'un échec, peut-être est-ce parce que la protagoniste n'a pas été capable de renouer avec cette « langue enterrée dans le revers du temps », soit cette langue d'avant l'écriture qui donnait corps aux choses, qui était corps. Le fait que le pipeau réapparaisse à la fin du roman et que ce soit justement grâce au son qu'il émet que Zacharias parvienne à ouvrir la porte tend à suggérer que le « langage » ne peut pas être conçu qu'en termes de mots : il doit se faire langage du monde.

Ce qui permet d'ouvrir la porte serait donc une métamorphose dans l'ordre du langage. Mais nous n'avons toujours pas déterminé la portée symbolique de la porte : que sépare-t-elle ? Quels éléments son ouverture doit-elle permettre de réunir ? Une piste extrêmement intéressante est celle ouverte par Anna Watz dans son article « "A language buried at the back of time": *The Stone Door* and postructuralist feminism ». Elle y défend en effet que « *all the different episodes or fragments in one way or another centre around the discovery and opening of a stone door, which will result in the dissolution of the boundary between masculine and feminine*[693] ».

---

[692] *Ibidem*, p. 49-50.

[693] Anna WATZ, « "A language buried at the back of time": *The Stone Door* and postructuralist feminism », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 91.

Nous postulons que renouer avec une pratique dynamique du langage revient, pour l'auteure, à transcender la séparation entre l'homme et le monde, mais aussi à transcender les unités séparatrices constitutives du langage. Les frontières dont le roman suggère la dissolution à venir ne sont donc, à notre sens, pas seulement celles du genre, mais celles qui délimitent le « soi » de « l'autre ».

4.1.1.3. La dissolution des frontières : entre masculin et féminin ? Entre « soi » et « autre » ? Entre Leonora et Remedios ?

Anna Watz choisit de lire *La porte de pierre* au prisme des théories du genre des années 70, s'opposant aux diverses lectures « essentialistes » menées notamment par Gloria Orenstein, selon laquelle

> […] in Carrington's personal vision [the] path toward liberation is marked by a return to the Goddess, either via a return to the actual mythic sources of ancient history, or via a conscious reversal of symbols from male to female in order to produce a transformed vision of gender roles[694].

D'après Anna Watz, la conception du genre qui émerge de *La porte de pierre* sort précisément du dualisme. Elle affirme que ce que propose le roman ne se limite pas à l'inversion des rôles genrés ou au renversement de l'ordre patriarcal au travers de l'instauration d'un « nouvel ordre » matriarcal annonçant le culte de la Déesse et des pouvoirs féminins primordiaux tels qu'ils sont célébrés dans *Le cornet acoustique* : Anna Watz voit au contraire dans l'indéfinition des personnages et leurs multiples doubles, dans les oscillations et ruptures constantes de la trame narrative, l'articulation d'un discours sur la sexualité et sur le genre qui s'oppose à la lisibilité et à la pensée dichotomique du discours phallocentriste. À ce titre, elle considère que *La porte de pierre* fait le pont entre le dernier surréalisme historique et la vague féministe post-structuraliste des années 70.

Bien que Leonora Carrington continue d'employer de façon répétée, dans le roman, les termes « mâle » et « femelle » ainsi qu'une multitude de références alchimiques, le fait qu'elle n'ait pas utilisé la terminologie qui s'est imposée par la suite dans les discours de théorie critique du genre ne dément nullement, d'après Anna

[694] Gloria F. ORENSTEIN, *The Reflowering of The Goddess*, New York, Pergamon Press, 1990, p. 60.

Watz, la portée critique, féministe et sociale, de *La porte de pierre* : la distinction opérée entre homme et femme, masculin et féminin, ainsi que toute la terminologie corrolaire, étaient en effet inconnues de l'auteure.

La chercheuse démontre la façon dont le roman développe, sur un plan fictionnel et symbolique, les thèmes qui seront au centre des postures post-structuralistes féministes : le « plan », gardé principalement par le Chinois et l'Européen, que « la femme disparue », Amagoya et Zacharias cherchent à ébranler et à faire disparaître en ouvrant la porte de pierre, peut ainsi être analysé et « traduit », dans une terminologie plus contemporaine, comme étant l'équivalent de « l'ordre symbolique », dont la clef de voûte serait justement, d'après Marie-Joseph Bertini, le genre[695].

Anna Watz va plus loin encore en rapprochant les dispositifs de *La porte de pierre* de la notion de subjectivité « bisexuelle », inspirée des écrits de la penseuse et écrivaine féministe Hélène Cixous (1937–) :

> The goal of both characters is to find and open the stone door, which would result in their union. At the same time as their intimated lovers' union at the end of the novel can be interpreted as a celebration of that of Carrington and Weisz, the two protagonists also embody a feminine and a masculine element that can be seen to make up a single individual subject. Rather than suggesting a platonic ideal of masculinity and feminity, however, this union is an opening up and a reconfiguration of fixed gender identities and binary categorisations that are intimately tied to the novel's pursuit of a new creative language, beyond the confines of phallocentric structures. It is in the suggestion of a « bisexual » subjectivity, to borrow Cixous' term, that the novel's most radical feminist potential lies[696].

[695] L'universitaire Marie-Joseph Bertini, dans sa communication proposée dans le cadre du colloque international « Nouveaux imaginaires du féminin » (Université de Nice, 21-22 septembre 2017) et intitulée « Le Grand Récit de l'ordre symbolique, irréductible agent de l'organisation sociale ? », proposait de définir l'ordre symbolique de la façon suivante : « Nous pouvons par conséquent définir à cet endroit l'ordre symbolique comme l'ensemble des normes, principes, lois, interdits, règles, croyances et valeurs qui régissent structurellement les sociétés. C'est pourquoi j'avancerai ici l'idée selon laquelle l'ordre symbolique n'est que l'autre nom de "l'imaginaire social instituant" dont parle Castoriadis. Nous pouvons alors, comme j'ai pu le montrer dans des travaux antérieurs, avancer que le Genre (système de hiérarchisation des sexes) est la clef de voûte de l'ordre symbolique et que comme tel, le Genre forme le grand récit sur lequel s'appuie l'autre grand récit de l'ordre symbolique ». On pourra consulter les actes du colloque, publiés sur HAL, et plus particulièrement l'article de Marie-Joseph Bertini, disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01665580/document> (consulté le 10 juin 2018).

[696] Anna WATZ, « "A language buried at the back of time": *The Stone Door* and postructuralist feminism », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *op. cit.*, p. 93-94.

Le(s) personnage(s) féminin(s) de la première partie et le(s) personnage(s) masculin(s) de la seconde pourraient donc ne configurer qu'un seul et même sujet, dont l'union viendrait moins mettre en lumière le mélange d'un « féminin » et d'un « masculin » figés que la possibilité de configuration d'un être au-delà des catégories et des discours binaires. Pour illustrer ses dires, Anna Watz analyse notamment le symbolisme de la chèvre et du bélier, dont le sacrifice, répété à trois reprises dans le roman, évoque la renaissance et le renouveau. Elle s'arrête particulièrement sur le chapitre 4, dans lequel Zacharias, enfant, rencontre dans un rêve la petite fille à poney, avec laquelle il se livre à une cérémonie ésotérique qui se termine par l'égorgement d'un bélier noir et l'annonce de l'union future des deux êtres (p. 118-120). « Les anciens Dieux sont morts ; la Terre, la chèvre, renouvelleront le sang vivant du Mythe et nous violerons le Jardin du Paradis[697] », clame Zacharias, dans ce qui semble être une revendication de la réintégration de l'être humain dans l'Éden, mais peut-être aussi une allusion à un Adam primordial, un être humain antérieur à la séparation entre Adam et Ève ; « nous tresserons une échelle de poils noirs et descendrons jusqu'à nos racines, et lorsque ces longues tresses se rejoindront nous Entendrons, Goûterons, Verrons, Sentirons et Toucherons[698] », répond la petite fille.

Anna Watz interprète ce passage et le sacrifice du bélier comme une annulation symbolique de la séparation dichotomique et hiérarchisée entre les deux genres – interprétation renforcée par le fait que « Kecske » signifie la chèvre en hongrois. Cette scène constituerait un appel en faveur d'une performance de genre fondée sur la fluidité et la multiplicité, ce qui devrait provoquer un nouveau désir et une nouvelle sensualité, suggérés par la référence aux cinq sens, qu'Anna Watz relie à l'une des définitions que donne Hélène Cixous de la sexualité bisexuelle :

> Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps[699].

---

[697] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 119.
[698] *Ibidem*, p. 120.
[699] Hélène CIXOUS et Catherine CLÉMENT, *La Jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 155-156.

La lecture que propose Anna Watz nous semble très intéressante, mais nous pensons que le champ doit être considérablement élargi, perspective à laquelle nous convie l'inclusion de citations d'Hélène Cixous. L'abolition des frontières à laquelle le lecteur assiste, les fragmentations et (dé)multiplications de la subjectivité des personnages dépassent le cadre de la question du genre pour s'intégrer dans une plus vaste dialectique entre « soi » et « autre », entre « subjectivité » et « altérité ».

Nous aurions donc choisi, pour notre part, une autre citation d'Hélène Cixous, une citation qui ne ferait pas tant la part belle à l'idée de l'émergence d'un nouveau désir ou à celle de non-exclusion de l'autre sexe – genre ? –, mais à celle d'une redéfinition du « soi » (toujours opposée au discours phallogocentriste) dans / avec une multiplicité d'« autres ». Allons, avec Hélène Cixous, plus loin dans la définition de l'écriture, plus que « féminine », « bisexuelle » :

> L'écriture, c'est en moi le passage, entrée, sortie, séjour de l'autre que je suis et ne suis pas, que je ne sais pas être, mais que je sens passer, qui me fait vivre, – qui me déchire, m'inquiète, m'altère, qui ? – une, un, des ?, plusieurs, de l'inconnu, qui me donne justement l'envie de connaître à partir de laquelle s'élance toute vie. Ce peuplement ne laisse ni repos, ni sécurité, trouble toujours le rapport au « réel », produit des effets d'incertitude qui font obstacle à la socialisation du sujet[700].

Il apparaît que, dans *La porte de pierre*, c'est la subjectivité même des personnages qui est continuellement traversée, déchirée, habitée par « l'autre », puisque l'entrelacement des vies de Zacharias et de la petite fille est loin d'être un phénomène unique dans le roman.

Une autre « série » de rencontres est celle qui se produit entre Amagoya et la « femme disparue » qui, comme nous l'avons mentionné, trouve un double dans le personnage de Brigitte. Si le journal de la première termine sur le constat suivant : « je suis un hermaphrodite amoureux d'un de ses propres rêves », Brigitte se définit, de même, comme un « hybride[701] » ; Brigitte est également, comme le personnage de Marion Leatherby dans *Le cornet acoustique*, autre double fictionnel de Leonora

[700] *Ibidem*, p. 158.
[701] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 82.

Carrington, passionnée par les « régions polaires » où se produisent les « aurores boréales[702] » et d'interminables crépuscules[703].

Plusieurs indices laissent penser, par ailleurs, que le personnage d'Amagoya serait, pour sa part, une transposition littéraire de Remedios Varo, et non, comme le soutient Anna Watz, un nouveau double de Leonora Carrington[704]. Comme le personnage de Carmella Velásquez dans *Le cornet acoustique*, Amagoya est caractérisée par sa chevelure rouge : « lorsque j'étais petite fille, j'avais des cheveux d'un rouge flamboyant[705] », affirme-t-elle dans sa lettre de réponse à la « femme disparue ». Si cette dernière est associée aux équidés, Amagoya est, quant à elle, reliée aux chats – « comme nous avons rêvé de nous retirer du monde dans un jardin entouré de murs avec vos chevaux et mes chats[706] ! », peut-on encore lire dans ladite lettre, avant qu'Amagoya ne déambule, bras dessus, bras dessous, avec Brigitte, suivie d'une « longue procession de chats[707] ». On ne peut manquer de mettre cette évocation en rapport avec les multiples tableaux de Remedios Varo qui présentent des personnifications de félins ou des mondes fantastiques dont ils sont les protagonistes : *Gato-hombre* (1943), *Personaje felino* (1945) et, au cours de la décennie suivante, *Dama felina* (1950), *Paraíso de los gatos* (1955), *Simpatía (La rabia del gato)* (1955) ou *El gato helecho* (1957). Signalons, par ailleurs, qu'il n'est pas anecdotique que, dans son portrait du groupe d'exilés de 1944, *Los días de las calle Gabino Barreda*, Gunther Gerzso ait représenté Remedios Varo avec une longue crinière rousse et affublée d'une grande cape de laquelle émergent trois têtes de chats, qui semblent jouer le rôle d'esprits protecteurs.

---

[702] *Ibidem*, p. 81.

[703] Dans *Le cornet acoustique* en effet, le cataclysme final qui provoque l'avènement d'une nouvelle ère glaciaire s'accompagne d'un crépuscule permanent, pour le plus grand bonheur de Marion Leatherby et des autres pensionnaires de l'hospice, devenu le centre d'un nouveau pouvoir magique, anti-patriarcal et féminin : « "Non seulement la neige [est fort inhabituelle], répondit la Marquise, mais aussi le fait qu'il est maintenant onze heures du matin, et que le soleil n'est pas encore levé !" ». Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique, op. cit.*, p. 172.

[704] L'interprétation d'Anna Watz se base, à notre sens, sur une lecture erronée du texte : « *For the most part of this chapter, Amagoya (who shares characteristics with Carrington herself, such as being haunted by a "legion of ancestral horses from the British Isles"), is absorbed in reading the diary of another unknown woman (who also bears a clear resemblance to the author herself)* […] ». Anna WATZ, « "A language buried at the back of time": *The Stone Door* and postructuralist feminism », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *op. cit.*, p. 94. Bien que le personnage de la « femme disparue » et celui d'Amagoya partagent des caractéristiques, puisqu'elles apparaissent comme un être double, ou deux personnes n'en formant qu'une, elles sont toutefois différenciées et c'est bien la « femme disparue » qui est rattachée aux « Îles Britanniques ».

[705] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 61.

[706] *Ibidem*, p. 59.

[707] *Ibidem*, p. 82.

Dans son article « Remedios y Leonora : el legado literario de una amistad », Julia Salmerón ajoute que le choix du nom « Amagoya » viendrait de « *Amaya (de origen vasco, como la propia Varo), [que] era el nombre de la hija de Gerardo Lizarraga (el primer marido de Varo), a quien Remedios adoraba*[708] » et en arrive aux mêmes conclusions : « *en la versión completa original [de* La puerta de piedra*] se presenta al personaje de Brigitte-Amagoya, una protagonista doble que esconde un retrato velado y críptico de Leonora y Remedios*[709]. »

Or, de même que les différentes trames narratives du roman, fragmentées, se complètent pour configurer un « sens » qui se bâtit dans les échos, les résonnances, les répétitions et les variations, la subjectivité de ces deux personnages se construit dans le dialogue incessant que dévoile le second chapitre. Ce dialogue laisse apparaître l'interpénétration des « destinées » et des personnalités des deux personnages, comme l'exprime Amagoya dans sa lettre à « la femme disparue-Brigitte » :

> Vous souvenez-vous de tous les étranges mondes sauvages que nous traversâmes ensemble ? Vous auriez dû me le dire, car je possède quelques-unes des pièces qui manquent à votre histoire. […]
> Il est impossible de croire que nos destinées soient déchirées parce que nos vies s'enchevêtrent si inextricablement qu'elles déteignent l'une sur l'autre de manière indélébile.
> Votre vieille fille anglaise emporte sa théière dans la tombe et, par la suite, la vieille fille et la théière s'entremêlent au pays des morts en une nouvelle entité. Les fantômes que vous avez vus errer à travers les plaines de Mésopotamie étaient de cette espèce. Il est étonnant que vous n'ayez pas vu mon image gravée dans un des plis des rochers. Car j'étais là, moi aussi, bien que l'on n'ait pu me capturer[710].

Ce qui lie les deux femmes, ce sont les traversées sauvages effectuées ensemble, les « transgressions » leur ayant permis de s'« enchevêtr[er] » au-delà des frontières du rêve et de la mort et, à un niveau méta-fictionnel, au-delà des ruptures diégétiques et de la hiérarchie entre récit-cadre et récit enchâssé. Le personnage d'Amagoya revendique sa présence dans le « pays des morts » rêvé par « la femme disparue », pays peuplé d'entités créées par l'« entremêl[ement] » de plusieurs êtres, d'êtres vivants et d'êtres morts, d'êtres vivants et d'objets considérés comme inertes.

---

[708] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *op. cit.*, p. 130.
[709] *Ibidem*, p. 129-130.
[710] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 60-61.

À la façon d'un puzzle, l'histoire de « la femme disparue-Brigitte » reste incomplète sans celle d'Amagoya qui, pourtant, ne s'inscrit pas, comme nous l'avons montré, dans la continuité de la trame narrative.

Julia Salmerón rapproche la description de l'enchevêtrement des destinées d'Amagoya et de « la femme disparue-Brigitte », dans *La porte de pierre*, d'un texte de Remedios Varo classifié par Isabel Castells comme « Proyecto 2 ». Isabel Castells considère qu'il s'agit de notes pour un possible projet de tableau que l'artiste n'aurait finalement jamais réalisé. Julia Salmerón envisage pour sa part qu'il puisse s'agir d'un récit de rêve, ce que nous excluons au motif que tous les récits de rêve sont écrits à la première personne, ce qui n'est pas le cas du texte suivant :

> Un trozo de la vida de « A », después del viaje, en esa otra ciudad, encuentra a « X » (*no* se parecen físicamente, *se complementan*), al principio, sólo pequeñas coincidencias, después, relatos de « X » (incluso con ocasionales documentos fotográficos de rincones de la casa, animal favorito, fiesta o reunión, etcétera) con precisiones de *fechas* y *días* que descubran las coincidencias (el lugar en que vive en esta otra ciudad tenía algunas *huellas* cuando llegó por primera vez, la silla en que se sentó estaba algo caliente, etcétera, etcétera). Desde luego, « X » tiene en su poder algunos objetos que « A » creyó haber perdido o cuya desaparición era oscura.
> El pelo, quizás fuera posible que el *único pelo* fuera violáceo, compuesto de los otros dos, uno rojo y el otro azulado (negro azulado). Tâches de rousseur casi invisibles pero en el uno, oscuras ; en el otro, claras (como si las manchas del uno hubiesen sido hechas sirviéndose de la piel del otro en la forma en que se hace el pochoir)[711].

Comme dans *La porte de pierre*, les deux entités décrites par Remedios Varo s'imbriquent, dans ce qui nous apparaît comme un micro-récit préparatoire pour une éventuelle idée de tableau, et leurs vies sont entremêlées. À l'image du dessin réalisé à l'aide d'un pochoir, qui met en tension le vide et le plein, les deux entités affichent une certaine « symétrie complémentaire » et sont reliées par « *el único pelo* », ce qui pourrait créer un vague écho avec l'épisode de la rencontre de Zacharias et de la petite fille à poney, qui décident de « tress[er] une échelle de poils noirs et [de] descendr[e] jusqu'à [leurs] racines ».

Julia Salmerón avance diverses hypothèses afin d'expliquer les « coïncidences » existant entre le texte de Leonora Carrington et celui de Remedios

[711] Remedios VARO, « Proyecto 2 », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 113-114.

Varo, en partant du principe que « A » désigne Remedios et « X » Carrington, dans le texte sus-cité[712] :

> Pareciera como si [Leonora Carrington] hubiera escrito su historia a partir de las notas de Varo, añadiendo su propia historia en los capítulos finales. De hecho, hace que Amagoya-Varo diga que conoce su dificultad para expresarse bien. Quizá sea esta la razón por la que ella escribe una historia que Varo había imaginado. O, quizá, siempre fue de Carrington, en concepción y desarrollo, y Varo anotó lo que Leonora le había contado. O quizá sea verdad que forman una sola mente con dos cuerpos y que esto es resultado de su comunicación espiritual[713].

S'il est clair que les personnages d'Amagoya et de « la femme disparue-Brigitte » apparaissent, au même titre que Carmella Velásquez et Marion Leatherby, dans *Le cornet acoustique*, comme des transpositions littéraires de Remedios Varo et de Leonora Carrington, il nous semble que nous manquons d'éléments pour affirmer que le texte de Remedios Varo, consigné dans un carnet privé et autonome, est construit sur des correspondances analogues. De la même façon, le fait qu'il ne soit pas daté ne nous permet pas de trancher en faveur de l'une ou l'autre des propositions, même s'il nous semble peu vraisemblable que *La porte de pierre* soit le développement d'un projet d'écriture de Varo[714].

En revanche, il nous semble possible d'affirmer que l'existence de ce texte démontre un intérêt partagé des deux artistes pour la question de la complémentarité des êtres, laquelle peut bien entendu être reliée au mythe de l'androgyne primordial[715],

---

[712] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *op. cit.*, p. 128.
[713] *Ibidem*, p. 133-134.
[714] Bien que le texte de Remedios Varo ne soit pas daté, nous pensons qu'il fut écrit dans les années 50 (tandis que Leonora Carrington rédigea *La porte de pierre* dans les années 40, après son arrivée au Mexique). Voici les quelques indices que nous avons relevés : le « Proyecto 1 », qui le précède, apparaît comme un projet annonçant la réalisation du tableau *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, qui ne fut peint qu'en 1959. De plus, un court texte d'écriture automatique, daté du 31 octobre 1961 et qui commence par une énumération qui rappelle celle des « *recetas* », reprend le motif de la chevelure partagée : « *Tomillo fresco* / pelo (de las dos) / *incienso* / *saliva* […] » (nous soulignons). Cela pourrait laisser penser que les dates d'écriture n'étaient pas trop éloignées. Voir Remedios VARO, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 113-115.
[715] Le *Dictionnaire des symboles* de Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT fournit une synthèse du mythe de l'androgyne primordial (*op. cit*., « androgyne ») : « L'androgyne initial n'est qu'un aspect, une figuration anthropomorphique de l'œuf cosmique. On le trouve à l'aube de toute cosmogonie comme à la fin de toute eschatologie. À l'alpha comme à l'oméga du monde et de l'être manifesté se situe la plénitude de l'unité fondamentale, où se confondent les opposés, soit qu'ils ne soient encore que potentialité, soit qu'on ait réussi leur conciliation, leur intégration finale. Mircea Eliade en cite de nombreux exemples tirés des religions nordiques, grecque, égyptienne, iranienne, chinoises, indiennes. […] Cette première partition qui, cosmiquement, crée, c'est-à-dire différencie nuit et jour, ciel et terre,

même si, comme on le voit ici, le masculin et le féminin ne sont qu'un des aspects d'une multiplicité d'opposés appelés à s'interpénétrer.

« Dire qui je suis serait difficile, car je le sais à peine, encore que quelquefois ce soit tout à fait précis, même si toujours je suis une personne différente », affirme le personnage de Brigitte à Amagoya. Et de poursuivre :

> « Peut-être rêvez-vous de moi parce que je fais partie de vous-même ou partie de votre vie ; mais comment savez-vous si ce n'est pas moi qui rêve de vous ? »
> « Vous êtes familière et inconnue, dit Amagoya. C'est délicieux. […] Possédez-vous un autre oiseau ? (Vous savez que ce n'est pas vraiment un oiseau mais plutôt une poupée d'ivoire). »
> « Oui, il y a un autre oiseau, exactement pareil à celui-ci, qui n'est pas vraiment un oiseau non plus, mais qui est, lui aussi, une poupée d'ivoire. »
> « C'est une très étrange coïncidence.[716] »

Les figures qui structurent l'extrait – le chiasme qui joue avec les pronoms « vous » / « moi », l'antithèse « familière et inconnue », etc. – mettent en relief l'opposition (la différence) tout autant que la ressemblance, à l'image de l'oxymore « *coincidentia oppositorum* », principe que Nicolas de Cues présentait, dans une perspective théologique, comme devant permettre la réalisation de l'Unité première[717].

Ici, cependant, on observe que cette tension ne s'exerce pas nécessairement entre des opposés (Brigitte / Amagoya, poupée / oiseau) et qu'elle ne se résout pas par un retour à l'état primordial. Il nous semble significatif que cet extrait, qui traite précisément de l'« identité » des personnages, insiste sur le fait qu'un être ou un objet

---

c'est aussi celle du *yin* et du *yang* qui ajoute à ces oppositions fondamentales celles du froid et du chaud, du mâle et de la femelle. […] C'est ainsi que l'Adam primordial, non point mâle mais androgyne, devient Adam et Ève. Car l'androgyne est souvent représenté comme un être double possédant à la fois les attributs des deux sexes, encore unis et sur le point de se séparer. C'est notamment ce qui explique la signification cosmogonique de la sculpture érotique indienne. Ainsi *Çiva*, divinité androgyne, puisqu'il s'identifie au principe informel de la manifestation, est souvent représenté enlaçant étroitement *Shakti*, sa propre *puissance*, figurée en divinité féminine. On a noté encore des traces d'androgynie chez *Adonis, Dyonisos, Cybèle, Castor et Pollux*, qui évoquent *Izanagi et Izanami*. On pourrait multiplier à l'infini les exemples […]. »

[716] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 68.

[717] Nicolas de Cues (1401-1444) est l'un des premiers penseurs à considérer, comme le veut la tradition métaphysique, que l'illimitation et l'infinitisation de l'univers ne peuvent être pensées que sur le mode de l'éclatement, de la contradiction et de la disjonction. Voir Nicolas DE CUES, *La Docte Ignorance* [1440] [trad. Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard et Frédéric Vengeon], Paris, Flammarion, 2013. L'idée de « *coincidentia oppositorum* » apparaît pour la première fois dans le chapitre 4, « Le maximum absolu est pensé sur le mode de l'inconnaissable ; avec lui coïncide le minimum » (p. 48-50).

peut être une chose et une autre chose, n'être « pas vraiment » une chose et « plutôt » une autre chose *en même temps*.

« La femme disparue-Brigitte », hermaphrodite, est, par conséquent, en même temps, Amagoya, comme si ces deux « corps » partageaient le même esprit ou, du moins, possédaient un esprit incomplet tant qu'il n'était pas entremêlé à celui de l'autre. « La femme disparue-Brigitte », au travers du double de la petite fille, aspire aussi à devenir complémentaire de Zacharias-Boles Kiraly. Elle devient occasionnellement poupée d'ivoire, voire bête, comme elle le raconte dans son journal intime :

> Portant un masque, je vais de pair avec mon nez ressemblant presque au nez d'un loup. Nos yeux sont unis dans un regard, pourtant je reste cachée derrière un mystère et le loup caché derrière son mystère à lui ; nous sommes divisés par la séparation de nos corps. Pourtant, quelle que soit la profondeur avec laquelle nous nous regardons, les yeux dans les yeux, un mur transparent nous préserve de la déflagration là où nos regards se croisent hors de nos corps. Si par quelque pouvoir magique je pouvais m'emparer de cette déflagration, cette mystérieuse zone extérieure où le loup et moi ne faisons qu'un, peut-être alors la première porte s'ouvrirait-elle pour révéler la chambre qui se trouve au-delà.
> La nuit dernière, dans un rêve, elle est revenue… Une créature velue qui sent la poussière et la cannelle. En poussant un cri perçant, je suis entrée dans la fourrure, la laine ou le poil, en pleurant des larmes noires et gluantes comme le sang. Des larmes épaissies par des siècles d'angoisse dont on se souvient d'un seul coup ; elles tressaient le manteau semblable à la fourrure et exhalaient une odeur de naissance et de mort. Sans honte abandonnant toute cette angoisse à cet homme, – animal, végétal ou démon. Alors j'entrai en pleine possession des cinq pouvoirs sensoriels dont les longues racines étaient aussi visibles que le soleil. […] Je ne suis plus seule dans mon propre corps[718].

Ce passage est tout à fait fondamental dans la mesure où il fait éclater les démarcations entre le « soi » et l'« altérité », lesquelles dépassent la distinction masculin / féminin. La porte de pierre apparaît alors comme le symbole de ce qui fait obstacle à la réalisation du désir de chaque protagoniste (et de ses incarnations) de trouver l'autre, ou les autres, à l'intérieur de soi-même ; comme ce qui empêche de parvenir à une connaissance de soi basée non sur l'exclusion de l'altérité ou sur la

[718] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 27-28.

construction d'un « soi » illusoirement conçu comme parfaitement délimité, circonscrit, unifié, mais sur la multiplicité et la réinvention.

Ce qui est fascinant est que ce terrible face à face est, *en même temps*, superposition : les yeux ne sont pas seulement en regard, ils sont placés les uns sur les autres au travers du « masque ». Dès lors, le « mur transparent » qui est évoqué est essentiellement d'ordre psychique, et nous rejoignons ici le point de vue d'Anna Watz, pour qui

> The novel suggests that the line between what we define as « masculine » and « feminine » [et, plus largement, « soi » et « autre », ajoutons-nous] is discursive and located inside the psyche, and, if smudged, or even wiped out, the human subject would open itself up to a richer and more expansive imagination and experience of desire[719].

Ce à quoi aspire la narratrice, c'est à connaître la « déflagration » lui permettant de ne faire qu'un avec l'animal sauvage, déflagration qui va d'ailleurs se produire en premier lieu, une fois de plus, dans le rêve. Rappelons qu'on désigne par le terme « déflagration » un processus de combustion, une transformation par le feu qui a peu à voir avec la douce reconquête de l'état initial d'indifférenciation : c'est au prix de « larmes noires et gluantes comme le sang » que la narratrice entre dans la connaissance, expérimente une forme de transmigration des âmes de laquelle les notions de succession temporelle ou de rédemption seraient absentes.

Le terme de « bisexualité » tel qu'il est défini par Hélène Cixous annonce ce mouvement de remise en question et de crise du sujet unifié hérité de l'humanisme occidental que le roman met en scène, mais la formation du terme à partir du préfixe « bi- » et la prévalence donnée à la sexualité nous laisse penser que d'autres expressions pourraient être plus adaptées pour rendre compte de cette redéfinition du sujet et de la subjectivité au-delà de toute binarité.

Le fait que *La porte de pierre* fasse montre d'une indéniable visée féministe mais aussi que l'altérité qu'il fait émerger ne soit pas seulement celle de l'autre sexe, mais celle de l'autre règne (en l'occurrence, animal) nous amène à le reconsidérer à la lumière des théories éco-féministes ou des courants féministes post-structuralistes héritiers de la pensée de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, qui verront le jour

[719] Anna WATZ, « "A language buried at the back of time": *The Stone Door* and postructuralist feminism », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *op. cit.*, p. 98.

quelques décennies après l'écriture du roman. Des premières, on retiendra l'invitation à étendre la critique de la pensée binaire et à considérer les mécanismes de subordination et d'exploitation en dépassant les limites des interactions entre êtres humains : pour des pionnières de l'écoféminisme telles que Maria Mies (1931–) et Vandana Shiva (1952–), les femmes, mais aussi les colonisés, les animaux, la nature, ont été pareillement « transformés en "autres", en "objets", dans le processus d'émancipation des "sujets" européens (masculins) et leur émancipation du "domaine de la nécessité"[720] ». Dans *La porte de pierre*, les « autres » (femmes, animaux, créatures) émergent en tant que « sujets » à part entière pour configurer de nouvelles subjectivités inédites, qui naissent dans le rêve ou la déflagration.

D'un autre côté, les féminismes post-structuralistes ont mis en lumière la réalité du sujet non-unitaire, divisé, transitionnel, nomade, face auquel il faut rechercher des figurations alternatives ou inventer de nouvelles figurations. Le sujet surgit alors comme structure affective, dynamique et relationnelle, dans une figuration qui s'oppose à l'image rationaliste du sujet. La « femme disparue » est Brigitte, elle peut être loup ou créature velue, se reconnaître dans Zacharias ou exister à travers Amagoya : le soi n'existe que comme champ d'interfaces.

L'expression de cette existence du soi dans la relation dynamique prend parfois, dans *La porte de pierre*, des accents lyriques, comme le montre ce dialogue, sur lequel s'achève la rencontre entre Brigitte et Amagoya :

> « C'est le premier moment de ma vie où j'aurai connu le bonheur, dit Amagoya en posant sa tête sur l'épaule de Brigitte. Je ne pourrais supporter de vous perdre à présent. »
> « Vous m'oublierez jusqu'à ce que nous nous rencontrions de nouveau, mais les années que vous vivrez sans moi m'enracineront plus profondément dans votre être ; néanmoins, vous m'oublierez. »
> « Et si je me mets à aimer et à épouser un homme ? »
> « Cela ne changera rien, dans le fond de votre âme vous aurez toujours besoin de moi. »
> « Brigitte, vous me donnez une sensation de désastre. »
> « Le désastre sera présent dans votre vie aussi longtemps que vous saurez, dans la totalité de votre corps et de votre esprit, que vous aurez toujours besoin de moi. Pour vivre comme l'exige la plus haute promesse d'une destinée, il faut rejeter farouchement tout ce qui n'est pas le paradis. »
> « Mais comment reconnaîtrai-je ce paradis ? »

[720] Maria MIES et Vandana SHIVA, *Ecoféminisme* [1993] [trad. Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie Françoise Stewart-Ebel], Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 20.

> « N'ayez crainte, vous le reconnaîtrez toujours. Regardez mon visage. »
> Amagoya se retourna pour la regarder et ne dit mot tant elle était heureuse[721].

La révélation des identités multiples de Brigitte et d'Amagoya constitue un « désastre », qu'il faut peut-être comprendre comme un retour au chaos créateur. Le traitement que lui donne ici Leonora Carrington expliquerait, d'après Julia Salmerón, la « mutilation » ultérieure du texte. En effet, dans la réédition de *The Stone Door* (en anglais) de 1989, publiée par les éditions Virago, on observe que les chapitres où figure le personnage d'Amagoya ont été supprimés et que le récit a été recentré sur les deux derniers chapitres, dominés par la figure de Zacharias. L'édition la plus récente en espagnol (au sein du recueil *El séptimo caballo, op. cit.*) reprend également cette « *versión cuentística* » que Julia Salmerón qualifie de « *crimen literario*[722] ».

Ce choix est, d'après l'universitaire, motivé par deux raisons principales : la crainte que cette « interrelation » soit mal interprétée et qu'elle soit perçue comme une allusion à un désir d'union charnelle avec Remedios Varo ; d'autre part, la nécessité, à laquelle nous avons déjà fait allusion, de « *[permanecer diferenciadas] para los mercados artísticos y literarios*[723] ».

Pourtant, si Remedios Varo et Leonora Carrington ont été sans cesse rapprochées et associées, c'est parce qu'elles ont exploré un imaginaire proche, qu'elles ont partagé lectures et expériences, ont rendu hommage à leur amitié en la transposant dans leur œuvre littéraire… mais aussi parce qu'elles ont collaboré, créé ensemble : en témoignent des textes de théâtre élaborés à deux.

---

[721] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 83.
[722] Julia SALMERÓN, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in María José GONZÁLEZ MADRID et Rosa RIUS GATELL (éd.), *op. cit.*, p. 134.
[723] *Ibidem*.

4.1.2. Écritures théâtrales partagées : l'amitié créative portée par des projets de représentation

4.1.2.1. Collaborations : de l'écriture à la scénographie

Nous ne pouvions manquer de nous arrêter, dans cette partie consacrée aux représentations de soi et aux représentations de la relation unissant Remedios Varo et Leonora Carrington, sur la place qu'occupe l'écriture théâtrale dans la collaboration entre les deux artistes – le théâtre étant, par définition, un art de la représentation. En effet, il n'existe, comme nous l'avons déjà signalé, aucune œuvre picturale connue qui soit le fruit d'une collaboration directe entre Remedios Varo et Leonora Carrington. En revanche, les deux créatrices ont produit ensemble des textes écrits, élaborés suivant le procédé du cadavre exquis, comme l'explique Leonora Carrington elle-même dans l'entrevue accordée à Paul de Angelis :

> Remedios y yo solíamos escribir muchas cosas juntas. Pero todo debe haber desaparecido en la papelera de alguien hace muchos años. Yo escribía un capítulo y no le decía de qué se trataba; ella escribía el siguiente; cuando teníamos unos cinco capítulos los juntábamos, y resultaba muy divertido[724].

Nous ne possédons qu'un seul texte qui démontre clairement ce travail partagé : la pièce de théâtre qu'Edith Mendoza Bolio a choisi d'intituler *El Santo Cuerpo Grasoso*[725]. Un second texte est également très intéressant : il s'agit du *Proyecto para una obra teatral*[726], dont le manuscrit, fragmentaire, ne fait apparaître que l'écriture de Remedios Varo – sur celui de *El Santo Cuerpo Grasoso*, au contraire, l'écriture de Remedios Varo alterne avec celle de Leonora Carrington, et quelques ajouts ont été attribués à Kati Horna.

On peut éprouver certaines réticences à considérer ce texte comme un projet théâtral, dans la mesure où il ne respecte nullement les codes du texte théâtral : il s'agit

[724] Interview avec Paul de Angelis, in Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, *op. cit.*, p. 154.
[725] Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* » (édition critique), in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 233-261.
[726] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 97-106.

d'un texte en prose, divisé en deux parties qui, de plus, n'entretiennent que peu de rapport. Pour Edith Mendoza Bolio, il s'agit de textes distincts : dans son édition, le texte qu'Isabel Castells a catalogué comme *Proyecto para una obra teatral* est scindé en trois. On trouve, d'un côté, la « Relación de personajes[727] » ; d'un autre, un texte baptisé « Trigo, aceitunas y naranjas. Presérvate del frío con lana de oveja[728] » ; et, enfin, un troisième texte baptisé « Días de meditación[729] ».

Cependant, ce qui fait le lien entre ces deux parties est le *dramatis personae*, puisqu'y figurent tant des noms de personnages qui apparaissent dans le premier récit (Mme. Milagra, Randolph Brown) que dans le second (Ellen Ramsbottom, Mme. Felina Caprino-Mandrágora), ou dans les deux (les Malatesta). De plus, c'est bien Walter Gruen qui le qualifie de « projet théâtral » et suppose qu'il devait être écrit en collaboration avec Leonora Carrington[730]. Il y a donc tout lieu de penser que nous n'avons accès qu'au(x) fragment(s) du texte correspondant à Remedios Varo, lesquels appelaient sans doute une suite rédigée par Leonora Carrington – suite qui fut probablement perdue, ou ne vit jamais le jour. Il est étonnant que le texte soit un texte narratif en prose. On peut, là encore, formuler l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un premier jet que les deux auteures auraient peut-être retravaillé ensemble après avoir mis leurs créations en commun, ou bien imaginer que ce texte fut écrit au tout début des années 40, quand Remedios Varo ne maîtrisait pas encore les codes du texte théâtral[731].

---

[727] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 231.
[728] *Ibidem*, p. 223-225.
[729] *Ibidem*, p. 216-222.
[730] Voici la note laissée par Walter Gruen à Isabel Castells : « *Proyecto para una obra teatral, probablemente para ser escrita en colaboración con Leonora Carrington. En este mismo cuaderno se encuentran algunos dibujos, relativos a esta obra (?) de Leonora* », in *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 97.
[731] Les textes ne sont pas datés mais Edith Mendoza Bolio suppose que *El Santo Cuerpo Grasoso* a été écrit en 1947, date à laquelle Remedios Varo vivait chez Kati et José Horna, après s'être séparée de Benjamin Péret et avant de partir au Venezuela. Cela expliquerait pourquoi c'est Kati Horna qui était en possession du manuscrit, finalement racheté par Walter Gruen. La critique ne propose aucune datation pour le *Proyecto para una obra teatral*, la seule certitude étant qu'il fut écrit au Mexique, soit entre 1941 et 1963. Isabel Castells reprend pour sa part la datation proposée par Fernando Martín, 1942 (*Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 52). Nous pensons – sans avoir, toutefois, d'élément tangible pour appuyer nos dires – que le *Proyecto* pourrait avoir été écrit avant *El Santo Cuerpo Grasoso*, puisque le fait qu'il soit rédigé comme une nouvelle et non comme une pièce de théâtre pourrait indiquer qu'il fut écrit avant que l'auteure ne domine les codes d'écriture propres au texte théâtral. D'autres interprétations, comme celle d'Isabel Castells, nous semblent tout aussi recevables. Pour Isabel Castells en effet, le manuscrit démontre une « *despreocupa[ción] absolut[a] de todo lo esperable en una obra dramática* » (*ibidem*), qui fait écho à l'abolition des genres prônée par le surréalisme et au désintérêt que montrent les artistes pour la « faisabilité » de leurs idées scénographiques, la fantaisie parlant avant tout. En même temps, on trouve dans le *Proyecto* une allusion assez directe à Benjamin Péret (Benjamín

Ces « projets » ne constituent toutefois pas les seules collaborations de Remedios Varo et de Leonora Carrington dans le domaine du théâtre. En effet, comme le souligne Janet A. Kaplan, les deux artistes collaborèrent à l'élaboration de costumes, de masques, de chapeaux ou de décors pour deux pièces de théâtre : *La folle de Chaillot* (1945), de Jean Giraudoux, mise en scène en 1949, visiblement par Earl Sennet et à l'initiative du groupe « Player's Inc », et l'auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, mis en scène en 1958 par Álvaro Custodio[732]. On trouve dans le *Catalogue raisonné* de Remedios Varo les reproductions de sept peintures (et sept esquisses) préparatoires en vue de la réalisation des masques (allégoriques) des personnages principaux de *El gran teatro del mundo*, à savoir « *La discreción* », « *El rico* », « *El mundo* », « *El rey* », « *El labrador* », « *La hermosura* » et « *El pobre*[733] ».

En revanche, il ne reste aucune trace du travail effectué par les deux créatrices pour *La folle de Chaillot*, la représentation étant entourée d'un certain mystère, qui a enflammé les imaginations. Dans un article publié dans le journal *Proceso*, en 1985, le critique Bruce Swansey évoque la « légende » qui entoure cette représentation ainsi que le groupe « Player's Inc » :

> Antes de que la Compañía Nacional de Teatro montara *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux (1882-1944), cuenta la leyenda que hacia los años cincuenta esta obra fue llevada a escena por un grupo de personajes extraordinarios, agrupados bajo el nombre de « Player's Inc ». En el grupo participaban Leonora Carrington y José Horna en la escenografía y el vestuario; la realización del vestuario estaba a cargo de Remedios Varo, que además de pintar también cosía; la dirección fue de Earl Sennet y como la condesa Aurelia actuó la señora Elsie Escobedo. La puesta no fue sencilla, ya que Leonora Carrington deseaba que las actrices llevasen, en lugar de sombreros, avestruces vivos. Obviamente, esto era imposible.

Pérez, dans le texte), qui est présenté comme un « *viejo amigo* » à la maison « *algo lejana* » (*ibidem*, p. 102). Ces indices laisseraient penser que le poète était peut-être déjà rentré en France au moment de l'écriture de ce texte.

[732] Voir Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 98. Signalons toutefois que nous n'avons trouvé aucune autre mention de la participation de Leonora Carrington à la mise en scène de *El gran teatro del mundo*, l'ouvrage de Kaplan étant, à notre connaissance, le seul qui en fasse état.

[733] *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 222-223. Un ouvrage a également été consacré aux interactions qui se tissent entre le texte de l'auto sacramental et les interprétations picturales de Remedios Varo : voir Ignacio ARELLANO, Judith FARRÉ et Edith MENDOZA, *Una lectura en imágenes de* El gran teatro del mundo *de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2009.

> ¿Cómo cargar un avestruz en la cabeza? Fue Remedios Varo quien sorteó el escollo haciendo sombreros en forma de avestruz[734].

Comme l'indique María José González Madrid dans son article « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », de nombreuses zones d'incertitudes demeurent[735] (composition exacte du groupe « Player's Inc », nombre de représentations de la pièce, etc.). María José González Madrid se livre néanmoins à une analyse de la pièce de Jean Giraudoux, qui présente d'évidents parallèles avec *Le cornet acoustique*, et démontre que le fait que les deux artistes aient collaboré à la mise en scène de cette pièce n'est pas anodin – l'une d'entre elles pourrait même être, pourquoi pas, à l'origine du choix de la pièce. En effet,

> *La loca de Chaillot* es la narración de una aventura, protagonizada por unas mujeres y encabezada por Aurelia, pensada no sólo para salvar el barrio de Chaillot, París o el mundo, sino para lograr « la felicidad del universo ». Además Aurelia es calificada de « loca », igual que sus amigas. […] Creo que la obra debió fascinar a Leonora y a Remedios por muchos motivos. […] Muchos de los temas presentes en la novela de Giraudoux les interesaban y aparecen en sus pinturas y en sus textos. De hecho, la lectura de *La loca de Chaillot* me recuerda inevitablemente la novela de Leonora Carrington titulada *La corneta acústica*. Las dos obras tienen muchos elementos en común, pero por sobre todos, el planteamiento de lo poderosa que puede llegar a ser la amistad entre mujeres, aunque sean « locas » en un caso y bastante viejas y un poco locas en el otro[736].

Le cornet acoustique et *La folle de Chaillot*, histoires de solidarité et d'amitié féminines marquées par la magie, font intervenir la fameuse « *caída del Patriarcado*[737] » à laquelle Leonora Carrington espérait pouvoir assister.

---

[734] Bruce SWANSEY, « La loca de Chaillot », *Proceso*, 16 novembre 1985, disponible en ligne : <https://www.proceso.com.mx/142458/la-loca-de-chaillot> (consulté le 10 juin 2018).

[735] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.,* p. 31-32.

[736] *Ibidem*, p. 33.

[737] Dans une interview de 1957 accordée à Elena Poniatowska, avec laquelle elle entretint une complicité certaine, Leonora Carrington, interrogée sur l'événement historique qu'elle admire le plus, répond : « *Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo…* » L'entrevue, réalisée pour le supplément *México en la Cultura*, publié le 9 juin 1957, fut reprise dans un article de 2007 : Elena PONIATOWSKA, « La flor de fuego: Leonora Carrington 90 aniversario », *La Jornada Semanal*, n° 661, 4 novembre 2007, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/04/sem-elena.html> (consulté le 10 juin 2018).

On retrouve le motif de la puissante amitié féminine dans le *Proyecto para una obra teatral*. Comme dans *El Santo Cuerpo Grasoso*, au moins deux personnages étaient appelés à être joués par l'une et l'autre des artistes. Dans *El Santo Cuerpo Grasoso*, la répartition des rôles est déjà établie – les personnages sont créés « sur mesure » – : Remedios Varo doit jouer l'alchimiste Scatijeras, et Leonora Carrington une perruche verte, âme d'un diplomate en proie à des visions. De même, dans la seconde partie du *Proyecto para una obra teatral*, on trouve les personnages de Mme. Felina Caprino-Mandrágora, d'une part, et, d'autre part, Ellen Ramsbottom, qui doit être « Leonora y Eva [Sulzer] mélangées[738] ».

Or, les pensées des deux protagonistes, Ellen et Felina, qui ont choisi de s'éloigner quelques temps de la ville pour méditer et « *poner orden en el tumulto de sus temores, emociones y dudas*[739] », sont énoncées par chacune d'elles dans une parfaite symétrie. Après avoir eu l'intuition des « *fenómenos somno-telepáticos*[740] » qui les lient, les deux personnages produisent, sans le savoir, deux discours presque calqués l'un sur l'autre :

> –No me siento bien –se decía Ellen–. Este lugar me inquieta, no sé por qué hemos venido aquí. Felina tiene a veces ideas muy raras. El venir aquí fue idea suya, vinimos para descansar y meditar, pero yo no me he sentido nunca tan cansada como ahora, todo el día recogiendo cocos para tener algo que beber. No me gusta beber agua de coco y menos lavarme con ella […]. Menos mal que me gustan mucho los huevos de tortuga, base de nuestra alimentación. En cuanto a meditar, es inútil intentarlo, habiendo tal cantidad de iguanas. En cuanto me quedo callada e inmóvil tratando de recoger mis pensamientos y cierro los ojos, ya tengo una iguana subida encima. Yo creo que lo mejor será regresar cuanto antes a la ciudad. Hablaré con Felina a la primera ocasión propicia.
> –Yo no sé por qué –va pensando Felina– me siento mal, pero el hecho es que este lugar me causa inquietud. A veces Ellen no tiene ideas muy felices. El venir aquí fue idea suya. Me siento cansadísima, todo el día buscando huevos de tortuga en la playa para tener algo que comer y no me gustan nada estos huevos, mi hígado no los tolera. Felizmente, tenemos agua de coco, que me gusta mucho y para lavarse es ideal, deja el cutis como seda. Lo malo es la imposibilidad de dedicarse a la meditación. ¡Hay tantos armadillos! En cuanto me abstraigo y me inmovilizo con los ojos

[738] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 97.
[739] *Ibidem*, p. 101.
[740] *Ibidem*, p. 103.

> cerrados, ya tengo encima un armadillo. Deberíamos regresar cuanto antes. Hablaré con Ellen con tacto mañana por la mañana[741].

Le texte met les deux énoncés en miroir, pour révéler les correspondances psychiques existant entre les deux femmes : la première aime les œufs de tortue mais ne supporte pas l'eau de coco ; la seconde à l'inverse apprécie de boire et de se laver à la coco mais son organisme ne tolère pas les œufs de tortue. Pour la première, tout est de la faute de Felina ; pour la seconde, c'est Ellen qui a tous les torts. Quand la première est importunée dans ses exercices de méditation par les iguanes, la seconde se fait grimper dessus par des tatous.

Les parallélismes syntaxiques entre les deux textes, la répétition des mêmes mots, voire des mêmes phrases – « *El venir aquí fue idea suya* » –, contribuent à donner l'impression qu'il y a deux textes en un, ou un texte en deux. Ces monologues intérieurs sont assimilables à des apartés théâtraux, ce qui viendrait consolider l'hypothèse d'un texte narratif destiné à être transformé en texte théâtral.

Un autre élément relie ce texte à celui de *El Santo Cuerpo Grasoso* et aux réalisations scénographiques ultérieures : il s'agit des costumes. En effet, Isabel Castells signale qu'un croquis accompagne le texte du *Proyecto*, lequel est reproduit dans l'ouvrage d'Edith Mendoza Bolio[742]. Remedios Varo y a ajouté la légende suivante : « *Corsé modelo* "égyptienne avec de fausses anches pyramidales" ».

Il se trouve que ce que raconte le *Proyecto para una obra teatral*, ce n'est pas l'union d'un groupe de femmes pour mettre à mal l'ordre patriarcal, mais la découverte par Ellen, Felina et leur accompagnateur Lucio, d'un mystérieux trafic de corsets mené par la famille Malatesta. Le corset est un objet hautement symbolique : dans le texte, il est associé à une « sombre entreprise de Magie Noire[743] ». Il fait, de plus, le lien avec la première partie du texte, dans laquelle Mister Randolph interprète le message qui lui a été apporté par Doña Milagra comme un avertissement contre les Malatesta, dont les pouvoirs maléfiques visent à « *robar energía*[744] » – il faut entendre ici énergie « vitale », énergie « psychique ».

On connaît le goût de Remedios Varo pour les costumes les plus extravagants – tels qu'elle les a imaginés dans *Tailleur pour dames* (1957), par exemple – et on sait

---

[741] *Ibidem*, p. 103-104.
[742] Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 90.
[743] Remedios VARO, « Proyecto para una obra teatral », *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit*., p. 106.
[744] *Ibidem*, p. 100.

que le motif du corset apparaissait déjà dans des œuvres de jeunesse comme symbole du féminin – comme dans *Recuerdo de la Valkiria* (1938). Ici, le trafic de corsets semble également renvoyer à une activité pratiquée par G. I. Gurdjieff pour se faire de l'argent, attitude que Remedios Varo parodierait dans ce texte, d'après Edith Mendoza Bolio[745]. Le fait que le dessin du corset à fausses hanches pyramidales figure à côté du texte pourrait indiquer que l'auteure *visualisait* la scène et, peut-être, qu'elle en imaginait les costumes, les corsets étant possiblement appelés à occuper une place d'importance dans ce qui aurait constitué la suite du texte[746].

C'est un mécanisme analogue que l'on observe sur le manuscrit de *El Santo Cuerpo Grasoso*, où figurent divers dessins[747], a priori exécutés par Remedios Varo et reliés au texte qu'ils illustrent par des flèches. On y reconnaît le personnage de Scatijeras tel qu'il est décrit dans la didascalie qui ouvre le troisième et dernier acte :

> [Scatijeras] llega completamente disfrazado, la barba ya no es roja, es negra y partida en dos con las puntas hacia arriba la cara bastante amarilla y una gran trenza que cae por detrás hasta las rodillas, sobre la trenza descansa un lagarto que reposa su cabeza sobre la de Scatijeras[748].

La particularité du troisième acte et, plus encore, de la seconde version du troisième acte[749], est que les personnages principaux se sont dédoublés : chacun d'entre eux porte sur / en lui un animal ou un être végétal qui fait partie intégrante de sa personne. Sur le dessin, on identifie la reine Nesfatalina, devenue une « *viejecita muy doblada, apoyada en un bastón, en la espalda le crece un conejo* » et Scatijeras, un arbre poussant sur son dos, dans la version alternative de la fin de la pièce.

---

[745] « *En esta parte del relato el asunto de los comerciantes de corsés, lleno de comicidad, remeda la figura de Gurdjieff* […]. *Gurdjieff relata, en su libro* Encuentros con hombre notabes, *haberse dedicado, en compañía de su esposa, a la transformación de* corsés *en modernos* brassieres. *Está situación está parodiada en la discusión de los personajes Florian y Pompeya [Malatesta] con los que Varo revela su postura crítica ante este tipo de movimientos espiritualistas* », in Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 89.

[746] Le motif du corset apparaît également dans *El Santo Cuerpo Grasoso* et constitue un élément comique de la scénographie puisque la reine Nesfatalina espère conquérir au moyen de ce costume d'apparat l'intrépide Von Aguilota. Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 251-252.

[747] Trois pages de ce manuscrit sont reproduites par Edith MENDOZA BOLIO, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 106-107.

[748] Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 250.

[749] Il existe en effet une version alternative du troisième acte, qu'Edith Mendoza nomme « Acto IIIB ». *Ibidem*, p. 260-261.

Non seulement texte et images nous donnent à voir des personnages hybrides, mais on pourra s'étonner de voir Scatijeras, « *hombre de ciencia*, attaché *cultural de la corte de Nesfatalina*[750] », représenté sous les traits d'une femme à barbe : c'est qu'en effet le *dramatis personae* indique aussi pour qui a été pensé le rôle. En l'occurrence, Scatijeras devait être joué par Remedios Varo, la reine Nesfatalina par Chiki Weisz, sa fille, la princesse Pelomiel, par José Horna, Perico Verde, conseiller de la reine et « *alma de un difunto diplomático* », par Leonora Carrington, et Don Jon Von Aguilota, « *intrépido piloto de la estratosfera y altos aires*[751] », par Jean Nicolle.

Il est saisissant d'observer que ce qui met sous nos yeux de nouveaux doubles de Remedios Varo et de Leonora Carrington ainsi que leur relation créative *en acte* est précisément un projet de théâtre. On ne trouvera pas, dans *El Santo Cuerpo Grasoso*, la célébration de leur amitié telle qu'on pouvait la lire dans *La porte de pierre* ou dans *Le cornet acoustique.* Néanmoins, c'est dans un projet devant conduire à une représentation, à une mise en scène, que leur relation créative est la plus manifeste, la plus effective, quand bien même la didascalie liminaire parodique, attribuée à Kati Horna, proclame que « *cualquier parecido con algún personaje es pura coincidencia. Esta obra está hecha solamente para diversión de los actores, el público es puro accidente*[752]. »

El Santo Cuerpo Grasoso concentre les divers aspects que nous venons d'évoquer : collaboration de Remedios Varo et de Leonora Carrington dans l'écriture théâtrale et mise en œuvre conjointe de leurs idées scénographiques. Plus encore, il nous permet d'explorer l'imaginaire partagé par les deux artistes et se présente comme une entreprise essentiellement ludique, sans doute destinée à ré-enchanter le monde et à faire émerger une surréalité où l'humour est roi.

4.1.2.2. El Santo Cuerpo Grasoso *: pratique de la relation et triomphe de la farce*

Dans son article « Dissecting *The Holy Oily Body*: Remedios Varo, Leonora Carrington and *El Santo Cuerpo Grasoso* » – l'un des seuls articles qui ait été écrit sur

[750] *Ibidem*, p. 233.
[751] *Ibidem*.
[752] Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 233.

cette pièce –, Tara Plunkett choisit d'analyser l'œuvre théâtrale au prisme du genre et se centre sur

> […] the authors' deliberate subversion and parody of limiting gendered stereotypes in order to demonstrate their shared vision of a communion between all things, human and animal, sentient and insentient, that question the limiting notion of biological determinism and the idea of reproductive morphology as the basis for love or marriage, an idea reflected in the presence of the hybrid body in the wider œuvre of both artists[753].

Nous ne pouvons que convenir d'une telle interprétation, dans la mesure où Chiki Weisz et José Horna sont pressentis pour jouer, respectivement, une reine machiavélique aux pulsions sexuelles incontrôlables, et une jeune princesse niaise aussi virginale que poilue, toutes deux amoureuses du pilote Von Aguilota, figure hyper-masculinisée – Jean Nicolle est le seul à incarner un personnage du même genre que le sien. Dans le même temps, le concours qui est organisé pour que le sujet du royaume possédant la plus belle âme obtienne la main de la princesse Pelomiel est ouvert aux hommes, aux femmes et aux hermaphrodites, sorte de provocation adressée aux sexualités hétéro-normatives.

À cela s'ajoute l'hybridité des différents personnages et, particulièrement, celle de l'héroïque aviateur. Von Aguilota possède, de fait, un « fessier-patchwork », avantage certain dans la course pour la main de Pelomiel, puisque – rappelons-le – c'est en frottant le postérieur des individus avec « *el santo cuerpo grasoso* » que leur âme, expulsée, est rendue visible :

> VON AGUILOTA. […] Figúrate que a consecuencia de las heridas que recibí en un heroico y feroz combate, un sabio doctor que me halló desvanecido en el lugar de la lucha me curó injertándome en las nalgas trozos de piel de diversos animales que por allí había. Poseo nalgas con piel de conejo, de caballo y de lagartija, a más de mi propia piel. Esto me da ventaja pues puedo producir cuatro almas[754].

[753] Tara PLUNKETT, « Dissecting *The Holy Oily Body*: Remedios Varo, Leonora Carrington and *El Santo Cuerpo Grasoso* », in Jonathan P. EBURNE et Catriona MCARA (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 74.
[754] Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 239.

Nous avons ici plusieurs remarques à faire : il est évident qu'il y a, dans *El Santo Cuerpo Grasoso*, subversion des genres, tout autant que vision partagée d'une absence de frontières entre les différents règnes. Le monde animal est omniprésent – chouettes et vautours servent de gardes au palais royal – et s'hybride avec les personnages : moustache-colibris et âme-papillon de Von Aguilota, petit singe noir qui apparaît comme étant l'âme de Scatijeras, animaux qui « poussent » dans le dos des personnages principaux dans le dernier acte.

Ces éléments font l'objet d'une mise en images continue dans les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington : *Personajes Libélulas* (1951), *Creación de las aves* (1957), *Caza nocturna* (1958), *Pterodáctilo* (1959) ou *Personaje alado* (1959), dans l'œuvre de la première ; *The Pomps of the Subsoil* (1947), *Clean Up at Once, Said the Archbishop* (1951), *Reflection on the Oracle* (1959), *Mama Aos* (1959), *Ogdoas* (1964) ou *Kron Flower* (1986) dans celle de Leonora Carrington. Néanmoins, ces éléments sont utilisés dans *El Santo Cuerpo Grasoso* comme des ressorts essentiels du comique et participent du grotesque de la farce.

En outre, cette pièce nous en apprend long, non seulement sur l'imaginaire partagé par les deux artistes, mais aussi sur les points de rencontre, les « contaminations », la façon dont l'univers de l'une aimante celui de l'autre et inversement. À titre d'exemple, notons que le dernier passage cité, s'il peut faire écho à la généalogie fantastique et animale de la lettre de Leonora Carrington (de 1958) que nous avons étudiée plus haut, n'est pas l'œuvre de l'auteure d'origine britannique. L'édition génétique des textes nous permet de savoir que la scène 4 du premier acte, dans lequel Von Aguilota expose la nature composite de son postérieur, a ainsi été rédigée par Remedios Varo.

Dans ses articles sur l'amitié créative unissant Remedios Varo à Leonora Carrington[755], María José González Madrid mobilise les concepts théoriques élaborés par les écrivaines et artistes Adrienne Rich (1929-2012) et Donatella Franchi, qui

[755] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.* ; *idem*, « "Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame". Remedios Varo et Leonora Carrington : représentations d'une relation », in *Mélusine. Autoreprésentation féminine* [dossier réuni et présenté par Georgiana Colvile et Annie Richard], n° 33, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, p. 150-160 ; *idem*, « Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa », *Studia Hermetica Journal. Leonora 1917*, monográfico especial dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Leonora Carrington (1917-2017), vol. 7, n° 1, 2017, p. 116-143, disponible en ligne : <http://ojs.studiahermetica.com/index.php/SHJ/issue/view/18> (consulté le 10 juin 2018).

mettent en lumière le rôle central de la convergence entre l'énergie de la création et l'énergie des relations dans la pratique artistique[756]. S'opposant au mythe du génie solitaire, ces penseuses féministes placent les interactions et échanges entre femmes au cœur des processus créatifs :

> La artista y teórica italiana Donatella Franchi propone en sus reflexiones sobre la práctica artística « entender la creatividad como práctica de la relación », como un constante « ir y venir entre la creatividad necesaria para vivir y la que es transformada en arte ». La disolución de las fronteras entre creación artística y vida fue planteada desde diferentes movimientos artísticos de vanguardia, entre ellos el propio surrealismo. El cuestionamiento del autor y del sujeto creador autónomo ha sido puesto en cuestión desde diferentes voces del pensamiento posmoderno. Pero creo que la aportación de algunas pensadoras sobre las relaciones amistosas y políticas entre mujeres y su capacidad creativa es fundamental para iluminar la relación que se dio entre Remedios y Leonora. « La creación suele suceder en relación. En relación dual de intercambio. » Remedios y Leonora establecieron una relación de profunda amistad, pero también de autoridad (de reconocer autoridad la una en la otra) y de reconocerse entre ellas como interlocutoras magistrales. Son capaces de establecer, en palabras de Clarice Lispector, « una relación que me hace notar que estoy siendo ». Ambas compartieron en relación « una idea del arte y de la creatividad como construcción de sí y conciencia de la fuerza femenina » porque para ellas « el camino de la evolución espiritual era de las mujeres ».
> Creo que la amistad entre Remedios Varo y Leonora Carrington podría ser uno de esos « puntos de encuentro, lugares en los que puedan convivir la energía de la creación y la energía de las relaciones », a los que se refiere Adrienne Rich […]. Es evidente que para ambas la idea de una « *sympatheia* », de una conexión intensa y especial entre ellas, era fuerte, profunda, y una fuente de alegría, inspiración y creación. Seguramente para ambas, su relación fue también una respuesta a su búsqueda de sentido del mundo y del estar en él[757].

El Santo Cuerpo Grasoso est l'un de ces « points de rencontre », où le jeu et le divertissement entre amies nourrissent la créativité, et réciproquement. Le fait, d'ailleurs, que les divers rôles aient déjà été préalablement attribués aux différents membres du groupe d'amis de Remedios Varo et de Leonora Carrington et que, si

[756] María José González cite notamment deux ouvrages / conférences : Adrienne RICH, *Sobre mentiras, secretos y silencios* [1979] [trad. Margarita Dalton], Barcelona, Icaria, 1983 et Donatella FRANCHI, *Pratiche artistiche i vita quotidiana. Un andirivieni necessario,* Conferencia presentada en el Diálogo Magistral de Duoda 2011, Universitat de Barcelona.
[757] María José GONZÁLEZ MADRID, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *art. cit.*, p. 40.

représentation il y eut, celle-ci se soit déroulée dans le cadre privé, au cours de soirées placées sous le signe de l'amusement, démontre cette profonde imbrication.

La relation entre Remedios Varo et Leonora Carrington, fut, à n'en pas douter, « *una respuesta a su búsqueda de sentido del mundo y del estar en él* », comme en témoignent également deux documents figurant dans les carnets de Remedios Varo et sur lesquels on reconnaît l'écriture de Leonora Carrington : une page couverte de sigils (ou sceaux magiques) et le résultat d'un tirage à neuf cartes du tarot (sans doute réalisé à deux)[758]. Dans les deux cas, la volonté de percer les secrets des signes ésotériques, d'explorer l'inconscient ou de lire le futur ensemble est manifeste, dans un mélange de sérieux et d'auto-dérision caractéristique de la démarche des deux artistes.

La création d'*El Santo Cuerpo Grasoso* nous montre néanmoins que cette pratique de la relation n'est pas seulement tendue vers la « *búsqueda de sentido del mundo y del estar en él* », mais aussi vers la recherche d'une autre manière d'être-au-monde, où le non-sens, le burlesque, l'absurde et le fantastique pourraient occuper une place prépondérante. *El Santo Cuerpo Grasoso* reprend tous les codes de la farce : scatologie omniprésente, langage comique, mystifications, mise en scène des relations de pouvoir et du thème du « trompeur trompé ». Ainsi, Von Aguilota, qui porte un coup fatal à Scatijeras pour lui dérober l'élixir magique et s'enfuir avec la Princesse Pelomiel, sera finalement berné par Scatijeras, ressuscité et déguisé, lequel lui volera ses « attributs masculins » (« *los bigotes colibrados* ») et s'emparera de son âme à son insu afin de se faire passer pour lui et conquérir ainsi le cœur de la naïve Pelomiel[759].

Remarquons que ce n'est pas un hasard si la scène d'ouverture met en présence deux personnages, et seulement deux : Scatijeras et Perico Verde, censés être incarnés par Remedios Varo et Leonora Carrington. Il s'agit donc bien de « leur » scène d'ouverture, de l'ouverture de leur jeu à deux, où le ton est donné pour le reste de la pièce : « *¡Oh, Scatijeras, emperador de la divina inteligencia, tira este aceite demoniacal!* », implore Perico, tandis que la figure de l'alchimiste lui enjoint de se taire : « *Callado asqueroso pájaro,* […] *cerebro de periquito en un cuerpo color de lechuga* […][760] ».

---

[758] Ces deux documents, qui font partie des archives de Remedios Varo, ont été publiés par José Antonio GIL et Magnolia RIVERA, *Remedios Varo: el hilo invisible*, México, D.F., Siglo Veintiuno / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015, p. 77-78.
[759] Voir la scène 4 de l'acte III, p. 254-256.
[760] Leonora CARRINGTON et Remedios VARO, « *[El Santo Cuerpo Grasoso]* », in Edith MENDOZA BOLIO, *op. cit.*, p. 234.

C'est donc à qui trouvera les répliques les plus drôles et les injures les plus incongrues, la puérile princesse Pelomiel étant la cible privilégiée de ces attaques verbales placées dans la bouche de sa reine-mère – qui est aussi sa rivale : « *Pelomiel, peluda paloma, eres más idiota que un rábano.* […] *Vete a jugar con los hongos salvajes*[761] », écrit Leonora Carrington ; « *Pelomiel, retírate, nauseabunda criatura*[762] », écrit Remedios Varo.

C'est Remedios Varo qui, à partir de la scène 3 de l'acte I, fait intervenir le personnage de Von Aguilota, qu'elle choisit de rendre particulièrement séduisant, de sorte que la reine Nesfatalina ressent une intense excitation sexuelle décrite dans les didascalies et les apartés :

> NESFATALINA. […] (*Ap* Pero, ¿qué es este calor tan intenso dentro de mí? No puedo contenerme)
> Piloto, te ofrezco mi hospitalidad en el pico de Oripipí.
> *Agitadísima.*
> Aquí somos alegres. ¡Mira!
> *Cada vez más agitada y sin poderse contener comienza una danza lúbrica alrededor del piloto mientras le salen algunas llamas de fuego del pecho*[763].

Remedios Varo inscrit donc le personnage de Nesfatalina dans la lignée des nombreuses protagonistes féminines qui apparaissent dans les écrits des années 30 et 40 de Leonora Carrington : figure de femme fatale diabolique qu'elle ne représentera dans son œuvre individuelle que plus tard, au travers de tableaux tels que *Encuentro (la cita)* ou *Lady Godiva*, de 1959, où le feu renvoie explicitement à l'ardeur du désir.

Ici, c'est bien entendu la dimension grotesque qui l'emporte, d'autant que la scène devait être jouée par Chiki Weisz et Jean Nicolle. Il n'en faut pas plus à Leonora Carrington pour reprendre le flambeau du grotesque et mêler allusions graveleuses et éléments scatologiques dans la représentation de la rivalité qui oppose Nesfatalina et Pelomiel dans la conquête du vaillant aviateur :

> NESFATALINA. […] Divino viento del sur que hasta mí lo trajo, con la ayuda de Scatijeras podré hacerlo mío. Oigo pasos. ¿Será él?

[761] *Ibidem*, p. 235-236.
[762] *Ibidem*, p. 241.
[763] *Ibidem*, p. 240.

En este momento entra Pelomiel sin hacer caso de Nesfatalina y da algunas vueltas por la sala jugando con una pelota y cantando.

PELOMIEL. La-la-la, la-la-la, ya lo ví.
La-la-la, la-la-la, mío es.

Desaparece Pelomiel.

NESFATALINA. ¡Traición!

Lanza el gato fuertemente.

¡Asquerosa criatura!

Aparece Scatijeras.

SCATIJERAS. ¿Me hablaba, Majestad?
NESFATALINA. Tú, camarón podrido, te hago responsable del extranjero y de su alma íntegra y te prohíbo que le des morcilla ni ningún otro alimento de ese color.
SCATIJERAS. *De rodillas ante la Reina.*
Majestad, dejarme al menos que le unte las nalgas.
NESFATALINA. Está bien, pero sólo una.

Entra Pelomiel en igual forma que antes, sin hacer caso de nadie. Pasea por la pieza jugando con su pelota y cantando.

PELOMIEL. Aguilota tiene un colibrí, un colibrí y un bigote.
Tra, la la. Tra, la la.

Sale Pelomiel cantando, detrás de ella sale Scatijeras también cantando.

SCATIJERAS. Tra la la. Tra la la.
¡Una nalga, nada más!
¡Tra la la! ¡Tra la la!
¡Una nalga, nada más[764]!`

Ce passage concentre les moteurs comiques utilisés par Leonora Carrington : personnages caricaturaux, jeux de domination et d'attraction multiples (même Scatijeras semble sous le charme du pilote et s'extasie à l'idée de lui masser la fesse), recours à la chansonnette, symboles sexuels ou excrémentiels. Même si cela peut sembler assez éloigné de l'univers de Remedios Varo, considérons toutefois que les doubles sens grivois font leur apparition dans un texte plus tardif comme *De Homo Rodans*.

L'originalité de *El Santo Cuerpo Grasoso* réside, comme nous le signalions plus tôt, dans la superposition qu'opère la pièce entre scatologie et eschatologie. Ce qui relève des plus hautes sphères et ce qui relève des plus basses est traité conjointement, et la réponse donnée à la question de la visibilité et de la matérialité des âmes est celle de la trivialité :

[764] *Ibidem*, p. 241-242.

> PERICO. […] Majestad, se acerca el presidente Alí Patas como el primer pretendiente de la mano de la princesa.
> NESFATALINA. Dígale que ofrezca la parte que corresponda al bautizo del Santo Cuerpo Grasoso.
> *El Perico habla con alguien que parece protestar.*
> PERICO. Le aseguro que es así, señor presidente…
> *Aparecen las nalgas presidenciales y el zopilote las frota. Sale un peso.*
> NESFATALINA. ¡Próximo!
> *Música de mariachis y pasan bajo la terraza centenares de nalgas. Objetos más o menos usados se amontonaron en el pasto: botellas vacías, dinero, algunos pollos asados, cuchillos, moscas, pelotas, ropa interior, lechugas, dientes, pedazos de periódico, instrumentos astrológicos, frijoles, cabezas destrozadas, pies, manos, globos, tacos, ruedas y una piñata*[765].

La dernière scène de l'acte III s'offre comme une parodie de l'acte baptismal catholique ; nous avons déjà signalé que Leonora Carrington aimait à se moquer de l'Église, de ses rituels ou de ses représentants, tout comme, dans une moindre mesure, Remedios Varo – pensons au tableau *Hacia la torre*. Mais c'est ici sur une enfilade de postérieurs que Péricot applique le « *santo cuerpo grasoso* » (parodie du saint chrême chrétien), au point que les individus s'effacent et que seuls restent « *centenares de nalgas [que pasan bajo la terraza]* », métonymie qui réduit les sujets à la partie de leur anatomie la moins propice (a priori) à l'élévation. Quant à l'énumération qui suit le « badigeonnage », elle ressemble davantage à une liste de déchets qu'à une description des âmes. Le portrait grinçant qui est dressé, c'est celui d'une masse au niveau spirituel à peine plus élevé que celui d'un sac d'ordures, constat dont nul – pas même les « puissants » – n'est épargné.

On peut également y voir une parodie du « vol d'énergie vitale » ou psychique dont parle G. I. Gurdjieff, ce qui contribue à relier *El Santo Cuerpo Grasoso* au *Proyecto para una obra teatral* (bien que traité différemment, le thème est relativement similaire) mais aussi à divers tableaux de Remedios Varo tels que *Robo de sustancia* (1955) ou *Presencia inquietante* – il s'agit là d'une autre lecture possible, différente de celle que nous avons proposée précédemment pour ce tableau.

El Santo Cuerpo Grasoso nous offre donc un témoignage unique de la collaboration de Remedios Varo et de Leonora Carrington *en actes.* Cette pièce de théâtre, qui s'inscrit dans les pratiques expérimentales d'avant-garde, à cheval entre

[765] *Ibidem*, p. 257-258.

l'Europe et le Mexique, et dans l'interrelation créative féminine entre les deux artistes, peut se lire, nous semble-t-il, à divers niveaux.

Cette pièce est, avant tout, farce, jeu, divertissement, qui doit permettre aux créatrices de s'amuser et doit susciter le rire – le leur, et celui de leur éventuel public que, par goût de l'absurde et de la contradiction, elles ont choisi de nier d'emblée. Il s'agit d'un projet collaboratif où relations personnelles et relations artistiques convergent : la perspective de mettre en scène leurs amis et compagnons dans des rôles sur mesure ou à contre-emploi a, sans aucun doute, stimulé leur créativité.

Dans *El Santo Cuerpo Grasoso*, tout est placé sous le signe de l'inversion : les hommes doivent jouer les femmes, et inversement. Les créatrices, en écrivaines, en peintres, font fi des contraintes matérielles qu'implique une représentation, laissant libre cours à leur imagination, et la pièce frôle bien souvent l'irreprésentabilité, du fait des multiples phénomènes magiques qui y interviennent (à commencer par l'« apparition » des âmes). Si une partie des codes du conte de fées est maintenu, l'ensemble est tout à fait subversif et les personnages caricaturaux ; le sublime – élévation et purification de la matière – est confondu avec le ridicule dans une (e)sc(h)atologie fantastique.

Cette tension entre le haut et le bas, entre le vil (comique) et ce qui relève de l'âme humaine n'est pas sans rappeler certaines créations médiévales, qui allient comique et plus haut sens. La farce n'est-elle pas, à l'origine, un intermède comique joué sur le parvis d'une église au cours de la représentation d'un mystère religieux ?

Dans son célèbre Prologue à *Gargantua* (1534), François Rabelais invite le lecteur à dépasser les apparences grotesques, la bouffonnerie, la bizarrerie, à aller chercher en-deçà de l'image un sens plus profond que le sens manifeste. Il a, pour ce faire, recours à la métaphore des Silènes :

> Silenes estoient jadis petites boites telles que voyons de present es bouticques des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire. Quel fut Silene maistre du bon Bacchus : mais au dedans l'on reservoit les fines drogues, comme Baulme, ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries : et aultres choses precieuses. Tel disoit estre Socrates : par ce que le voyans au dehors, et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon : tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, […] tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se

> guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir. Mais ouvrans ceste boyte : eussiez au dedans trouvé une celeste et impreciable drogue, entendement plus que humain, vertus merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, […] deprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veiglent, courent, travaillent, navigent et bataillent[766].

L'esthétique des peintures ornant les silènes entretient un rapport évident avec les peintures et les écrits de Remedios Varo et de Leonora Carrington : créatures et animaux fantastiques, parfois loufoques ; extérieur pouvant prêter à rire mais renfermant des trésors.

La « substantifique moelle », les pierres précieuses dissimulées, ce n'est pas nécessairement dans *El Santo Cuerpo Grasoso* qu'il faut les rechercher, mais dans l'ensemble de l'œuvre. C'est parce que certains fragments ou certaines productions explorent le grotesque et semblent écrites ou peintes dans le seul but de provoquer le rire – on pense au tableau *Visita al cirujano plástico* (1960) de Remedios Varo ou aux contes pour enfants publiés par Leonora Carrington dans la revue *S.NOB* en 1962 –, que d'autres prennent tout leur sens occulte ou symbolique.

À l'image des Silènes ou des miroirs, qui possèdent une face qui réfléchit et une autre, opaque, qui ne réfléchit pas, l'œuvre de Remedios Varo et l'œuvre de Leonora Carrington, considérées dans leur ensemble, présentent une alternance qui les inscrit dans un mouvement dialectique, dans une dynamique vitale proche de celle à laquelle aspirait la narratrice de *La porte de pierre*. Remettre les mots, les images en mouvement, ne serait-ce pas la capacité à passer d'un registre à l'autre, d'une symbolique à une autre, à créer en mêlant scatologie et eschatologie ? Replacer la farce au cœur du mystère et le mystère au cœur de la farce, tel est le tour de force qu'opèrent Remedios Varo et Leonora Carrington dans leur œuvre.

Nous nous sommes attachée à mettre les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo en miroir, à établir entre elles un va-et-vient dynamique, constructif, à étudier les échos thématiques, structurels ou visuels qui les relient, les partis pris qui les séparent, les créations qui les réunissent, parfois symboliquement. Mais essayons d'opérer le décentrement que nous avons déjà évoqué au cours de ce travail et choisissons de ne plus envisager le miroir comme un prisme, comme une métaphore

[766] François RABELAIS, « Prologue de l'auteur à *Gargantua* », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (15), 1955, p. 5-6.

s'intégrant à une démarche et à une méthodologie comparatistes, pour l'étudier en tant que symbole ou qu'élément pictural à part entière.

4.2. Variations autour du motif du miroir dans les œuvres picturales

> *Nappes d'eau, cristal, ongles enduits d'huile, pupilles des yeux, toutes les surfaces réfléchissantes sont l'occasion d'expériences équivoques. Les miroirs occupent parmi elles une place à part. Ils sont comme d'autres les supports de croyances magiques, de pratiques divinatoires; ils figurent pourtant dans plusieurs traditions parmi les emblèmes de la raison. […] Magie et science se disputent les miroirs. Les mythes, eux, croient que les miroirs invitent à ne pas dissocier l'une de l'autre. Il y a, dans la connaissance, des enchantements qu'on n'élimine pas.*
>
> Marc Le Bot, *L'Œil du peintre*

> *En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph era de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó […].*
>
> Jorge Luis Borges, *El Aleph*

4.2.1. Le reflet en question

Les points de contacts et intérêts partagés des deux artistes sont si nombreux que l'analyse iconographique ou iconologique comparée pourrait prendre des formes multiples : étude des représentations de l'androgynéité et des principes féminins[767], de la symbolique associée au bestiaire fantastique de l'une et de l'autre[768], question de la mobilisation de références relevant de la magie ou de l'alchimie[769], mise en œuvre d'une imagerie qui emprunte à la sorcellerie, au tarot ou à l'astrologie[770], etc.

Nous avons traité ces aspects par « petites touches » et il nous a semblé que, de tous les choix qui s'offraient à nous, fixer notre attention sur le motif du miroir, en ce qu'il apparaît comme le « symbole du symbolisme[771] » et pose frontalement la question de la vision, constituait le point d'intersection adéquat pour clore notre étude sur les « images croisées ».

On pourra s'étonner d'un tel choix, dans la mesure où le miroir n'est, à première vue, pas le motif le plus répandu dans les œuvres, notamment picturales, de Leonora Carrington et de Remedios Varo. Les tableaux ou dessins où l'on identifie clairement le motif du miroir – c'est-à-dire, du miroir qui reflète – sont *La Hermosura* (1958) et *Los amantes* (1963) de l'artiste d'origine espagnole, tableaux qui, paradoxalement, ne sont pas représentatifs de la « relation au miroir », plus dissimulée, qui s'instaure dans les autres peintures. Le premier s'intègre à l'ensemble de projets de masques pour la mise en scène de *El Gran Teatro del Mundo* : c'est le miroir, porteur du reflet d'un visage féminin harmonieux, qui tient lieu de tête au personnage allégorique de La Hermosura. Le miroir ne se fait pas, ici, instrument de connaissance, mais célébration superficielle de la beauté. Il semble qu'une image

[767] C'est par exemple l'angle de vue choisi par Victoria FERENTINOU, *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo, op. cit.*
[768] Voir Georgiana M. COLVILE, « Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », in Mary Ann CAWS, Gloria Gwen RAABERG et Rudolf E. KUENZLI (éd.), *Surrealism and Women*, *op. cit.*, p. 159-181.
[769] María José GONZÁLEZ MADRID, « Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa », *art. cit.*
[770] Teresa ARCQ, « Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo » in Stefan VAN RAAY, Joanna MOORHEAD et Teresa ARCQ (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, *op. cit.*, p. 98-115.
[771] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« miroir »).

immuable y est gravée, imprimée, image qui semble défier le temps, mais aussi faire l'aveu de sa propre vacuité.

On retrouve, dans *Los amantes*, une dimension critique similaire : deux personnages, placés en face à face, de part et d'autre de l'axe vertical central de tableau, se contemplent mutuellement. La symétrie est accentuée par le fait que tous deux ont la même posture, sont revêtus de vêtements bleus et possèdent un miroir doré en guise de tête. Les miroirs sont identiques, de même que le visage qui y apparaît reflété. Comme dans *La Hermosura*, le référent sensible dont on voit le reflet est absent : dans *Los amantes*, le reflet n'est pas l'image d'un objet, mais bien d'un autre reflet, à son tour image d'un reflet, et ainsi de suite. Loin d'ouvrir sur l'infini, cette mise en regard des deux miroirs est au contraire synonyme d'enfermement – voire, pour employer un mot issu de la linguistique et de la logique, synonyme de tautologie. Boucle fermée sur elle même que ces regards qui se croisent pour ne voir qu'eux-mêmes, idée confirmée par le « cycle de l'eau » qui semble entourer cette morne (auto)contemplation. Des vapeurs paraissent en effet émaner des deux personnages, lesquelles se liquéfient une fois arrivées au sommet du tableau ; la pluie qui cerne les « amants » a fini par constituer un lac, et le tableau semble suggérer que les deux amoureux pourraient bien se voir ensevelis par les eaux s'ils ne parviennent pas à sortir de leur apathie spéculaire.

Dans l'œuvre de Remedios Varo, les miroirs porteurs d'un reflet sont donc synonymes de superficialité, de vacuité ou de vaine circularité. Les seules exceptions sont constituées par les « miroirs d'eau », tels qu'ils sont représentés dans *Reflejo lunar* (1957) ou *Nacer de nuevo* (1960). Néanmoins, la surface de l'eau ne reflète pas, dans ces tableaux, l'élément attendu : associé aux éléments féminins et lunaires, le miroir d'eau, placé au centre de la toile, se fait le lieu de l'apparition de l'arcane.

À l'inverse, on cherchera en vain, dans l'œuvre picturale de Leonora Carrington, des miroirs dans lesquels on se regarde, on s'observe, on se dévisage. Pourtant, comme nous allons le montrer, les miroirs sont bien présents et agissent souvent comme des formes structurantes autour desquelles la composition du tableau s'organise.

Mais de quels miroirs parle-t-on ? Comment envisager un miroir qui ne présenterait pas nécessairement une surface de verre réfléchissante, dans lequel le spectateur ne verrait aucun reflet ? Une première réponse nous est apportée par les collections du British Museum de Londres. En effet, le musée possède des pièces

historiques identifiées comme étant des miroirs magiques. Un ensemble d'objets en particulier a retenu notre attention, objets qui dateraient du XVIIe siècle et auraient appartenu à John Dee (1527-1608), mathématicien, astronome, occultiste britannique, qui devint le conseiller en sciences et en astrologie de la reine Elisabeth[772]. John Dee s'est consacré à l'étude de l'alchimie, de la mystique juive et des traditions hermétiques.

Une sphère plane d'obsidienne constituerait ainsi le « miroir magique » du Docteur Dee. Elle devait essentiellement servir à la divination, et son maniement exigeait l'utilisation d'autres outils : un étui de bois et de cuir, de la même forme, des disques de cire devant permettre de polir la surface de la pierre, ainsi que des boules de cristal. Remarquons que l'étui ainsi que les disques de cire étaient ornés de figures et de noms magiques : un pentagrame à l'intérieur d'un cercle, au centre, contenus dans une série d'heptagrammes et d'heptagones, eux-mêmes englobés par la forme circulaire de l'objet. Si le chiffre 7 domine, c'est bien parce qu'il a une signification éminemment mystique : il correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept degrés celestes, etc.

Ces objets nous invitent à considérer que, dans l'œuvre de Leonora Carrington et de Remedios Varo, les miroirs peuvent prendre des formes inhabituelles qu'il nous faut apprendre à repérer à partir d'autres éléments du tableau : composition symétrique, vagues reflets, jeux de lumières, etc. De plus, ces miroirs n'ont pas pour fonction de refléter ou de réfléchir une réalité qui serait contenue dans le tableau. Si, comme l'affirme Soko Phay, le miroir est « l'emblème de la peinture[773] », il semble assez logique que, pour des artistes qui ne conçoivent pas la peinture comme un exercice mimétique, le miroir ne soit pas pensé comme un élément réflexif, mais plutôt comme un dispositif ouvrant sur d'autres dimensions. Nous avons vu, d'ailleurs, que le motif du miroir était absent des mécanismes d'auto-représentations des deux artistes.

[772] Les objets en question font partie de la collection digitale du British Museum et il est possible de les voir en ligne sur la page officielle du musée : <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=298071001&objectId=3340142&partId=1> (consulté le 10 juin 2018).
[773] Soko PHAY-VAKALIS, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 17.

4.2.2. Miroirs magiques, miroirs mystiques

4.2.2.1. Cristaux, boules de cristal, sphères lumineuses : les instruments de la révélation

Si les miroirs n'ont pas la fonction de refléter, dans les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington, c'est qu'ils sont envisagés, avant tout, comme des agents d'illumination et de connaissance d'autres réalités que celles qui sont placées sous les yeux. Diverses traditions religieuses ou hermétiques voient dans le miroir un instrument de révélation de la parole de Dieu. Les pratiques magiques ou chamaniques s'inscrivent également dans cette conception du miroir révélateur de la vérité, mais en font un usage que les premières qualifieraient de « dégénéré », en transformant le miroir en outil divinatoire ou en fétiche protecteur.

Comme le montrent les possessions de John Dee, les cristaux de roche et les boules de cristal jouent un rôle essentiel dans ces pratiques de divination ; agent de médiation entre le visible et l'invisible, matière traversée par la lumière, le cristal est, symboliquement, miroir du monde supérieur.

Cette conception transparaît clairement dans plusieurs tableaux de Remedios Varo et de Leonora Carrington. Dans *Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan* (1954), les êtres surnaturels de la mythologie celte vivant sous terre, premiers magiciens d'Irlande d'après Robert Graves[774], sont représentés comme des créatures androgynes lumineuses, réunies autour d'une table.

La plus radieuse d'entre toutes, dont les yeux et la poitrine rayonnent au point d'être transformés en étoiles, manipule justement des sphères de cristal desquelles irradie la lumière qui baigne la scène. Ces boules de cristal apparaissent comme les miroirs de la création et de l'harmonie cosmique : leur transparence et leur luminosité les relient aux Sidhe, ce qui induit un mouvement circulaire du regard autour de la table. À la rondeur parfaite des sphères répond donc la circularité de la composition. L'une des créatures semble s'être dédoublée, sorte d'évocation de la figure de

[774] Robert Graves (que Leonora Carrington lut attentivement) ajoute : « Les Sidhe sont d'habitude considérés de nos jours comme des fées, mais dans la poésie irlandaise ils apparaissent comme un peuple réel, une nation hautement cultivée, mais en voie d'extinction, de guerriers et de poètes vivant dans des raths ou forts ronds palissadés dont le plus célèbre est New Grange sur la Boyne. » Voir Robert GRAVES, *Les mythes celtes. La Déesse blanche* [1948], Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

l'androgyne et de l'unité originelle – également figurée par la présence de l'œuf, redoublée dans la mesure où le tableau fut réalisé selon la technique de la « *tempera*[775] ».

Les boules de cristal apparaissent au cœur d'autres tableaux de Leonora Carrington tels *And Then We Saw The Daughter of the Minotaur* (1953) ou *Litany of the Philosophers* (1959). À la différence du tableau que nous venons de décrire, où dominaient le blanc et le jaune, couleurs de la magie en acte et de la lumière de la connaissance, la teinte prédominante de ces deux tableaux est le vert bouteille, teinte sombre tirant sur les jaunes et sur les bruns. Les scènes que ces deux toiles placent sous nos yeux sont éminemment initiatiques et sont enveloppées d'une atmosphère de mystère, que l'opacité des boules de cristal contribue à renforcer. Il paraît assez évident que la disposition de ces sphères à la fois transparentes et sombres sur ce qui tient lieu de table constitue une invitation à percer le secret, tant pour l'assemblée présente (les enfants, dans *And Then We Saw The Daughter of the Minotaur*, l'ordre matriarcal opposé à l'ordre patriarcal, dans *Litany of the Philosophers*) que pour le spectateur du tableau.

Dans *Litany of the Philosophers*, la symbolique du miroir est omniprésente. Les sphères sont disposées sur une plaque obscure qui semble faite d'obsidienne. On reconnaît, sur une tenture mauve disposée au centre du tableau et qui départage les deux « camps », les figures géométriques qui ornaient les objets de John Dee (une fleur à sept pétales contenue dans l'heptagramme, à l'intérieur d'un cercle). On remarquera, de plus, qu'une fenêtre – ou un miroir ? – est situé derrière le groupe des femmes : l'une d'entre elles semble s'y refléter, même si l'absence de symétrie dans le dessin tendrait à nous laisser penser que cette surface claire pourrait davantage être une surface à traverser qu'une surface réfléchissante.

Dans cette lutte symbolique, qui semble opposer hommes et femmes dans l'interprétation des boules de cristal pour l'accès à la connaissance et à la vérité, chaque camp présente ses armes : le groupe masculin exhibe un alambic, ainsi qu'un livre, symbole du pouvoir de la trace écrite – dont nous avons vu, dans notre étude sur *La porte de pierre*, qu'elle s'opposait au caractère dynamique et vital du langage, tout

[775] La technique de la « *tempera* » désigne un procédé de peinture à la détrempe dans lequel le jaune d'œuf est utilisé comme liant. Hautement symbolique, cette technique qui fut particulièrement utilisée par les Primitifs italiens donne une intensité particulière aux couleurs et, surtout, assimile la peinture à un processus alchimique.

en étant la source de l'établissement des grands récits patriarcaux. De l'autre côté, les femmes présentent des perles, symboles lunaires, liés à l'eau et au féminin, avec lesquelles elles ont créé des colliers ; or, « le collier de perles symbolise l'unité cosmique du multiple, l'intégration des éléments dissociés d'un être dans l'unité de la personne, la mise en relation spirituelle de deux ou de plusieurs êtres[776] », d'après le *Dictionnaire des symboles*.

Parce que le miroir ouvrant sur une possible autre dimension est situé de leur côté, parce que l'une de ces femmes porte des lunettes noires – indice d'une initiation supérieure aux secrets du destin et d'une cécité qui en fait en réalité une *voyante*[777] –, le clan féminin, désigné par le personnage du nain qui semble devoir arbitrer la « joute », semble avoir l'avantage. D'autant que, si l'on y prête attention, l'heptagramme de la tenture centrale est surmonté d'un portrait de femme barbue, qui pourrait bien être une évocation de la Déesse blanche – tout comme, d'ailleurs, la créature fantastique mi-plante, mi-animale, mi-humaine de *And Then We Saw The Daughter of the Minotaur*, la Déesse pouvant être représentée, dans l'œuvre de Leonora Carrington, sous des formes diamétralement opposées.

Les cristaux et boules de cristal sont des motifs qui apparaissent également dans les tableaux de Remedios Varo. On pense par exemple à *Distorsión cristalina*, une réalisation de 1949. On y voit une femme à l'intérieur d'un cristal de roche ; la lumière le traverse, projetant une ombre sur le mur. Or, la forme qui se dessine n'est ni la silhouette du personnage féminin, ni le résultat de la dispersion de la lumière sous l'effet du cristal. Ce qui apparaît, c'est un étrange système de poulies, reliées entre elles. Bien que le titre nous engage à considérer qu'il y a distorsion, déformation, il nous semble que c'est ici tout l'inverse qui se produit : en passant à travers le cristal, la lumière (qui n'est, d'ailleurs, pas matérialisée) donne à voir la véritable nature du sujet, elle révèle son fonctionnement caché, à savoir, dans la perspective héritée de G. I. Gurdjieff que nous avons déjà développée, la mécanisation de l'être qui croit pourtant agir librement.

Dans *Armonía [Autorretrato sugerente]*, l'ascète androgyne utilise les cristaux pour composer sa partition cosmique, dans un exercice d'extra-lucidité censé lui fournir les clés des mystères de l'univers. Il nous semble intéressant de signaler que la

---

[776] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« perle »).
[777] Le motif des lunettes noires comme symbole de la vision extralucide est repris dans des tableaux tels que *Syssigy* (1957).

disposition des cristaux, tantôt de forme conique, tantôt polyédriques, tantôt sphériques, n'a pas été laissée au hasard. Certains d'entre eux sont manipulés par la protagoniste sur la portée musicale située à gauche du tableau ; d'autres sont déplacés, sur la seconde portée, à droite, par la main d'une des apparitions, figure du hasard objectif, de l'inspiration, ou du temps, peut-être ; enfin, un troisième ensemble est placé aux pieds du personnage. Si l'on trace des lignes imaginaires entre ces trois ensembles de cristaux, émerge alors une structure triangulaire, pointe vers le bas, qui se superpose aux autres triangles formés par la composition. Ces imbrications suggèrent que le cabinet d'étude est le lieu d'intersection entre matériel et immatériel, entre vision physique et vision « translucide », à l'image du cristal qui permet de voir à travers lui comme s'il n'était pas matériel.

Au centre de la structure triangulaire dessinée par les cristaux se trouvent le buste de la protagoniste, ainsi que ses mains, partie de l'anatomie à laquelle Remedios Varo a toujours prêté une attention particulière, comme en témoignent les nombreuses esquisses centrées sur le travail de représentation des mains – *El flautista [dibujo previo]* (1955), *La tejedora de Verona [dibujo previo]* (1956), *Creación de las aves [dibujo previo]* (1957), *Personaje* (1961). Non seulement les mains sont les instruments de la création, même spirituelle, mais l'étymologie du terme rappelle qu'il a la même racine que le mot « manifestation » : est manifesté ce qui peut être saisi par la main.

Les cristaux apparaissent dans le coin inférieur gauche du tableau *Creación con rayos astrales* (1955), tableau le plus « saturé » par les miroirs de toute l'œuvre picturale de Remedios, que nous étudierons dans la suite de ce développement. La couleur vert émeraude qui unit espace céleste, miroirs et cristaux confirme que, comme chez Leonora Carrington, les sphères ou polyèdres de cristal participent d'un symbolisme analogue à celui du miroir d'obsidienne ou de verre.

À la même période, Remedios peint *Hallazgo* (1956) où une petite sphère lumineuse – qui semble annoncer celles du tableau de Leonora Carrington, *Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan* – apparaît comme l'aboutissement de la quête fantastique de quatre voyageurs, réunis à bord d'une embarcation qui a la forme d'une tour. Elle réalise également *Revelación o el relojero* (1955), scène d'intérieur marquée par l'irruption d'une immense sphère transparente, aux reflets argentés. Cette sphère, composée de plusieurs cercles concentriques, nous pourrions l'interpréter comme la révélation de l'existence de la quatrième dimension, celle que l'on appelle

communément « le temps » – interprétation cohérente, puisque l'apparition se produit devant les yeux ébahis d'un savant horloger.

Dans leur ouvrage *Remedios Varo. El hilo invisible*, José Antonio Gil et Magnolia Rivera mettent ce tableau en regard avec diverses gravures et peintures qui jettent sur *Revelación o el relojero* une lumière nouvelle. Ils la comparent notamment avec la reproduction d'une gravure anonyme de 1901, *Irrupción de una centella en una casa* (source non citée), qui représente l'apparition brutale d'une boule de feu dans un intérieur bourgeois[778]. Un groupe d'hommes, qui étaient attablés, montre sa stupeur, tandis que le trajet de la météorite, de la fenêtre vers l'extérieur gauche du tableau, est figuré au moyen d'une trainée lumineuse. Gil et Rivera rapprochent cette gravure d'une autre, plus connue, de Rembrandt, datée de 1652 et représentant Faust dans son cabinet[779]. Comme dans *Irrupción de una centella en casa*, le savant assiste, dans l'estampe de Rembrandt, à l'apparition d'une forme lumineuse sphérique, qui se produit devant la fenêtre. Cette image semble faire la synthèse de deux représentations iconographiques traditionelles : celle d'un saint surpris par une apparition divine – on pense par exemple à *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, de Giotto (1267-1337) –, et celle du savant dans son cabinet de travail, illuminé par une idée surnaturelle. Chose intéressante, cette gravure de Rembrandt est également reproduite dans *Psychologie et alchimie* (figure 55), de Carl G. Jung, accompagnée de la légende suivante : « Faust devant le miroir magique[780] ».

Pour expliquer l'assimilation iconographique de la sphère lumineuse, dynamique, de la manifestation divine ou surnaturelle et du miroir, nous pouvons nous tourner vers l'un des textes de Mircea Eliade. Dans le premier chapitre de *Forgerons et alchimistes*, « Météorites et métallurgie », l'historien des religions et mythologue établit une connexion puissante entre météorites, cristaux de roche et sacralité :

> Les météorites ne pouvaient pas ne pas impressionner : venus d'« en haut », du Ciel, ils participaient de la sacralité céleste. À un certain moment et dans certaines cultures, on a même probablement imaginé le ciel en pierre. De nos jours encore, les Australiens croient la voûte céleste en cristal de roche, ou le trône du dieu ouranien en quartz. Or, les cristaux de roche – censés détachés du trône céleste – jouent un rôle essentiel dans les initiations chamaniques chez les

[778] José Antonio GIL et Magnolia RIVERA, *Remedios Varo: el hilo invisible*, *op. cit.*, p. 22.
[779] Cette gravure fait partie des collections du Metropolitan Museum of Art de New York.
[780] Carl Gustav JUNG, *Psychologie et alchimie* [1944] [trad. Henry Pernet et Roland Cahen], Paris, Buchet-Chastel, 1970.

> Australiens, chez les Négritos de Malacca, en Amérique du Nord, etc. Ces « pierres de lumière », comme les appellent les Dayaks maritimes de Sarawak, *reflètent* tout ce qui se passe sur la terre […]. Faut-il rappeler que le chaman est celui qui « voit », parce qu'il dispose d'une vision surnaturelle : il « voit » au loin aussi bien dans l'espace que dans le temps à venir ; il perçoit également ce qui reste invisible aux profanes (l'« âme », les esprits, les dieux). Durant son initiation, on farcit le futur chaman de cristaux de quartz. En d'autres termes, ses capacités visionnaires et sa « science » lui viennent, au moins en partie, d'une solidarisation mystique avec le Ciel.
> Retenons cette première valorisation religieuse des aérolithes : ils tombent sur la terre chargés de sacralité céleste, ils représentent donc le Ciel. De là, très probablement, le culte voué à tant de météorites ou même leur identification à une divinité : on voit en eux la « forme première », la manifestation immédiate de la divinité[781].

L'emploi du terme « pierre de lumière » nous semble particulièrement intéressant, tout autant que l'idée que ces apparitions venues du ciel reflètent ce qui se passe sur la terre. À la différence, pourtant, des gravures que nous venons de mentionner, nulle boule de feu, nul « aérolithe » ne vient irradier l'espace du « *relojero* » de Remedios Varo d'une clarté aussi aveuglante que sacrée.

Est-ce une coïncidence si la seule boule de feu présente dans *Revelación* – il s'agit du volcan miniature dont nous avons déjà parlé – est mise sous cloche, placée en cage ? Pas à notre sens : dans la suite de son développement, Mircea Eliade explique que « l'essence ouranienne, et donc masculine, des météorites n'en demeure pas moins incontestable[782] ». On peut, dès lors, considérer que le tableau *Revelación o el relojero* reprend un certain nombre de codes iconographiques correspondant à la représentation de l'illumination spirituelle ou de l'irruption du surnaturel ; mais il s'écarte des œuvres citées plus haut, dans la mesure où la sphère de feu est remplacée par une sphère cristalline, tirant sur le bleu, qui pénètre l'espace de l'horloger sans la fulgurance des météores. À l'apparition d'une manifestation de type solaire et agressive, Remedios Varo préfère l'irruption d'une sphère qui, par sa forme et sa couleur, semble connectée à la dimension lunaire, au monde de la psyché, du rêve, de l'inconscient ; une sphère qui peut, comme le miroir, contenir le rien autant que le tout, refléter le vide ou la totalité, et qui appelle, en ce sens, à être observée, déchiffrée.

---

[781] Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 14-15. Nous soulignons.
[782] *Ibidem*, p. 15.

4.2.2.2. *Mises en abyme : l'univers de Leonora Carrington dans les miroirs de Remedios Varo*

Ce sont les boules de cristal et les cristaux de roche qui apparaissent, dans les tableaux de Remedios Varo, comme les instruments privilégiés de la connaissance et de la révélation ; objets sans reflets, transparents, ils invitent à se livrer à la pratique de la catoptromancie (divination à partir des figures apparaissant dans les miroirs) et de la divination. Ces miroirs, qui s'adressent peut-être davantage à l'esprit qu'aux yeux de chair, agissent, dans les tableaux que nous avons analysés, comme des prismes : à la façon du microscope ou du téléscope, ils possèdent la capacité à faire surgir l'invisible qui, comme tel, n'est pas représenté dans l'espace de la toile.

Pourtant, ces miroirs de cristal peuvent aussi faire apparaître des images. Toutefois, ils ne reflètent pas, alors, une réalité qui serait contenue dans le tableau et qui se trouverait dédoublée, reproduite ou inversée : ils ouvrent sur *une réalité autre*, voire sur *la réalité de l'autre*. Ce que l'on voit en eux n'est pas un reflet, mais une apparition.

Deux tableaux réalisés dans les années 40 ont attiré notre attention : *Paisaje torre centauro*, de 1943, et *Gitana y arlequín*, de 1947. Nous pouvons affirmer, même si cela n'a été consigné, à notre connaissance, dans aucun article critique (particulièrement en ce qui concerne le second), que ces deux tableaux s'offrent comme des visions de *La porte de pierre*, roman de Leonora Carrington auquel nous avons consacré une partie du présent travail.

Nous signalions en introduction que *Paisaje torre centauro* avait été reproduit dans la revue *Las Moradas*, en 1948, comme illustration à *La porte de pierre*. On retrouve en effet divers éléments du premier chapitre du roman de Leonora Carrington transposés visuellement dans le tableau : trois hommes dans une tour gardée par un centaure, créature mi-homme mi-cheval ; une série de poulies et d'alambics qui peuvent laisser penser que les trois personnages se trouvent bien dans un laboratoire ; trois coupes ou verres contenant, respectivement, de l'eau, du vin et du lait, comme mentionné dans le texte[783]. Mais ce qui nous semble particulièrement intéressant est que Remedios Varo a choisi de représenter cette scène à l'intérieur d'un cristal, d'un diamant, dont l'une des faces aurait disparu – à la façon du quatrième mur – afin que le spectateur puisse y avoir accès.

[783] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 7.

La mise en œuvre de ce dispositif est plus flagrante encore dans *Gitana y arlequín*. La partie droite du tableau est occupée par deux personnages, de dos, absorbés par ce qui semble être la création de la femme : une vaste bulle de cristal dans laquelle se déroule une seconde scène. Cette seconde scène est, à n'en pas douter, une vision d'un épisode central de *La porte de pierre*, à savoir la rencontre de la narratrice avec le Roi des Juifs, dans un récit effectué dans le rêve que consigne Brigitte-la femme disparue dans sa lettre (B_1''). Dans ce récit enchâssé, le thème de la vision est absolument essentiel, puisque nul n'est censé pouvoir regarder le Roi Salomon en face :

> Une esclave passa près du rocher qui me cachait. D'un mouvement vif je la saisis par la cheville. Elle se mit à piailler comme une poule.
> « Je suis le diable, dis-je, et il te faut m'obéir. »
> « Commandez », répondit l'esclave terrifiée. À son profil et à ses joyaux, je pus deviner que c'était une Égyptienne.
> « Je veux voir ton maître de telle sorte que lui ne puisse me voir. »
> « C'est difficile, répondit l'esclave. Nul être vivant ne peut voir mon Maître car il est le Roi Mage de tous les Juifs. »
> « Si tu ne peux arranger l'entrevue que je demande, je vais libérer le feu que recèlent mes doigts et te faire rôtir sur-le-champ. »
> « Alors, vous pourrez grimper sur la tente royale et regarder par le trou qu'y a rongé le rat apprivoisé du chancelier. […] Vous vous déguiserez en oiseau ; le roi voyage toujours avec un troupeau de dindons mexicains sauvages[784]. »

Tous les éléments du texte sont présents dans le tableau de Remedios Varo : l'esclave égyptienne face au dindon, la tente royale et même le trou fait par le rat au sommet de celle-ci. Le texte de Carrington se poursuit par la mention du « Roi [qui] se tenait là, s'admirant dans un miroir fait d'une feuille de cuivre[785] », et, effectivement, on aperçoit dans la tente peinte par Remedios Varo un personnage couronné qui s'observe dans une glace – miroir de cristal et non de cuivre.

Plutôt que de donner une prise directe sur la scène, Remedios Varo crée, au moyen de la sphère de cristal en forme d'œuf, une mise en abyme qui renvoie le spectateur à son propre regard : bien qu'il ne se voie pas reflété, il se voit voyant. En effet, le spectateur regarde les personnages, eux aussi occupés à observer la sphère de cristal ; au cœur de celle-ci surgit une scène, dans laquelle le roi se regarde dans un miroir qui apparaît comme une réplique, réduite, du grand œuf cristallin.

---

[784] *Ibidem*, p. 37.
[785] *Ibidem*, p. 39.

La représentation de cette scène produit un écho puissant avec un autre texte de Leonora Carrington, *En Bas*, dans lequel l'auteure, confrontée aux lacunes de la mémoire et aux difficultés inhérentes à la mise en mots, a recours à l'image de l'œuf, métaphore de l'esprit qui devient un véritable dispositif mémoriel :

> Ce matin, l'idée de l'œuf me hante et je pense l'employer comme un cristal où je verrais Madrid en juillet-août 1940 ; pourquoi ne refléterait-il pas ma propre expérience aussi bien que l'histoire passée et future de l'Univers ? L'œuf est le macrocosme et le microcosme, la ligne de partage entre le Grand et le Petit, qui rend impossible la vision du tout[786].

Œuf et boules de cristal se confondent : tous deux servent d'intermédiaire entre la vision individuelle et la vision universelle, macrocosmique. Tous deux contiennent, virtuellement, le présent, le passé et le futur, dimensions inaccessibles à la vision de l'être humain, doté d'outils imparfaits.

Dans *Gitana y arlequín*, l'œuf de cristal constitue à la fois une mise à distance du spectateur et une mise en abyme de l'acte créateur, et notamment de la peinture. En démultipliant les jeux de regards, Remedios Varo semble faire un clin d'œil à la complexe structure diégétique du roman de Leonora Carrington et à ses niveaux successifs de récits enchâssés. En ce sens, le tableau s'offre comme un miroir de *La porte de pierre*. Un miroir, cependant, qui ne recherche ni la transposition littérale ni l'illustration parfaite : la sphère de cristal rappelle justement que la vision se fait au travers d'un prisme, voire qu'elle est une opération quasi-magique, qu'elle relève de l'*apparition*.

D'un point de vue iconographique, *Gitana y arlequín* peut en effet être rapproché de plusieurs gravures d'Albert Robida (1848-1926), illustrateur et romancier qui écrivit notamment le roman d'anticipation *Le vingtième siècle* (1883). Albert Robida imagine et représente à plusieurs reprises le « téléphonoscope », invention fantastique pour l'époque puisqu'elle se présente comme une plaque de cristal qui transmet, en continu, le son et l'image, défiant les limites de l'espace et du temps. Or, certaines gravures, telles *Le théâtre chez soi par le téléphonoscope*[787] ou

---

[786] Leonora CARRINGTON, *En Bas*, *op. cit.*, p. 35.
[787] Albert ROBIDA, *Le vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, p. 56, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57466170> (consulté le 10 juin 2018).

Spectateurs africains par le téléphonoscope[788] montrent une surprenante analogie avec le tableau de Remedios Varo : à chaque fois, une immense plaque de cristal ovoïde occupe une importante partie du tableau, à droite, tandis que les spectateurs en contrebas s'extasient du spectacle qui leur est offert, comme par magie.

Ainsi, l'œuf de *Gitana y arlequín* semble condenser les diverses symboliques attachées au miroir : fait de cristal, miroir dans le miroir de la peinture, il révèle son caractère éminemment prismatique, et peut-être même sa capacité à se constituer en trompe-l'œil. On pourrait d'ailleurs interpréter en ce sens la présence d'une multitude de débris jonchant le chemin que la gitane et Arlequin pourraient être amenés à emprunter ; ils apparaissent possiblement comme les résidus de sphères antérieures, qui se seraient brisées, rompant ainsi la magie de l'apparition, découvrant l'artifice.

En même temps, cet objet merveilleux offre un accès privilégié à la révélation, se prête à l'interprétation et au déchiffrement. Objet visionnaire et lumineux, il fait apparaître, par enchantement, l'une des scènes les plus cryptiques de *La porte de pierre,* qui pose frontalement la question de la vérité dans son lien au visible, en écho aux réflexions de la narratrice :

> Les objets contiennent le passé, le présent et l'avenir si nous savons comment capter leurs secrets. Il est possible qu'un miroir ne perde jamais une image que sa surface a une fois réfléchie et que chaque image qu'il a enregistrée réapparaisse un jour ou l'autre.
> Les sorciers et les alchimistes connaissent les corps animaux, végétaux et minéraux. Démolir la carapace de ce que nous avons oublié, et redécouvrir les choses que nous connaissions avant que d'être nés[789].

Le miroir, dans les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington, est avant tout miroir magique. Cet extrait de *La porte de pierre* nous amène à considérer qu'il constitue, de plus, un motif éminemment mystique, qui mobilise une symbolique complexe empruntée tant à l'alchimie qu'à la kabbale, et qu'il agit, dans le tableau, à la façon d'un aimant autour duquel toute la composition est organisée.

[788] *Ibidem*, p. 62.
[789] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 29.

4.2.2.3. Miroirs et rayons lumineux : quand le miroir relie espace terrestre et espace céleste

Nous terminerons ce parcours dans les miroirs magiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington par l'étude d'un tableau qui démontre la profonde charge symbolique et mystique attribuée au miroir, ainsi que la façon dont celle-ci détermine, aimante la composition : *Kabala*, un tableau de Carrington, de 1960, qui nous permettra d'établit un parallèle avec *Creación con rayos astrales*, tableau réalisé par Varo en 1955. Tous deux ont en commun de faire du miroir un élément de médiation entre espace inférieur et espace supérieur, entre espace terrestre et espace céleste.

Commençons par *Kabala*. Dans un premier temps, on remarquera que le tableau est séparé en deux par une ligne horizontale qui délimite deux espaces distincts. L'espace inférieur, légèrement plus réduit et à la teinte plus sombre, apparaît comme un espace sans profondeur et sans perspective, contrairement à l'espace supérieur qui présente un couloir (ou un passage), qui donne l'impression de se réduire à mesure que le regard se dirige vers l'arrière-plan du tableau.

Dans l'espace inférieur, six personnages s'élancent, dans un état qui semble proche de la transe, vers des fruits suspendus. Ils sont répartis de part et d'autre d'un cercle opaque qui attire le regard : il s'agit en effet du point le plus obscur et le plus dense du tableau – son trou noir, en quelque sorte. L'œil pressé pourrait ne pas identifier cette sphère comme un miroir ; néanmoins, un examen plus attentif rend ce constat sans appel. On ne peut manquer de découvrir que la composition est, toute entière, régie par la symétrie. À la ligne horizontale s'ajoute un axe vertical, matérialisé et tracé par une tige, un faisceau argenté.

Dans l'espace du dessous, la ligne verticale organise la disposition équilibrée des personnages, qui se font face : trois à doite, trois à gauche, mêmes postures, mêmes cheveux décrivant une courbe ascendante, qui transmet l'idée de mouvement. Notons que la seule différence réside dans le fait qu'à gauche, deux personnages (féminins) vêtus de rouge encadrent un personnage en noir (que sa barbe permet d'identifier comme masculin). À droite, les deux personnages en noir entourent le personnage en rouge. Si la symétrie visuelle n'est pas respectée, l'inversion conceptuelle est, elle, de mise. Dans l'espace supérieur, l'axe vertical place en face à face murs ornés de visages blancs et mur ornés de visages noirs, qui semblent complémentaires, à la façon des deux couleurs du symbole du *yin-yang*.

Arrêtons-nous désormais sur la sphère noire, qui apparaît en deux dimensions, entourée d'un halo sombre, et qui concentre les regards à l'extrême inférieur du tableau. Elle évoque clairement les premiers miroirs, qui étaient fabriqués en métal (et plus particulièrement en bronze) ou bien à partir d'obsidienne, roche volcanique noire et réfléchissante, très prisée des Romains, qui, d'après Pline, « rend[ait] beaucoup plus l'ombre que l'image des objets[790] ». Leonora Carrington avait connaissance de ces premiers procédés de fabrication, comme en témoigne l'épisode du *Cornet acoustique* dans lequel la protagoniste, Marian Leatherby, qui est descendue sous terre pour être initiée et percer les mystères de sa propre identité, se met en quête d'un objet capable de lui renvoyer son image : « Sachant que j'avais un morceau d'obsidienne polie quelque part dans le souterrain, j'y jetai un regard circulaire avec l'intention, si je retrouvais cette pierre, de l'utiliser comme miroir[791]. » Un réseau de correspondances se tisse ici entre miroir, pierre noire et univers souterrain.

Sur la sphère noire du tableau *Kabala*, on découvre, en outre, un visage placé au centre d'un hexagone étoilé, tout en transparences. Les significations de l'hexagone étoilé sont multiples : il renvoie, bien sûr, à l'étoile de David, au judaïsme, et établit ainsi un premier lien avec le titre de la peinture. Mais il est, de plus, une nouvelle allusion au fonctionnement du miroir. En effet, le miroir donne une image inversée de la réalité. Dans la tradition hébraïque – ou, plus largement, religieuse –, le miroir est le symbole de la manifestation reflétant l'Intelligence créatrice, la perfection cosmique : ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, mais en sens inverse[792]. C'est précisément le sens des deux triangles inversés de l'hexagone.

Le disque sombre tient lieu, à n'en pas douter, de miroir, de miroir primitif, originel, qui ne réfléchit aucune image mais qui, en revanche, projette de la lumière. Il apparaît que la ligne verticale que nous évoquions précédemment pourrait être un faisceau lumineux qui transcende la séparation entre l'espace inférieur et l'espace supérieur, au travers d'une ouverture circulaire qui répète le motif du miroir en l'inscrivant à la jonction des deux mondes, au seuil de deux univers.

---

[790] PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIII, cité par Sabine MELCHIOR-BONNET, *Histoire du miroir* [préface de Jean Delumeau], Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel » (916), 1998, p. 23. Sur les premiers miroirs, on pourra consulter le premier chapitre de cet ouvrage, « Miroirs de métal et miroirs de verre » (p. 21-31).
[791] Leonora CARRINGTON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 182.
[792] Voir Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« miroir »).

Ce faisceau lumineux ascendant, qui relie le bas et le haut, s'amenuise à mesure qu'il s'élève pour mieux rayonner dans l'espace supérieur : il se fait alors tout à la fois éventail, dispersion des couleurs, et même… queue de paon, dont on croit deviner les plumes. La queue du paon est connue pour être ornée de multiples yeux, motif qui est repris par la présence, dans l'espace supérieur, d'une étrange créature plane affublée de nombreuses paires d'yeux. Ces divers éléments replacent la vision au cœur de la toile.

Nous ne parlons, bien entendu, pas seulement de la vision « physique », les yeux agissant comme des métaphores d'une vision qui peut être celle de l'esprit ou de l'âme. C'est ce que nous invite à considérer le symbolisme du paon, extrêmement riche et présent dans de nombreux systèmes de croyance. Ainsi,

> Une légende soufie, probablement d'origine persane, dit que Dieu créa l'Esprit sous forme d'un paon et lui montra sa propre image dans le miroir de l'Essence divine. Le paon fut saisi d'une crainte respectueuse et laissa tomber des gouttes de sueur dont tous les autres êtres furent créés. Le déploiement de la queue du paon symbolise le déploiement cosmique de l'Esprit[793].

Dans la tradition ésotérique islamique, le paon et le miroir participent d'un même récit cosmogonique ; dans *Kabala*, ils constituent, symboliquement, les deux extrémités de l'axe autour duquel tout est structuré, axe central dans lequel on peut d'ailleurs voir un arbre de vie connectant monde terrestre et monde spirituel. Cette explosion de couleurs, au sommet, ce peut être celle de l'Esprit, idée confirmée par la prédominance de la couleur bleue, considérée comme la plus immatérielle des couleurs (celle de l'eau, du ciel, celle associée à la psyché). Ce peut être aussi celle de la dimension astrale – dans la tradition chrétienne, le paon symbolise en effet « la roue solaire » et « sa queue évoque le ciel étoilé[794] ». De plus, le paon renvoie, dans diverses traditions ésotériques, à la totalité, en ce qu'il réunit toutes les couleurs sur l'éventail de sa queue.

Le miroir de cuivre ou d'obsidienne unit donc celui qui le regarde – qui *sait* le regarder – au ciel et aux étoiles. Le mot latin pour le miroir, « *speculum* », désignait justement la surface réfléchissante utilisée pour observer le ciel et les mouvements des

---

[793] Titus BURCKHARDT, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam* [préface de Jean Herbert], Lyon, P. Derain, 1955, p. 85.
[794] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* (« paon »).

astres. Il met en contact avec l'infini, avec le cosmos, avec le divin. Par analogie, le miroir unit également l'être humain à son âme, à son esprit, puisque, suivant les traditions juives et chrétiennes, l'homme est créé à l'image de Dieu ; son âme est un miroir du Principe Créateur. Symboliquement, le miroir connecte donc l'être humain à ce qu'il y a, en lui, de plus élevé, à ce qu'il y a, en lui, d'absolu.

Une fois encore, Leonora Carrington aime – consciemment ou non – à dédoubler ou dupliquer les éléments qui s'inscrivent dans une même symbolique, qui en sont comme les déclinaisons, aux formes toujours changeantes. Ainsi, à la forme ronde du miroir, symbole d'unité, de totalité, répond un second cercle, ouverture par laquelle passe le rayon lumineux ; toujours sur le même axe, l'éventail coloré est lui aussi « *símbolo de la unión de todos los colores y de la totalidad*[795] ». Mais, à bien y regarder, ces trois éléments sont contenus dans une seule et même forme : celle de l'œuf, qui est dessinée par l'arc supérieur de l'éventail, les chevelures des personnages de l'espace inférieur et les branches de l'hexagramme. Aux plans vertical et horizontal s'ajoute une structure ovoïde qui induit un mouvement dynamique de circularité dans lequel miroir, personnages aspirant à l'ascension spirituelle et monde supérieur s'ouvrant sur les couleurs de l'univers sont englobés.

Il nous reste encore un détail à analyser : la fonction de l'être ailé qui, penché au-dessus de l'ouverture, paraît appâter les êtres du niveau inférieur au moyen de fruits. Plusieurs interprétations sont ici possibles. Notons, en tous cas, que ces fruits ont la même forme que les sphères placées au sommet de l'arbre, les couleurs en moins. On peut, selon toute vraisemblance et en tenant compte du titre du tableau, suggérer que, superposée aux diverses strates de sens que nous avons proposées, se trouve l'évocation de l'arbre *séfirotique*, au centre du tableau. Les sphères lumineuses qui le couronnent pourraient correspondre aux *sefirot*, soit « les dix niveaux de l'émanation à partir d'*En-sof* (Infini)[796] ». Contrairement aux représentations kabbalistiques traditionnelles, les sphères ne sont cependant pas organisées en

[795] Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.* (« pavo real »).

[796] Les *sefirot* (ou *sephiroth*) constituent l'un des termes clés de la conception kabbalistique de l'univers. Comme l'explique Gabrielle Sed-Rajna, le terme *sefirot* « […] désigne les dix nombres primordiaux ou idéaux […]. Dès les premiers écrits kabbalistiques, au XIIe siècle, il est employé avec le sens, à la fois plus large et plus précis, des dix niveaux de l'émanation à partir d'*En-sof* (Infini). Ces dix degrés constituent le monde divin, ou la manifestation des attributs hypostasiés de l'essence divine, avec laquelle ils sont indissociablement liés ». Les *sefirot* correspondent donc aux nombres primordiaux qui fournissent, avec les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque, les éléments spirituels de la création. Les *sefirot* sont souvent métaphoriquement représentés comme des sphères intégrées à la symbolique de l'arbre cosmique. Voir Gabrielle SED-RAJNA, « Sefirot », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sefirot/> (consulté le 10 juin 2018).

différents niveaux partant de la source divine, en haut, et descendant vers le monde matériel : elles sont disposées le long de la courbe de l'éventail.

L'être ailé appartenant à l'espace supérieur est-il un archange destiné à guider les êtres en quête de révélation et d'illumination vers cette dimension qui leur est invisible, en leur laissant entrevoir qu'il existe autre chose que le monde connu ? Est-il au contraire en train de les leurrer, dans une scène qui évoquerait le péché d'Adam tel qu'il est décrypté par Gershom Scholem ? Le spécialiste de la mystique juive explique en effet :

> El pecado de Adán se repite incesantemente en cada pecado. Adán, en lugar de penetrar en su contemplación el conjunto de las sefirot en su impresionante unidad, se dejó atraer, cuando le fue ofrecida la elección, por la solución más fácil de contemplar únicamente la última sefirá –en la cual parecía reflejarse todo lo restante–, como si fuera la divinidad, prescindiendo de las demás sefirot. En lugar de contribuir a mantener la unidad de la acción divina en el conjunto del universo –que aún estaba impregnado de la vida secreta de la divinidad– y de apoyarla en su propia consumación, destruyó esta unidad. Desde entonces existe una profunda separación entre lo inferior y lo superior, lo masculino y lo femenino en algún lugar interno[797].

Dans le tableau de Leonora Carrington, la fonction attribuée au miroir obscur est donc fondamentale : de lui semble émaner la lumière qui permet de relier monde inférieur et monde supérieur, monde terrestre et monde spirituel ou astral. En détournant ses yeux des apparences fallacieuses – les fruits qui occultent les sphères qui couronnent l'arbre *séfirotique* –, en observant les sombres reflets du miroir, qui déforment peut-être pour mieux révéler, l'être humain pourrait contempler les véritables couleurs de l'univers, tout à la fois multiples et une ; il pourrait découvrir l'imbrication secrète des différentes dimensions d'existence, contenues dans l'œuf.

Ces thématiques et le traitement iconographique qu'elles recoivent font l'objet d'autres tableaux. On retrouve, dans *The Tree of Life* (1960), l'arbre *séfirotique*, cette fois-ci dans sa structure traditionnelle, organisée autour des sphères lumineuses (*sefirot*) qui apparaissaient également dans *Kabala*. Dans *The Tree of Life*, la Couronne suprême (*Keter Elyon*) est représentée comme une sphère blanche constituant le troisième œil d'un visage merveilleux, celui de la puissance créatrice. De multiples

[797] Gershom SCHOLEM, *La cábala y su simbolismo* [1960], México, D.F., Siglo Veintiuno, 2001, p. 118.

créatures fabuleuses ou mythologiques viennent peupler cet arbre qui descend jusqu'à irradier trois rabins, en pleine contemplation.

Des tableaux tels que *Le Grand Adieu* (1958), *I Saw Their Eyes* (1968) ou *Took my Way Down, Like a Messenger, to the Deep* (1977) sont également traversés par des rayons lumineux qui convergent vers – ou sont contenus dans – une sphère. À la différence du tableau *Kabala*, cependant, ces rayons lumineux sont, suivant la conception cosmologique kabbalistique, descendants. Dans *Le Grand Adieu*, deux rayons de lumière venus du coin supérieur gauche du tableau se rejoignent dans une immense sphère dorée qui contient, à nouveau, l'hexagone étoilé, mais aussi le zodiaque. Ces rayons lumineux sont habités par des êtres fantastiques, et notamment par le griffon, créature mi-aigle mi-lion. Comme dans *Kabala*, le motif de la sphère se répète, à différentes échelles et sous des formes changeantes : une sphère lumineuse, cosmique, se trouve à la source des rayons lumineux ; l'immense cercle doré rappelle de nombreuses gravures alchimiques représentant l'arcane ; un personnage qui semble porter un masque, au premier plan, passe devant le cercle d'or. À mieux y regarder, le « masque » ressemble fortement au miroir sombre de *Kabala* et on peut penser qu'il s'agit, une fois de plus, d'un miroir d'obsidienne.

Les miroirs de *Creación con rayos astrales* ne sont, eux, pas des miroirs sombres d'obsidienne, mais les mécanismes à l'œuvre dans le tableau sont relativement similaires à ceux de *Kabala*. Dans *Creación con rayos astrales*, le miroir relie monde humain et monde cosmique ; ce moment suspendu, d'équilibre parfait, est relié au motif du cercle. L'étrange maison qui abrite les deux personnages est de forme triangulaire, ainsi que les cristaux du premier plan – autant de triangles, pointe vers le haut, qui renvoient au caractère ascendant du phénomène qui se produit sous nos yeux.

Néanmoins, c'est bien la forme circulaire qui domine : ouverture en forme d'ellipse dans le toit de la maison qui s'ouvre directement sur les cieux, sur l'espace des astres – comme dans *Kabala*, le cercle apparaît comme l'interface entre monde inférieur et monde supérieur – ; présence de quatre miroirs ovales disposés en cercle qui réfléchissent le vert de la voûte céleste. Précisons d'ailleurs que le choix des couleurs est une référence directe à l'alchimie, puisque ce vert intense est celui de l'émeraude, pierre dont la lumière perce les plus grands secrets, associée tant à la Table d'Émeraude qui renfermait le secret de la création des êtres qu'au Graal.

Le miroir est doublement relié au motif du cercle, non seulement par sa forme, mais aussi parce que, selon Magnolia Rivera, il renvoie au point d'origine, à l'image primordiale :

> El espejo es circular o contiene a la forma circular. […] Hasta aquí encontramos que el espejo refleja, como ya hemos señalado, al hombre y al cosmos. Si no es circular en su forma física, lo es en el sentido en que siempre nos devuelve al mismo punto de partida: la imagen de la que se origina, sea ésta ficticia o real, lógica u onírica[798].

Ce qui se déroule sous nos yeux, dans *Creación con rayos astrales*, est la création d'un homme à partir de la convergence de rayons lumineux venus des astres au moyen des miroirs. Cette peinture présente, au niveau iconographique, de puissants échos avec certaines gravures de Ramón Llull (1232-1315), maître hermétique majorquin du XIIIe siècle, ainsi qu'avec l'iconographie jésuite du XVIIe siècle[799] : l'être humain y apparaît comme une image de la divinité (ou, du moins, du monde supérieur) et le visible se fait le reflet de l'invisible, tandis que la lumière absolue se disperse dans le monde, touchant les individus à la suite de multiples réflexions et réfractions.

[798] Magnolia RIVERA, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit*., p. 132-133.
[799] Magnolia RIVERA, *Remedios Varo. El hilo invisible*, *op. cit*., p. 62-64.

Conclusion

Le dernier développement, « variations autour du motif du miroir », nous a permis de mettre en évidence le fait que le miroir, dans les œuvres picturales de Remedios Varo et de Leonora Carrington, n'est que rarement (voire pas) utilisé comme dispositif spéculaire permettant aux artistes d'explorer la représentation de leur identité ou de leur subjectivité. Il ouvre au contraire, en tant que dispositif magique, sur d'autres univers, il relie entre elles des sphères que l'œil commun ne peut voir, il joue le rôle de médiateur entre visible et invisible. En ce sens, il occupe une place analogue à celle qu'occupait l'image pour les mystiques du Moyen-âge et semble fonctionner sur le principe du « *transitus* », servant de passage vers les choses inconnaissables et les réalités supérieures. Il a, somme toute, assez peu à voir avec la notion d'auto-réflexivité.

C'est qu'en effet l'auto-représentation n'est pratiquement jamais abordée frontalement et peut apparaître, à ce titre, comme une thématique mineure dans les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo. À l'exception du tableau de jeunesse *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, de 1937, les quelques autoportraits de Leonora Carrington se présentent comme de véritables exercices d'autodérision qui déstabilisent le spectateur et l'invitent à tourner son regard ailleurs, à la recherche d'expressions dans lesquelles l'artiste choisirait de se dévoiler, serait-ce de façon oblique.

Les autoportraits de Remedios Varo sont, pour leur part, comme des indices qui nous engageraient à reconsidérer l'ensemble de l'œuvre et à y voir d'infinies variations autour du motif du soi et de ses doubles. Loin de constituer une entrave à l'appréhension et à la connaissance du soi, les multiples alter ego de l'artiste sont la condition même de l'émergence d'une imagerie et d'une mise en récit du soi différentes de celles proposées par les discours dominants. Ainsi, à la conception phallogocentriste d'un sujet unifié, définissable, délimitable et reconnaissable, Remedios Varo oppose une série de sujets, tantôt féminins, tantôt androgynes, tantôt hybrides, qui résistent à la spécularité et à l'identification immédiate. C'est au niveau symbolique que ces images se font reflets du « moi » de l'artiste, qui aime à se démultiplier et à s'envisager dans de multiples situations.

Ces images ne craignent ni les paradoxes, ni les ambigüités. Les tableaux présentent, dans de nombreux cas, des personnages qui empruntent un itinéraire

individuel participant de visions, voire de réminiscences s'inscrivant dans un possible « projet autobiographique » de l'artiste – nous entendons par là, un projet autobiographique symbolique. En même temps, ces personnages ont en commun d'être représentés, dans la plupart des cas, comme des personnages liminaires, engagés dans ce qui apparaît comme une quête dont l'objet n'est autre que la découverte ésotérique et la transformation psychique : cela leur donne une évidente dimension archétypale.

Néanmoins, si Jung et ses écrits sur la notion d'inconscient collectif fascinèrent Remedios Varo, on peut affirmer, suivant une approche post-structuraliste, que les figures archétypales qui déambulent dans ses tableaux ne doivent pas être envisagées comme des images émanant de structures fixes et universelles. Pour preuve, le fait que les toiles de Remedios Varo présentent des odyssées et des héroïnes d'un nouveau genre : personnages qui ne peuvent être réduits à une identité, qui ne se confrontent à aucun monstre, qui ne luttent pas, qui suivent un cheminement involutif plutôt qu'évolutif, etc.

La nouvelle mythologie féminine qui se dessine, tableau après tableau, est toutefois, comme les personnages auxquels elle donne vie, en pleine émergence : si des réseaux symboliques alternatifs se développent – élaboration d'une « iconologie vaginale », transmutation d'éléments associés à l'infériorité féminine en symboles magiques de transformation… –, d'autres réseaux symboliques « traditionnels » sont toujours présents – association du féminin et du lunaire, personnages féminins au service de l'envol d'autrui ou victimes de violences.

Le concept de « liminalité » s'applique, par conséquent, tant aux doubles picturaux itinérants – contrairement au mythes occidentaux phallogocentriques, c'est d'ailleurs, dans les peintures de Remedios Varo, cette *transition* qui importe davantage que l'issue heureuse de la quête –, qu'aux systèmes symboliques qui se mettent en place dans les œuvres.

Dans les peintures de Leonora Carrington, cette dimension à la fois féminine et mythique est également présente. Les nombreux archétypes féminins sont représentés au sein d'expéditions cosmiques, dans des activités démiurgiques ou en cours de découvertes supérieures. Cependant, nous n'avons pas développé cet aspect dans la mesure où ces scènes collectives s'érigent en nouvelles scènes mythologiques, distinctes des processus d'auto-représentations. Derrière chacun de ces personnages, c'est moins un avatar de Leonora Carrington qui se dissimule, semble-t-il, qu'une

émanation d'un principe féminin ancestral, reconquis au moyen de la peinture et en écho aux déclarations que faisait Leonora Carrington dans les années 70 :

> The Furies, who have a sanctuary buried many fathoms under education and brain washing, have told Females they will return, return from under the fear, shame and, finally, through the crack in the prison door, Fury. I do not know of any religion that does not declare women to be feeble-minded, unclean, generally inferior creatures to males […].
> Most of us, I hope, are now aware that a woman should not have to demand Rights. The Rights were there from the beginning; they must be Taken Back Again, including the Mysteries which were ours and which were violated, stolen or destroyed […][800].

Il suffit d'observer les rares tableaux présentant un personnage féminin isolé – *The Giantess* (1950) ou *The White Goddess* (1958) – pour se rendre compte qu'on est loin, avec la représentation de ces divinités, des figures féminines de Remedios Varo et de leurs parcours initiatiques.

En revanche, le medium littéraire se prête bien plus, pour Leonora Carrington, à l'auto-représentation. Dans les lettres et essais que nous avons étudiés, Leonora Carrington se met en scène, utilisant de multiples masques et travestissements pour apparaître tantôt sous les traits d'une vieille dame édentée et décrépite, tantôt sous ceux d'une créature bâtarde née des suites d'une insémination artificielle accidentelle, ou encore sous ceux d'un être qui vit le jour mathématiquement. La parodie, le pastiche, la mystification, le recours à des textes et auteurs apocryphes et les jeux méta-fictionnels sont autant de procédés qui contribuent à relier ces textes entre eux, mais aussi à faire le lien entre la production écrite de Remedios Varo et celle de Leonora Carrington.

Néanmoins, si Remedios Varo développe de savoureuses mascarades littéraires et adopte, dans ses textes et dans ses lettres, des pseudonymes burlesques, le propos est avant tout ludique. Ces écrits révèlent l'état d'esprit de la créatrice, laissent libre cours à un imaginaire (et à un langage) hybride et fantastique, démontrent son goût pour l'humour et pour une écriture de la simulation qui joue avec les frontières séparant le réel et le fictif, le vraisemblable et l'incroyable.

---

[800] Leonora CARRINGTON, « Commentary », in *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition*, *op. cit.*, p. 23.

Ce sont les mêmes mécanismes qui sont à l'œuvre dans le projet et la pièce de théâtre écrits (ou destinés à être écrits) ensemble : ces textes, miroirs de la créativité partagée, mêlent farce et mystère, et témoignent – notamment *El Santo Cuerpo Grasoso* – d'une fascination pour l'auto-mise en scène et le déguisement.

Le propos de Leonora Carrington dans son œuvre individuelle est, à notre sens, différent : au travers de la construction d'identités hybrides, tout à la fois morcelées et démultipliées, l'auteure donne à voir une subjectivité « monstrueuse », « abjecte », car non-identifiable, non-catégorisable, non-unifiée. De cette manière, l'artiste défie ouvertement les conventions sociales et la conception du sujet héritée des Lumières et, avant eux, des cartésiens. On peut alors parler tout à la fois d'une politique et d'une poétique de la monstruosité, puisque cette configuration alternative de la subjectivité peut être considérée comme un manifeste féministe, porteur d'un message social ; elle s'accompagne également d'une élaboration langagière qui fait la part belle aux néologismes, aux hybridations, aux énumérations hyperboliques, et qui s'amuse à semer le chaos dans la syntaxe.

Cette esthétique du chaos, on la retrouve, dans une certaine mesure, dans *La porte de pierre*, qui nous semble être le texte le plus intéressant lorsque l'on aborde la question non seulement de la représentation de soi, mais de la représentation de la relation unissant Carrington à Varo : on trouve, dans le roman, une superposition de ces deux aspects. La « mutilation » ultérieure du texte – pour reprendre l'expression de Julia Salmerón – est d'ailleurs assez révélatrice du caractère problématique de ces représentations et de leur très forte charge symbolique.

Dans *Le cornet acoustique*, le personnage de Marion Leatherby reprend un certain nombre de caractéristiques développées dans la lettre à Henri Parisot (le topique carringtonien de la vieille femme barbue, aussi repoussante que sage) et son amitié avec l'Espagnole Carmella lui permet de modifier l'axe de la Terre pour que le Mexique se retrouve à l'emplacement de la Laponie, le pays de ses rêves, événement qui coïncide avec la chute du patriarcat et des valeurs planétaires que celui-ci a imposées. Cette amitié mystico-féminine permet ainsi l'émergence d'un nouvel ordre mondial fondé sur des valeurs telles que l'amour et le respect du monde animal ; la pensée magique y remplace la pensée logique et rationalisante. Dans les écrits de Remedios Varo, les personnages qui apparaissent comme des transpositions littéraires de Leonora Carrington sont, de même, associés à des processus de transformations ou d'apparitions fantastiques.

Dans *La porte de pierre*, l'amitié entre les personnages féminins (Brigitte-la femme disparue / Amagoya) ne permet pas seulement de réaliser de grandes choses : elle est si puissante qu'elle remet en cause la notion même de subjectivité, celle-ci ne pouvant exister que dans son interrelation constante avec l'Autre, voire avec une multitude d'autres. La structure du roman rend compte de cette altération, qui est altération du langage, des hiérarchies et des distinctions excluantes (soi / autre) qui organisent la pensée occidentale : récits enchâssés, multiples niveaux diégétiques, métalepses, autant de procédés qui se font agents d'un autre ordre de lecture du monde, renouant avec des conceptions kabbalistiques qui sont, néanmoins, largement dépassées.

La porte de pierre se fait miroir idéal de la relation unissant Varo et Carrington, au travers d'une profonde distorsion des structures narratives et logiques. Tout notre développement aura eu pour objectif de démontrer l'imbrication profonde des notions de « reflet » et de « distorsion » (ou, du moins, de démultiplication), inséparables l'une de l'autre dans les œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo. Anti-mimétiques, les œuvres qui se veulent reflets du « moi » des créatrices ou de leur relation apparaissent nécessairement comme des images passées au prisme de leur monde intérieur, et donc, déformées, fragmentées, démultipliées.

CONCLUSION

L'homme a pu, grâce au miroir, s'échapper du volume où il est enfermé, il a pu transformer son sentiment d'exister en une représentation, il s'est découvert. Il espère qu'un phénomène contraire se produira à l'égard des objets. Ceux-ci, normalement perceptibles par le contour extérieur de leur surface, ne vont-ils pas dans le jeu des réflexions laisser pénétrer le mystère de leur contenu et atteindre leur essence ?
Le domaine des images virtuelles qui échappe à notre action immédiate, dans lequel notre personne devient un objet, nous semble extérieur au monde réel, superposé à lui, soumis à d'autres lois. Mais en même temps, l'analogie, qui s'établit entre les reflets et les instruments de notre vie mentale, nous permet d'intégrer ce domaine abstrait au noyau le plus intérieur de notre être sensible. Reflets et échos mènent au centre de l'inconscient, à l'origine du rêve, au lieu où le désir parvient à s'exprimer confusément.
Ainsi devant le miroir, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature exacte de la réalité, sur les liens qui unissent les représentations mentales aux objets qui les provoquent.

Pierre Mabille, Le miroir du merveilleux

Nous avions postulé, au seuil de ce travail, que ce qui surgissait à l'entrecroisement des trajectoires créatives et des œuvres de Leonora Carrington et de Remedios Varo était la question des images. Bien que les deux artistes n'aient jamais peint ensemble et que tout porte à croire qu'elles parlaient peu de peinture, leurs productions picturales, mises en regard, manifestent, même pour l'œil peu expert, d'évidentes correspondances.

Partant de ce constat empirique, nous nous proposions d'élargir le regard afin d'embrasser l'ensemble de l'œuvre de chacune des deux artistes, conçue comme un tout, comme une « machine à intégrer ». Aux images picturales, matérielles (tableaux,

dessins, esquisses…) s'ajoutaient bien entendu les images psychiques (mémoire, rêve, imagination, inconscient) sous-tendant leurs productions. Nous avons étudié la façon dont la fabrique des images de l'une et de l'autre intégrait les mécanismes de l'automatisme symbolique, expression libre des images intérieures dans leur organisation inconsciente. Nous avons également insisté sur la manière dont les œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington se constituaient en *miroirs* de leur imaginaire. Dans ces processus créatifs, les rencontres avec les surréalistes eurent une influence déterminante : elles encouragèrent les deux artistes à libérer les images psychiques et à faire prévaloir le « modèle intérieur » sur une conception mimétique de l'art.

Dire que l'œuvre de Remedios Varo et de Leonora Carrington est placée sous le signe du visuel, c'est, de plus, faire allusion aux images linguistiques, lesquelles ne se limitent pas aux tropes. Il nous semble que l'expression qu'utilise Éric Bordas au sujet du *Cornet acoustique* de Leonora Carrington est tout à fait apte à s'appliquer à l'ensemble de la production écrite des deux artistes. Il qualifie en effet *Le cornet acoustique* de « texte pictural[801] » et s'en explique comme suit :

> L'initiation va d'abord être celle du lecteur qui, délaissant les langages usuels de la littérature, doit apprendre à suivre une narration qui relève plus du pictural que de l'écrit. […] L'écriture du *Cornet acoustique* [n']oublie pas [que Leonora Carrington est d'abord un peintre], qui favorise, par les images donc, comparaisons, métaphores ou descriptions plastiques, la visualisation et la coloration, qui les érige en valeurs. Leonora Carrington, par ses images et par son refus d'une logique préétablie qui ne serait pas née de l'œuvre elle-même, confronte le lecteur au problème de la lisibilité d'un texte pictural qui place son sens ailleurs que dans sa signification[802].

Ces considérations correspondent parfaitement à la plupart des textes de Leonora Carrington, mais aussi de Remedios Varo, que nous avons examinés au cours de cette étude. On mentionnera, pêle-mêle, les procédés d'écriture automatique qui président à la création de nombre de textes de Remedios Varo et qui leur donnent une dimension synthétique, parfois plus proche de celle d'un tableau que du caractère analytique d'un récit ; le lien qui s'y établit entre narrativité et description des

[801] Éric BORDAS, « De l'autre côté du miroir des objets. *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », in Roger NAVARRI (éd.), *Écritures de l'objet*, *op. cit.*, p. 149.
[802] *Ibidem*, p. 148-149.

tableaux ; la langue particulièrement imagée qui est mobilisée dans *La porte de pierre*, roman dont le(s) sens naî(ssen)t de la mise en relation des images et des symboles, par delà les ruptures et changements diégétiques ; ou encore l'importance de la visualisation dans l'œuvre écrite à deux, *El Santo Cuerpo Grasoso*, l'intrigue dramatique se résumant à la possibilité de pouvoir *visualiser* l'âme des personnages.

Dans un second temps, nous avions avancé que l'image se présentait comme le lieu d'intersections par excellence, comme un noyau traversé de multiples tensions, dans la mesure où elle apparaissait comme le point d'articulation entre visible et invisible, matériel et immatériel, partagé et singulier, etc. Notre développement à partir de la question du laboratoire des images nous a permis d'affiner cette première analyse et de proposer une autre terminologie pour parler des œuvres de Remedios Varo et de Leonora Carrington. Plus encore qu'un espace d'intersections, les images créées par les deux artistes deviennent des espaces d'hybridations, dans lequel s'opère moins une synthèse ou un simple croisement qu'une série de recodifications et de réinventions.

Ainsi, parler de « création(s) en marge(s) » consiste à évoquer la (relative) position de marginalité depuis laquelle les deux artistes développèrent leur activité créatrice – ce travail a montré, nous semble-t-il, que leur isolement en tant qu'exilées au Mexique devait être nuancé, au vu des nombreuses collaborations qui virent le jour dans leur pays d'accueil. Mais cela consiste surtout à caractériser leurs processus créatifs, qui s'exercent depuis des territoires appartenant à l'« *in-between* ».

La logique de décentrement (bien plus que de *dé*chirement) à l'œuvre dans leurs productions se manifeste, dans leurs écrits, par la création d'une langue composite, dont les flottements orthographiques ou syntaxiques libèrent le « ballet » des signifiants, pour reprendre les termes de Jacqueline Chénieux ; une langue que les artistes cherchent à remettre en mouvement, en inventant des mots, des sources, en jouant avec l'identité des auteurs, sans jamais trancher ni la question du sens ni celle de la vérité.

Les œuvres plastiques se font, elles, œuvres-creuset, au sein desquelles les tensions ne sont pas absentes, l'absorption des références et des techniques étant toujours partielle. C'est en ce sens que nous avons, au cours de notre réflexion, beaucoup utilisé le préfixe « trans- ». Personnages en *trans*ition (que nous fassions référence à la constante pérégrination des protagonistes des toiles de Remedios Varo ou à l'identité hybride des personnages qui peuplent les tableaux des deux créatrices) ; *trans*gressions, comprises comme traversées des frontières entre des états, des

territoires, des univers visuels ou littéraires a priori opposés ; *trans*mutations qui invitent à reconsidérer la portée de certains ensembles symboliques (parodie des rites catholiques, recodification des activités domestiques, jeux de travestissements de l'identité, entre autres).

Choisir la métaphore du miroir pour organiser notre réflexion nous a permis d'instaurer un jeu d'échanges dialectiques entre les trajectoires et les œuvres des deux artistes en sondant, précisément, les échos existant entre elles, mais aussi les écarts, les passages, les traversées. La métaphore du miroir et les multiples jeux de réflexions qu'elle induit a également constitué le point de départ de nos interrogations sur les notions de représentation et d'auto-représentation. La valeur heuristique que prêtent Remedios Varo et Leonora Carrington à l'image explique que celle-ci ait été le support privilégié de l'exploration de soi ou du soi, puisque nous avons montré la façon dont réminiscences personnelles et visions archétypales se conjuguaient dans les peintures de Remedios Varo, et dans les écrits de Leonora Carrington.

Les représentations de soi se forgent dans des images qui correspondent à celles décrites par Roger Caillois dans « Le surréalisme comme univers de signes » : les autoportraits et mises en scène de soi de Remedios Varo et de Leonora Carrington apparaissent comme des « image[s] qui serai[ent] avertissement[s] pur[s] » et qui déjouent les attentes plutôt qu'elles ne les confortent. Ces représentations ne sont jamais univoques, elles n'ont pas de signification assurée. Les doubles symboliques de Remedios Varo apparaissent dans des états et situations liminaires et s'intègrent à des narrations mythologiques encore en pleine émergence et construction ; ceux de Leonora Carrington ne prennent vie que derrière des masques et travestissements qui invitent à considérer que c'est dans le détour, le jeu ou la mascarade que finit par émerger une image de soi qui défie les discours phallogocentrés et la conception d'un sujet unifié et définissable.

L'humour, le pastiche ou les mystifications sont autant de mécanismes que l'on peut considérer comme des miroirs de la relation unissant les deux artistes, dans la mesure où leurs réalisations communes révèlent qu'ils constituent des points de convergence de l'énergie créative. Les savoirs et les recherches magiques ou ésotériques explorés ou menés à deux sont un autre point de transfusion créative absolument central : il n'est pas étonnant que le motif pictural du miroir ait été traité de manière relativement similaire par les deux artistes, nourries des mêmes lectures et des mêmes sources iconographiques.

Boules transparentes, sphères lumineuses, œufs de cristal, autant d'instruments mystiques qui doivent mener à la révélation, voire à la divination ; autant de surfaces dans lesquelles l'objet n'est pas tant de s'observer que de faire apparaître le caché, l'occulte, l'invisible, de faire émerger l'Autre sans lequel la subjectivité n'existe pas. En ce sens, les miroirs magiques de Remedios Varo et de Leonora Carrington peuvent apparaître comme des emblèmes de leur peinture et de leur démarche créative commune, comme ce « troisième œil » évoqué par Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* : « Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales, comme on a parlé d'une troisième oreille qui saisit les messages du dehors à travers la rumeur qu'ils soulèvent en nous ? »

BIBLIOGRAPHIE

A/ Œuvre écrite des artistes

1. Leonora Carrington

CARRINGTON, Leonora, « Abajo », *Las Moradas. Revista de las artes y las letras*, vol. 2, n° 5-6, juillet-octobre 1948.

_____, « Abajo » [trad. César Moro], *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 9 janvier 1974.

_____, « Abattue par la tristesse… ou Arabelle », *Les Cahiers du Double*, n° 3-4, décembre 1979.

_____, « Commentary », in *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition* [catalog of an exhibition at the Center for Inter-American Relations, Nov. 26 - Jan. 4, 1976 / University Art Museum, University of Texas, Jan. 18 - Feb. 29, 1976], New York, The Center, 1975, p. 23-24.

_____, « Conejos blancos », *Prometeus. Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, n° 1, février-mars 1949, p. 29-32.

_____, « Cuento negro de la mujer blanca », *S.NOB*, n° 4, 11 juillet 1962, p. 28-29.

_____, « De cómo funde una industria o el sarcófago de hule », *S.NOB*, n° 3, 4 juillet 1962, p. 16-18.

_____, « Down Below » [trad. Victor Llona], *VVV*, n° 4, février 1944, p. 70-86.

_____, *Down Below* [avec des collages de Debra Taub], Chicago, Black Swan Press, [1972] 1983.

_____, *Down Below* [préface de Marina Warner], New York, New York Review Books, 2017.

_____, « El camello de arena », *A Partir de Cero. Revista de Poesía y Antipoesía*, septembre 1956, s.p.

_____, « El cuento feo de la manzanilla », *S.NOB*, n° 2, 27 juin 1962, p. 26-27.

_____, « El cuento feo de las carnitas », *S.NOB*, n° 5, 18 juillet 1962, p. 21-22.

_____, « El hombre neutro », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 501, 1992, p. 35-39.

_____, « El monstruo de Chihuahua », *S.NOB*, n° 6, 25 juillet 1962, p. 25.

_____, « El príncipe azul Cucú », *Cuadernos de Bellas Artes*, vol. 2, n° 2, février 1961, p. 5-40.

_____, « El príncipe azul Cucú », *México en el arte*, n° 14, automne 1986, p. 55-63.

_____, *El séptimo caballo* [trad. Francisco Torres Oliver], Madrid, Siruela, coll. « Libros del tiempo » (41), 1992.

_____, *El séptimo caballo y otros cuentos* [trad. Francisco Torres Oliver et Stella Mastroangelo], México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « La creación literaria », [1992] 2013.

_____, *En Bas* [récit recueilli par Jeanne Megnen. Couverture de Mario Prassinos], Paris, Fontaine, impr. de Grou-Radenez, coll. « L'Âge d'or » (18), 1945.

_____, *En Bas* [récit recueilli par Jeanne Megnen. Nouvelle édition augmentée d'une lettre à Henri Parisot], Paris, E. Losfeld, coll. « Le Désordre » (20),1973.

_____, *En Bas* [précédé de *Dévoilé autant que possible* d'Annie Le Brun], Le Vigan, l'Arachnoïde, coll. « Zakhor », 2013.

_____, « Female Human Animal » [1970], in GRIMBERG, Salomon, *Leonora Carrington: What She Might Be* [catalog of an exhibition at the Dallas Museum of Art, Dec. 23, 2007 - March 30, 2008], Dallas, Mexico Institute in Dallas / Dallas Museum of Art, 2008, p. 11-15.

_____, « Histoire de l'Heureux Fantôme » et « Conte de fées mexicains », *Le Nouveau Commerce*, n° 30-31, 1975.

_____, « Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar », in GARCÍA PONCE, Juan, *Leonora Carrington*, México, D.F., Era, 1974, p. 25-30 [version originale, en anglais, « Jezzamathatics or Introduction to the Wonderful Process of Painting », p. 33-37].

_____, « Jezzamathatics or Introduction to the Wonderful Process of Painting », in *Leonora Carrington: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, México, D.F., Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, 1965.

_____, « Jezzamathatiques ou introduction au merveilleux processus pictural » [trad. Anne Picard], in *Leonora Carrington, la mariée du vent* [catalogue d'exposition, Maison de l'Amérique latine, 30 mai - 18 juillet 2008], Paris, Gallimard / Maison de l'Amérique latine, 2008, p. 74-77.

_____, « Juan sin cabeza », *S.NOB*, n° 7, 15 octobre 1962, p. 58-59.

_____, « L'Homme neutre », *Le Surréalisme, même*, n° 2, 1957.

_____, « La casa del miedo », *El Paseante*, n° 17, 1990.

_____, *La casa del miedo. Memorias de abajo* [trad. Francisco Torres Oliver], México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « La creación literaria », [1992] 2013.

_____, *La corneta acústica* [trad. Francisco Torres Oliver], Barcelona, Alba, 1995.

_____, *La dama oval* [avec sept collages par Max Ernst. Prologue et trad. Agustí Bartra], México, D.F., Era, coll. « Alacena », 1965.

_____, *La dame ovale* [avec sept collages par Max Ernst], Paris, G.L.M., 1939.

_____, « La débutante », in BRETON, André (dir.), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 425-430.

_____, *La débutante : contes et pièces* [avant-propos de Jacqueline Chénieux, trad. Yves Bonnefoy, Henri Parisot et Geneviève Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1978.

_____, « La invención del mole », *Revista Mexicana de Literatura*, n° 7, septembre-octobre 1956.

_____, *La maison de la peur* [préface et illustrations de Max Ernst], Paris, Henri Parisot, coll. « Un divertissement » (4), 1938.

_____, *La porte de pierre* [trad. Henri Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1976.

_____, *La puerta de piedra* [trad. Jorge Musto], Caracas, Monte Ávila, [1982] 1985.

_____, *La trompeta acústica* [introduction de Mercè Ibarz, trad. Roser Berdagué], Barcelona, Edicions de l'Eixample, coll. « Collecció Clàssiques (5), 1991.

_____, *La trompetilla acústica* [trad. Renato Rodríguez], Caracas, Monte Ávila, 1977.

_____, *La trompetilla acústica*, Guadalajara, Editorial Universitaria de la Universidad de Guadalajara, coll. « Caminante » (2), 2015.

_____, « Le chameau de sable », *Bizarre*, n° 2, 1953, p. 38.

_____, *Le cornet acoustique* [préface d'André Pieyre de Mandiargues, trad. Henri Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1974.

_____, *Le cornet acoustique* [introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, trad. Henri Parisot], Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

_____, « Le septième cheval », in JEAN, Marcel (éd.), *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 409-414.

_____, « Le squelette en vacances », *Plastique*, n° 4-5, 1939, p. 2-9.

_____, *Leche del sueño* [prologue d'Ignacio Padilla, notes de Gabriel Weisz et Alejandro Jodorowsky], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tezontle », 2013.

_____, « Lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret », *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 78-80.

_____, *Memorias de abajo* [illustrations de Max Ernst et Leonora Carrington, prologue de Fernando Savater, trad. Francisco Torres Oliver], Madrid, Siruela, [1991, 1992, 1995] 2001.

_____, « Monsieur Cyril de Guindre », *México en el arte*, n° 19, 1987, p. 28-32.

_____, « My Flannel Knickers », in VANDERMEER, Ann et Jeff (éd.), *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*, Oakland, PM Press, 2015, p. 21-23.

_____, « Pénélope », *Les Quatre Vents*, n° 6, 1946.

_____, « Pénélope », *Cahiers Renaud-Barrault : En marge du théâtre surréaliste*, n° 70, 1969, p. 3-49.

_____, *Pigeon, vole : contes retrouvés* [texte établi et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendron, trad. Jacqueline Chénieux-Gendron et Didier Vidal], Cognac, Le Temps qu'il fait, coll. « Pleine marge », 1986.

_____, « The Bird Superior, Max Ernst », *View*, vol. 2, n° 1, avril 1942, p. 3.

_____, « The Bird Superior: Max Ernst », *New Roads*, 1943, p. 194.

_____, *The Complete Stories of Leonora Carrington* [préface de Kathryn Davis, trad. Kathrine Talbot et Anthony Kerrigan], St. Louis, Dorothy Project, 2017.

_____, « The Débutante », « A Man in Love » et « The Neutral Man », in *The Custom House of Desire. A Half-Century of Surrealist Stories* [introduction et trad. J. H. Matthews], Berkeley, University of California Press, 1975.

_____, *The Debutante and Other Stories* [trad. Marina Warner, Kathrine Talbot et Anthony Kerrigan], London, Silver Press, 2017.

_____, *The Hearing Trumpet*, New York, St. Martin's Press, 1976.

_____, *The Hearing Trumpet*, New York, Pocket Books, 1977.

_____, *The Hearing Trumpet* [illustrations de Pablo Weisz Carrington], London, Routledge and Kegan Paul, 1977.

_____, *The Hearing Trumpet* [illustrations de Pablo Weisz Carrington], San Francisco, City Lights Books, 1985.

_____, *The Hearing Trumpet*, London, Virago, 1991.

_____, *The Hearing Trumpet* [illustrations de Pablo Weisz Carrington, introduction de Helen Byatt], Boston, Exact Change, 1996.

_____, *The Hearing Trumpet* [introduction de Ali Smith], Boston, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2005.

_____, *The House of Fear: notes from Down below* [introduction de Marina Warner, trad. Marina Warner et Kathrine Talbot], New York, E.P. Dutton, 1988.

_____, *The House of Fear: notes from Down below* [introduction de Marina Warner, trad. Marina Warner et Kathrine Talbot], London, Virago, 1989.

_____, *The Milk of Dreams*, New York, New York Review Books, 2017.

_____, *The Oval Lady: Six Surreal Stories* [préface de Gloria Feman Orenstein, illustrations de Pablo Weisz Carrington, trad. Rochelle Holt], Santa Barbara, Capra Press, 1975.

_____, « The Sand Camel », in ROSEMONT, Penelope (éd.), *Surrealist Women. An International Anthology*, London / Austin, Athlone Press / University of Texas Press, 1998, p. 103-105.

_____, « The Seventh Horse », *VVV*, n° 2-3, mars 1943, p. 128-130.

_____, *The Seventh Horse / Le Septième cheval* [trad. Madeleine Brousté], Montpellier, Coprah, 1977.

_____, *The Seventh Horse, and Other Tales* [trad. Katherine Talbot et Anthony Kerrigan], New York, E.P. Dutton, 1988.

_____, *The Seventh Horse and Other Stories* [préface de Marina Warner, trad. Katherine Talbot et Anthony Kerrigan], London, Virago, 1989.

_____, « The Sisters », *View*, vol. 1, n° 11-12, février-mars 1942, p. 7-8.

_____, *The Stone Door*, New York, St. Martin's Press, 1977.

_____, *The Stone Door*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

_____, *Une Chemise de nuit de flanelle* [avant-propos de Henri Parisot, trad. Yves Bonnefoy], Paris, Librairie Les Pas perdus, coll. « L'Âge d'or » (5), 1951.

_____, « Waiting », *VVV*, n° 1, juin 1942, p. 49-50.

_____, « White Rabbits », *View*, vol. 1, n° 9-10, décembre 1941-janvier 1942, p. 7.

_____, « White Rabbits » et « The Sisters », in FORD, Charles Henri (éd.), *A Night with Jupiter and Other Fantastic Stories*, New York, View Editions, 1945.

_____ et JODOROWSKY, Alejandro, « La princesa Araña (asquerosa opereta surrealista para niños mutantes) » [1958], in JODOROWSKY, Alejandro, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 402-430.

_____ et VARO, Remedios, « [El Santo Cuerpo Grasoso] », in MENDOZA BOLIO, Edith, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Frankfurt / México, D.F., Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2010, p. 233-261.

2. Remedios Varo

MENDOZA BOLIO, Edith, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Frankfurt / México, D.F., Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2010.

VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos* [introduction et notes d'Isabel Castells], México, D.F., Era, 1997 [éd. orig. Universidad de Tlaxcala, 1994].

_____, « Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo) », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné* [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008.

_____, *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Monclova, Museo Biblioteca Pape, 1986.

_____, *De Homo Rodans* [fac-similé du manuscrit par Jan Somolinos. Écrit sous le pseudonyme Hälikcio von Fuhrängschmidt], México, D.F., Calli-Nova, 1965.

B/ Ouvrages et articles de référence sur les artistes

1. Bibliographie critique portant exclusivement sur Leonora Carrington

a/ Monographies, catalogues d'exposition et travaux universitaires

ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte* [trad. José Adrián Vitier], Madrid / México, D.F., Turner / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004 [éd. orig. *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Hampshire, Lund Humphries, 2004].

AGNATI, Tiziana, *Leonora Carrington. Il surrealismo al femminile*, Milano, Selene, coll. « L'altra metà dell'arte », 1997.

ANDRADE, Lourdes, *Leonora Carrington: historia en dos tiempos*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Círculo de Arte », 1998.

_____, *Leyendas de la novia del viento: Leonora Carrington escritora*, México, D.F., Artes de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Libros de la espiral » (13), 2001.

CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación* [trad. Gloria Benuzillo Revah], México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Galería Colección de arte mexicano », 1994.

Cuerpo del cosmos. Leonora Carrington [catálogo de exposición, Museo Raúl Anguiano, abril - junio 2004], Guadalajara, Museo Raúl Anguiano / Ayuntamiento de Guadalajara, 2004.

EBURNE, Jonathan P. et MCARA, Catriona (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

El mundo mágico de los mayas [interprétation de Leonora Carrington, textes d'Andrés Medina et Laurette Séjourné], México, D.F., Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964.

GARCÍA PONCE, Juan, *Leonora Carrington*, México, D.F., Era, 1974.

GRIMBERG, Salomon, *Leonora Carrington: What She Might Be* [catalog of an exhibition at the Dallas Museum of Art, Dec. 23, 2007 - March 30, 2008], Dallas, Mexico Institute in Dallas / Dallas Museum of Art, 2008.

INGARAO, Giulia, *Leonora Carrington: un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano, Mimesis, coll. « Arte e critica » (9), 2014.

Leonora Carrington, 1955-1965: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices, México, D.F., Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, 1965.

Leonora Carrington and Gabriel Weisz Carrington: pinturas y poemas and the dark book, New York, Brewster Arts Limited, 1998.

Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition [catalog of an exhibition at the Center for Inter-American Relations, Nov. 26 - Jan. 4, 1976 / University Art Museum, University of Texas, Jan. 18 - Feb. 29, 1976], New York, The Center, 1975.

Leonora Carrington [catalog of an exhibition at the Pierre Matisse Gallery, Feb. 24 - March 13, 1948], New York, Pierre Matisse Gallery, 1948.

Leonora Carrington [catalog of an exhibition at the Alexander Iolas Gallery, Dec. 1975], New York, Alexander Iolas Gallery / Brooks Jackson, Inc., 1975.

Leonora Carrington [catálogo de exposición, Galería de Arte Mexicano, noviembre - diciembre de 1996, enero de 1997], México, D.F., Galería de Arte Mexicano,1996.

Leonora Carrington [catalog of an exhibition at the Tokyo Station Gallery, Oct. 14 - Nov. 12, 1997, and at three other institutions in Japan through May 1998], Tokyo, Tokyo Shimbun, 1997.

Leonora Carrington [catalog of the exhibition *Leonora Carrington: the Celtic Surrealist*, Garden Galleries, Irish Museum of Modern Art, Sept. 18, 2013 - Jan. 26, 2014 / éd. Seán Kissane], Dublin / New York, Irish Museum of Modern Art / Distributed Art Publishers, Inc., 2013.

Leonora Carrington: dibujo, pintura y grabado [poèmes de Gabriel Weisz, trad. Paul H. Nevin], México, D.F., Impronta Editores / Estación Indianilla, coll. « Artistas en México » (1), 2006.

Leonora Carrington, la mariée du vent [catalogue d'exposition, Maison de l'Amérique latine, 30 mai - 18 juillet 2008], Paris, Gallimard / Maison de l'Amérique latine, 2008.

Leonora Carrington: las posibilidades de los sueños [catálogo de exposición, Museo Regional de Historia de Colima, 9 de abril – 22 de mayo de 2016], Colima, Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura / Fundación artística Velasco, 2016.

Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures, 1940-1990 [catalog of an exhibition at the Serpentine Gallery, Dec. 11 - Jan. 26, 1992 / éd. Andrea Schlieker], London, Serpentine Gallery, 1991.

Leonora Carrington: Recent Paintings [catalog of an exhibition at the Brewster Gallery, May 5 - 26, 1988], New York, Brewster Gallery, 1988.

Leonora Carrington. The Mexican Years, 1943-1985 [catalog of an exhibition at the Mexican Museum, Dec. 11, 1991 - March 1, 1992], San Francisco, The Mexican Museum / University of New Mexico Press, 1991.

Leonora Carrington. The Talismanic Lens [catalog of the exhibition at Frey Norris Gallery Annex, Feb. 7 - March 30, 2008], San Francisco, Frey Norris Gallery Annex, 2007.

Leonora Carrington: una retrospectiva [catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, septiembre - noviembre de 1994], Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.

SALMERÓN, Julia, *« Errant in Time and Space »: A Reading of Leonora Carrington's Major Literary Works*, thèse de doctorat, University of Hull, 1997.

_____, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.

b/ Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

ABERTH, Susan L., « Leonora Carrington », *Art Journal*, vol. 51, n° 3, 1992, p. 83-85.

ANDRADE, Lourdes, « De la monstruosité carringtonienne », *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 84-86.

ANTLE, Martine, « Mise au point sur les femmes surréalistes : intertexte et clin d'œil chez Leonora Carrington », in *Mélusine. Cultures, contre-cultures* [études réunies par Henri Béhar], n° 16, Paris, L'Âge d'Homme, 1997, p. 208-220.

BALAKIAN, Anna, « Surrealism and Leonora Carrington », *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 9, n° 16, 1975, p. 75-78.

BAXTER, Jeannette, « Self-Translation and Holocaust Writing: Leonora Carrington's *Down Below* », in BOASE-BEIER, Jean, DAVIES, Peter, HAMMEL, Andrea, *et al.* (éd.), *Translating Holocaust Lives*, London, Bloomsbury Academic, 2017, p. 221-240.

BLANCARD, Marie, « Les figures féminines dans les contes de Leonora Carrington », in CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Conte et narration au féminin* [actes du séminaire de recherche du CRTH], Paris, Éditions Le Manuscrit / Manuscrit-Université, 2005, p. 47-70.

BLANCO, Alberto, « Leonora Carrington and the gentry », *Artes de México*, monográfico « Arte antiguo Cora y Huichol: la colección de Konrad T. Preuss », n° 85, 2007, p. 2-7.

BORDAS, Éric, « De l'autre côté du miroir des objets. *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », in NAVARRI, Roger (éd.), *Écritures de l'objet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 147-178.

BROUGH-EVANS, Vivienne, « Modalities of the Female Surrealist: The Therianthrope of the Sacred Quest in Leonora Carrington's *The Hearing Trumpet* », *Sacred Surrealism, Dissidence and International Avant-Garde Prose*, New York / Abingdon, Routledge, 2016, p. 115-151.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, « La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington », *Asparkía: investigació feminista*, n° 19, 2008, p. 123-139.

_____, « Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura », *Arte y políticas de identidad*, vol. 6, juin 2012, p. 117-132.

CARROLL, Rachel, « "Something to See": Spectacle and Savagery in Leonora Carrington's Fiction », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 39, n° 2, 1998, p. 154-166.

CHADWICK, Whitney, « Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness », *Woman's Art Journal*, vol. 7, n° 1, 1986, p. 37-42.

_____, « Muse Begets Crone: On Leonora Carrington », in BEE, Susan et SCHOR, Mira (éd.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism*, Durham, Duke University Press Books, 2000, p. 418-422.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et CARRINGTON, Leonora, « Le Jeu du monde », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 9-34.

CHRISTENSEN, Peter G., « The Flight from Passion in Leonora Carrington's Literary Work », in CAWS, Mary Ann, RAABERG, Gloria Gwen et KUENZLI, Rudolf E. (éd.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 148-158.

DE LA FUENTE ROCHA, Eduardo, « Leonora Carrington. Frente a la desestructuración », *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, vol. 6, n° 12, 2017, p. 1-25.

DOMENELLA, Ana Rosa, « Leonora Carrington en sus ochenta. La creación compartida », *Debate Feminista*, vol. 15, avril 1997, p. 359-363.

EBURNE, Jonathan P., « Leonora Carrington, Mexico, and the Culture of Death », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1-2, 2011, p. 19-32.

FERENTINOU, Victoria, « Trespassing Boundaries: Liminality, Hybridity and the Quest for Identity in Leonora Carrington's *The Stone Door* », in ALMER, Patricia (éd.), *Intersections. Women Artists/Surrealism/Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 113-130.

FERNÁNDEZ AGÜERO, Isabel, « Food and eating in Leonora Carrington's short stories: "flesh-eaters" and "cookies-and-green eaters" », *Indivisa. Boletín de Estudios e Investigación*, n° 8, 2007, p. 209-216.

FUENTE, Inmaculada de la, « Leonora Carrington: libre como un caballo salvaje », *Revista Clarín*, n° 84, 2009, p. 47-50.

FUENTES, Carlos, « Leonora Carrington », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 31, n° 376, avril 2009, p. 84-86.

GAENSBAUER, Deborah B., « Voyages of Discovery: Leonora Carrington's Magical Prose », *Women's Studies*, vol. 23, n° 3, 1994, p. 271-284.

GARCÍA OCHOA, Gabriel, « *The Hearing Trumpet*: Leonora Carrington's Feminist Magical Realism », *Colloquy: Text Theory Critique*, n° 20, 2010, p. 121-143.

GIRARDIN, Hervé, « L'interprétation magique du monde des Mayas par Leonora Carrington », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique* [études réunies par Henri Béhar], n° 19, Paris, L'Âge d'Homme, 1999, p. 185-191.

GRIMBERG, Salomon, « Traveling Toward the Unknown: Leonora Carrington Stopped in New Yok », *Woman's Art Journal*, vol. 38, n° 2, 2017, p. 3-15.

HANEGRAAFF, Wouter J., « A Visual World: Leonora Carrington and the Occult », *Abraxas*, vol. 6, 2014, p. 101-112.

HELLAND, Janice, « Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington », *RACAR: Revue d'Art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 16, n° 1, 1989, p. 53-104.

HOFF, Ann, « “I Was Convulsed, Pitiably Hideous”: Convulsive Shock Treatment in Leonora Carrington’s *Down Below* », *Journal of Modern Literature*, vol. 32, n° 3, 2009, p. 83-98.

INGARAO, Giulia, « Leonora Carrington: El Mundo Mágico de los Mayas », *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 23-34.

_____, « México y el surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla », *Boletín de arte*, n° 29, 2008, p. 273-283.

JAMES, Edward et AMOR, Inés, « Leonora Carrington », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 41-59.

JIMÉNEZ DE LA FUENTE, Mercedes, « La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista », *1616: Anuario de Literatura Comparada*, vol. 6, 2016, p. 149-170.

KENT, Alicia, « “Are We to Be Contented with Dreams?”: Getting Older in the Work of Leonora Carrington », *Journal of Romance Studies*, vol. 17, n° 3, décembre 2017, p. 293-309.

KNAPP, Bettina L., « Leonora Carrington’s Whimsical Dreamworld: Animals Talk, Children Are Gods, a Black Swan Lays an Orphic Egg », *World Literature Today*, vol. 51, n° 4, 1977, p. 525-530.

KUNNY, Clare, « Leonora Carrington’s Mexican Vision », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n° 2, 1996, p. 167-200.

MACMASTERS, Merry, « Rendirán a Carrington magno homenaje en su centenario natal », *La Jornada*, 24 février 2017, p. 3, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2017/02/24/cultura/a03n1cul/> (consulté le 10 juin 2018).

MANDLOVE, Nancy B., « Humor at the Service of the Revolution: Leonora Carrington’s Feminist Perspective on Surrealism », *Perspectives on Contemporary Literature*, n° 7, 1981, p. 117-122.

MARTINEZ, Fanny, « *La porte de pierre*, récit hermétique de Leonora Carrington : une odyssée spirituelle portée par la magie du langage », in BENICHOU, Léa, LESOUEF, Marina, MERLOS, Lucas, *et al*. (coord.), *Le religieux dans les sociétés des suds : pratiques, représentations, ruptures* [actes des Journées d’Études Doctorales, 2-3 octobre 2015], Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2015, p. 95-104, disponible en ligne : <http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/Actes_JE_2015_Le_religieux_dans_les_societes_des_Suds.pdf> (consulté le 10 juin 2018).

MCARA, Catriona, « Dolhouse Architecture: Leonora Carrington and Children’s Literature », *Gramarye: Journal of the Sussex Centre for Folklore, Fairy Tales and Fantasy*, n° 12, 2017, p. 35-45.

Mélusine. Autoreprésentation féminine [dossier réuni et présenté par Georgiana Colvile et Annie Richard], dossier thématique « Hommage à Leonora Carrington » [textes de Chloë Aridjis, Whitney Chadwick, Susan L. Aberth, *et al*.], n° 33, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2013, p. 209-236.

MUDIE, Ella, « The map of *Down Below*: Leonora Carrington’s liminal cartography », *English Language Notes*, vol. 52, n° 1, 2014, p. 145-154.

NICKEL, Ingeborg, « Reisen bis in den Wahnsinn : Leonora Carrington zwischen Europa und Mexiko », *Hispanorama : Zeitschrift des Deutschen Spanischlehrerverbandes*, n° 113, août 2006, p. 21-32.

Nierika. Revista de Estudios de Arte, dossier thématique « Celebrando a Leonora Carrington » [textes de Susan L. Aberth, Terri Geis et María José González Madrid], n° 1, juin 2012, p. 4-41.

NOHEDEN, Kristoffer, « Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation: Symbolic Death and Rebirth in *Little Francis* and *Down Below* », *Correspondences*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 35-65.

_____, « The Grail and the Bees: Leonora Carrington's Quest for Human-Animal Coexistence », in VEIVO, Harri, MONTIER, Jean-Pierre, NICOL, Françoise, *et al.* (éd.), *Beyond Given Knowledge. Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-Gardes*, Berlin / Boston, De Gruyter, coll. « European Avant-Garde and Modernism Studies » (5), 2017, p. 239-252.

O'RAWE, Ricki, « "Should we try to Self Remember while playing Snakes and Ladders?": Dr. Gambit as Gurdjieff in Leonora Carrington's *The Hearing Trumpet* (1950) », *Religion and the Arts*, vol. 21, n° 1-2, février 2017, p. 189-208.

ORENSTEIN, Gloria F., « Hermeticism and Surrealism in the Works of Leonora Carrington as a Model for Latin American Symbology », in BALAKIAN, Anna (éd.), *Proceedings of the 10th Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 2, New York, Garland, 1985, p. 565-575.

_____, « In Memory of the Most Magical Friend I Have Ever Had: Leonora Carrington », *Femspec*, vol. 11, n° 2, 2011, p. 124-129.

_____, « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington », in *Mélusine. Occulte-occultation* [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 130-137.

_____, « Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age », *Chrysalis*, n° 3, 1978, p. 65-77.

_____, « Manifestations of the Occult in the Art and Literature of Leonora Carrington », in FRANK, Luanne T. (éd.), *Literature and the Occult: Essays in Comparative Literature*, Arlington, University of Texas Press, 1977, p. 213-233.

_____, « *The Chrysopeia of Mary The Jewess*: Leonora Carrington's Surrealist Alchemical Tractate », *Cauda Pavonis*, vol. 9, n° 2, 2000, p. 1-8.

_____, « The Methodology of the Marvelous », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 42, n° 4, 1989, p. 329-339.

PONIATOWSKA, Elena, « La flor de fuego: Leonora Carrington 90 aniversario », *La Jornada Semanal*, n° 661, 4 novembre 2007, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/04/sem-elena.html> (consulté le 10 juin 2018).

RIES, Olga, « Los mundos de Leonora Carrington », *Mensaje*, vol. 60, n° 600, 2011, p. 47-49.

RUIS CASO, Luis, « Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas », *Artes de México*, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », n° 64, 2003, p. 42-49.

SALMERÓN, Julia, « Horses, Dreams and Writing: Leonora Carrington's Early Stories », in ANTÓN PACHECO, Ana (éd.), *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 199-208.

_____, « La novia del viento levanta tempestades: Leonora Carrington y las cuestiones de estado durante la Segunda Guerra Mundial », in CABALLERO GUIRAL, Juncal et REVERTER BAÑÓN, Sonia (éd.), *Dones contra l'Estat*, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I de Castelló, 2008, p. 161-174.

_____, « Las memorias políticas de Leonora Carrington: *Down Below* », in SALMERÓN, Julia et ZAMORANO, Ana (coord.), *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 153-182.

_____, « Leonora Carrington y el Mundo Mágico de los Mayas », in WING, Helen et JONES, John (éd.), *Belief and Unbelief in Hispanic Literature* [Papers from a Conference at the University of Hull, 12 and 13 December 1994], Warminster, Aris and Philips, 1995, p. 61-72.

_____, « Leonora Carrington's *Down below*: Journeying to Death through the Route of Madness », in GUÀRDIA, Pere et STONE, John (éd.), *Proceedings of the 20th International AEDEAN Conference*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, 1997, p. 569-574.

SCHANDLER LEVITT, Annette, « The Bestial Fictions of Leonora Carrington », *Journal of Modern Literature*, vol. 20, n° 1, 1996, p. 65-74.

Studia Hermetica Journal. Leonora 1917, monográfico especial dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Leonora Carrington (1917-2017), vol. 7, n° 1, 2017, disponible en ligne : <http://ojs.studiahermetica.com/index.php/SHJ/issue/view/18> (consulté le 10 juin 2018).

SULEIMAN, Susan Rubin, « Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother: Leonora Carrington's *Hearing Trumpet* », in FEHN, Ann, HOESTEREY, Ingeborg et TATAR, Maria (éd.), *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 179-198.

_____, « *The Hearing Trumpet*: Marian Leatherby and the Holy Grail », *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1990, p. 169-178.

TABORSKA, Agnieszka, « Ostatnia surrealistka Leonora Carrington », *Czas Kultury*, n° 2-3, 2003, p. 102-113.

URRUTIA, Elena, « Leonora Carrington y sus muñecas », *Fem*, n° 45, mai 1986, p. 40-41.

VADÉ, Yves, « *Les distractions de Dagobert* de Leonora Carrington », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 35-39.

VALCÁRCEL RIVERA, Carmen, « Leonora en la orilla de la locura », in ALMELA BOIX, Margarita, GARCÍA LORENZO, María Magdalena, GUZMÁN GARCÍA, Helena, *et al.* (coord.), *Mujeres en la frontera*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, p. 447-458.

2. Bibliographie critique portant exclusivement sur Remedios Varo

a/ Monographies, catalogues d'exposition et travaux universitaires

ANDRADE, Lourdes, *Remedios Varo. Las metamorfosis*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Círculo de Arte », 1996.

ARCQ, Tere et DE ORELLANA, Margarita (coord.), *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, México, D.F., Artes de México, 2008.

ARELLANO, Ignacio, FARRÉ, Judith et MENDOZA, Edith, *Una lectura en imágenes de* El gran teatro del mundo *de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2009.

CANTÚ, Guiomar, *Homo rodans: homenaje a Remedios Varo = Homo rodans: tribute to Remedios Varo*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

CORTÈS I GINER, Eva, *Remedios Varo i Uranga: l'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Tarragona, Arola Editors, 2013.

DIEGO OTERO, Estrella de, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007.

DOMÍNGUEZ RIGO, Miguel, *Remedios Varo*, Madrid, Eneida, 2012.

GARCIA, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste ? : création au féminin, hybridations et métamorphoses*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoires et idées des arts », 2007.

GIL, José Antonio et RIVERA, Magnolia, *Remedios Varo: el hilo invisible*, México, D.F., Siglo Veintiuno / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.

GONZÁLEZ MADRID, María José, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 2013.

_____, et RIUS GATELL, Rosa (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, coll. « Ensayo » (16), 2013.

Indelible Fables: Remedios Varo [catalog of an exhibition held at Frey Norris Contemporary and Modern, Jan. 7 - Feb. 25, 2012], San Francisco, Frey Norris Contemporary and Modern, 2011.

JAGUER, Edouard, *Remedios Varo* [trad. José Emilio Pacheco], México, D.F., Era, 1980.

KAPLAN, Janet A., *Remedios Varo (1913-1963): Spanish-born Mexican Painter, Woman Among the Surrealists*, thèse de doctorat, Colombia University, 1983.

_____, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* [trad. Amalia Martín-Gamero], Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988 [éd. orig. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, New York, Abbeville Press, 1988].

L'Anglès de Remedios Varo [cataleg de l'exposició, Sala Fontbernat, 21 de desembre de 2009 - 28 de febrer de 2010], Anglès, Ajuntament de Anglès, 2009.

La obra de Remedios Varo [présentation d'Horacio Flores Sánchez, textes de Raúl Flores Guerrero et Carlos Pellicer], México, D.F., Museo Nacional de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

LUQUIN CALVO, Andrea, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, San Vicente del Raspeig, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, coll. « Lilith », 2009.

NONAKA, Masayo, *Remedios Varo: los años en México* [trad. Ricardo Piera], México, D.F. / Barcelona, RM / RM Verlag, 2012.

Obra de Remedios Varo, 1913-1963 [catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno, octubre - noviembre de 1971], México, D.F., Museo de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.

PAZ, Octavio et CAILLOIS, Roger, *Remedios Varo*, México, D.F., Era, 1966.

RAMS RIERA, Emili, *Ruta Remedios Varo i Anglès*, Anglès, Ajuntament de Anglès, 2011.

Remedios Varo [catálogo de exposición, Banco Exterior de España, noviembre de 1988 - enero de 1989], Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

Remedios Varo, 1908-1963 [catálogo de exposición, Sala Carlos Pellicer, 25 de febrero - 5 de junio de 1994], México, D.F., Museo Nacional de Arte Moderno, 1994.

Remedios Varo: arte y literatura [catálogo de exposición, Museo de Teruel, 25 de octubre - 24 de noviembre de 1991], Teruel, Museo de Teruel, 1991.

Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008.

Remedios Varo: pinturas [catálogo de exposición, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, junio - septiembre de 1997 / Galería Enrique Guerrero, octubre - noviembre de 1997], Bogotá / México, D.F, Biblioteca Luis Ángel Arango / Galería Enrique Guerrero, 1997.

Remediosu Barōten = Remedios Varo [catalógo de exposición, Isetan Museum of Art, Tokyo, 10 de junio - 25 de junio de 1999 / Denki Bunka Kaikan, 27 de julio - 15 de agosto de 1999 / The Museum of Modern Art, Kamakura, 21 de octubre - 28 de noviembre de 1999], Tokyo, Tokyo Shimbun, 1999.

RIVERA, Magnolia, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, D.F., Siglo Veintiuno, coll. « Artes », 2005.

Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo [catalog of an exhibition, New York Academy of Sciences, May 20 - July 18, 1986 / National Academy of Sciences, Sept. 17 - Nov. 21, 1986], New York, New York Academy of Science, 1986.

SILEO, Diego, *Remedios Varo. La magia dello sguardo* [préface d'Arturo Schwarz], Milano, Selene, 2007.

The magic of Remedios Varo [catalog of an exhibition held at the National Museum of Women in the Arts, Feb. 10 - May 29, 2000 / the Mexican Fine Arts Center Museum, June 16 - Aug. 20, 2000], Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 2000.

VARO, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.

b/ Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

ALDEGUER, Nuri, « Remedios Varo, poesia surrealista », *Revista de Girona*, n° 150, 1992, p. 18-21.

ANDRADE, Lourdes, « Remedios Varo: sueño del nuevo mundo », *Artes de México*, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », n° 64, 2003, p. 34-41.

ANTEQUERA LUCAS, José Luis, « Remedios Varo (1908-1963): El Viaje Interior », *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, n° 20-21, 2007-2008, p. 341-361.

ANTLE, Martine, « Errance et voyage à partir de Remedios Varo », in *Mélusine. Mexique, miroir magnétique* [études réunies par Henri Béhar], n° 19, Paris, L'Âge d'Homme, 1999, p. 163-173.

ARAGÓ, Narcís-Jordi, « Remedios Varo, filla d'Anglès », *Revista de Girona*, 2008, p. 6-9.

BERLAND, Rosa, « Remedios Varo's Mexican Drawings », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 31-42.

_____, « Remedios Varo: Surrealism and Gender Imagery in the Second Republic », in GREGORI, Eduardo et HERRERO SENÉS, Juan (éd.), *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936): The Challenge of Modernity*, Leiden / Boston, Brill Rodopi, 2016, p. 127-140.

BLANCO, Alberto, « El oro de los tiempos », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné* [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008, p. 9-15.

_____, « El último dibujo de Remedios Varo », *Artes de México,* monográfico « México en el surrealismo », n° 63, 2003, p. 8-11.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, « Remedios Varo, notas de una vida transgresora », in CABALLERO GUIRAL, Juncal et REVERTER BAÑÓN, Sonia (éd.), *Dones contra l'Estat*, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I de Castelló, 2008, p. 175-206.

COMISARENCO MIRKIN, Dina, « Remedios Varo, the Artist of a Thousand Faces », *Aurora. The Journal of the History of Art*, vol. 10, 2009, p. 77-114.

DE ÁVILA, José Juan, « Incierto, el destino del archivo de Remedios Varo », *El Universal*, 5 décembre 2015, disponible en ligne :

<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/12/5/incierto-el-destino-del-archivo-de-remedios-varo> (consulté le 10 juin 2018).

ENGEL, Peter, « A Struggle between the Scientific and the Sacred: The Art of Remedios Varo », *Technology Review*, vol. 89, 1986, p. 66-74.

EPPS, Brad, « The Texture of the Face: Logic, Narration, and Figurative Details in Remedios Varo », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n° 2, 2003, p. 185-203.

FERRERO CÁNDENAS, Inés, « Reconfiguring the Surrealist Gaze: Remedios Varo's Images of Women », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, n° 4, juin 2011, p. 455-467.

FLORES JURADO, Julieta, « Las cuerdas de la lira. La música en la obra de Remedios Varo », *Artes de México*, monográfico « Mezcal: Arte Tradicional », n° 98, 2010, p. 6-9.

GARCIA, Catherine, « Remedios Varo : hybridations et métamorphoses », *Pleine Marge*, vol. 46, 2007, p. 25-43.

GONZÁLEZ, Juliana, « Trasmundo de Remedios Varo », in PAZ, Octavio et CAILLOIS, Roger, *Remedios Varo*, México, D.F., Era, 1966, p. 165-167.

GONZÁLEZ MADRID, María José, « "Coser y crear". Tejido, bordado y magia creativa en la obra de Remedios Varo », in CIRLOT, Lourdes et MANONELLES, Laia (coord.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 57-76.

_____, « Literatura y arte: la obra de Remedios Varo », in AZNAR SOLER, Manuel (éd.), *El exilio literario español de 1939 : actas del Primer Congreso Internacional* [Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995], San Cugat del Vallès, Gexel, 1998, p. 273-282.

_____, « "On the True Exercise of Witchcraft" in the Work of Remedios Varo », in BAUDUIN, Tessel M., FERENTINOU, Victoria et ZAMANI, Daniel (éd.), *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*, London, Routledge, 2018, p. 194-209.

GRUEN, Walter, « Remedios Varo. Nota biográfica », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné* [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008.

HAMLING, Anna, « Remedios Varo and her Art », *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review*, vol. 5, n° 2, 2010, p. 139-144.

HAYNES, Deborah J., « The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning », *Woman's Art Journal*, vol. 16, n° 1, 1995, p. 26-32.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Edilberto de Jesus, « Configuración de Subjetividades en la Contemporaneidad. Performance Escritural en Conversación con la Producción de la Artista Hispano-Mexicana Remedios Varo », *BRAC: Barcelona Research Art Creation*, vol. 5, n° 1, 2017, p. 76-91.

KAPLAN, Janet A., « Remedios Varo », *Feminist Studies*, vol. 13, n° 1, 1987, p. 38-48.

_____, « Remedios Varo: Voyages and Visions », *Woman's Art Journal*, vol. 1, n° 2, 1980, p. 13-18.

LANAO, Pau, « Remedios Varo, el retorn de la surrealista desconeguda », *Revista de Girona*, n° 132, 2008, p. 88-95.

LAUTER, Estella, « The Creative Woman and the Female Quest: The Paintings of Remedios Varo », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 63, n° 2, 1980, p. 113-134.

LOZANO, Luis-Martín, « Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora », in *Remedios Varo. Catálogo razonado = Catalogue raisonné* [compilé par Ricardo Ovalle et Walter Gruen], México, D.F., Era, [1994, 1998, 2002] 2008, p. 43-73.

LUSTY, Natalya, « Art, Science and Exploration: Rereading the Work of Remedios Varo », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1-2, 2011, p. 55-76.

MARTÍN MARTÍN, Fernando, « Remedios Varo: pintora de lo maravilloso », *Lápiz*, vol. 3, n° 22, février 1985, p. 52-56.

MENDOZA BOLIO, Edith, « Entre fabricantes de apariencias: *El gran teatro del mundo* en siete proyectos de Remedios Varo », in FARRÉ VIDAL, Judith (éd.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 235-250.

_____, « Los "bocetos" de Remedios Varo », *Lectura y Signo*, n° 4, janvier 2009, p. 141-159.

MENDOZA MORTEO, Marlen, « Remedios Varo: una mujer en el surrealismo entre México y España », in DELGADO LARIOS, Almudena (coord.), *Conflictos y cicatrices: fronteras y migraciones en el mundo hispánico*, Madrid, Editorial Dykinson, 2014, p. 357-372.

MERCADER AMIGÓ, Laura, « Remedios Varo (1908-1963). Els viatges del coneixement i la creació », *DUODA: Estudis de la Diferència Sexual*, n° 37, 2009, p. 199-201.

O'RAWE, Ricki, « Remedios Varo's Feminine, Spiritual Quest », in FERREBOEUF, Rebecca, NOBLE, Fiona et PLUNKETT, Tara (éd.), *Preservation, Radicalism, and the Avant-Garde Canon*, New York, Palgrave Macmillan US, coll. « Avant-Gardes in Performance », 2016, p. 111-128.

_____, « *Ruedas metafísicas*: "Personality" and "Essence" in Remedios Varo's Paintings », *Hispanic Research Journal*, vol. 15, n° 5, octobre 2014, p. 445-462.

O'RAWE, Ricki et QUANCE, Roberta Ann, « Crossing the Threshold: Mysticism, Liminality, and Remedios Varo's *Bordando el manto terrestre* (1961-62) », *Modern Languages Open,* 2016, disponible en ligne : <https://www.modernlanguagesopen.org/article/10.3828/mlo.v0i0.138/> (consulté le 10 juin 2018).

ORTIZ, María Mercedes, « Alquímicamente surrealista: la pintura de Remedios Varo », *La Manzana de la Discordia*, vol. 6, n° 2, 2011, p. 85-94.

PARKINSON ZAMORA, Lois, « Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo », *Foro Hispánico*, vol. 22, n° 1, 2002, p. 57-87.

RAMÍREZ, Goretti, « Arquitectura y movimiento en la pintura exiliada de Remedios Varo », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, n° 6, 2010, p. 815-827.

RIUS GATELL, Rosa, « Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo », in GONZÁLEZ MADRID, María José et RIUS GATELL, Rosa (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, coll. « Ensayo » (16), 2013, p. 77-98.

_____, « Remedios Varo revisita el somni mític », in MALÉ I PEGUEROLES, Jordi (éd.), *Del mite als mites* [jornada internacional, 10 de març del 2006, Aula Carles Riba], Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, 2007, p. 103-132.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, « El fuego y el juego en el ojo del pájaro: Remedios Varo », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 592, avril 1996, p. 8-10.

ROSA, María Laura, « Remedios Varo: Tejedoras del Universo », *Goya: Revista de arte*, n° 271-272, 1999, p. 271-278.

SUTHERLAND, Camilla, « Shifting Realities: Migration and Surreality in the Work of Remedios Varo », *Opticon1826*, n° 13, décembre 2012, p. 23-32.

TIBOL, Raquel, « Remedios Varo: apuntamientos y testimonios (1) », *La Jornada*, 29 septembre 2013, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul> (consulté le 10 juin 2018).

_____, « Remedios Varo: apuntamientos y testimonios (2) », *La Jornada*, 6 octobre 2013, disponible en ligne : <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/opinion/a03a1cul> (consulté le 10 juin 2018).

UZCÁTEGUI ARAÚJO, Judit, « Formas y modos de habitar en la obra de Remedios Varo », *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, n° 17, 2009, p. 25-36.

VALCÁRCEL RIVERA, Carmen, « Los hechizos literarios de Remedios Varo », in ORTIZ, Alberto et ZAMORA CALVO, María Jesús (éd.), *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, Madrid / Zacatecas, Abada / Universidad Autónoma de Zacatecas, 2012, p. 371-384.

_____, « Remedios Varo: espacios de la creación », in MILLARES, Selena (éd.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Iberoamericana, 2017, p. 407-430.

VÀZQUEZ, Eva, « Remedios Varo al país de les metamorfosis », *Revista de Girona*, n° 227, 2004, p. 48-57.

VIDAURRE ARENAS, Carmen V., « La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo », *Clío*, n° 20, 2001, disponible en ligne: <http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm> (consulté le 10 juin 2018).

VIVES, Anna F., « Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo », *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, n° 1, 2013, p. 179-195.

VOSBURG, Nancy, « Strange Yet "Familiar": Cats and Birds in Remedios Varo's Artistic Universe », in SANDERS POLLOCK, Mary et RAINWATER, Catherine (éd.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan US, 2005, p. 81-97.

3. Travaux d'analyse comparée

a/ Travaux intégrant Leonora Carrington et Remedios Varo

Travaux universitaires et ouvrages critiques

CABALLERO GUIRAL, Juncal, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón, Ediciones Trea, coll. « Trea Artes », 2018.

_____, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, thèse de doctorat non publiée, Universitat Jaume I, 2010.

FERENTINOU, Victoria, *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*, thèse de doctorat, University of Exeter, 2007.

PLUNKETT, Tara, *Self and Desire: Surrealism in the Images and Texts of Federico García Lorca, Rafael Alberti, Remedios Varo and Leonora Carrington*, thèse de doctorat, Queen's University of Belfast, 2012.

RAAY, Stefan van, MOORHEAD, Joanna et ARCQ, Teresa (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* [exhibition, Pallant House Gallery, June 19 - Sept. 12, 2010 / Sainsbury Centre for Visual Arts, Sept. 28 - Dec. 12, 2010], Farnham / Burlington, Lund Humphries (in association with Pallant House Gallery), 2010.

RIES, Olga, *Surrealismus im mexikanischen Exil? : Remedios Varo und Leonora Carrington oder die Erkundung einer weiblichen Ästhetik in Kunst und Literatur*, thèse de doctorat, Universität Bielefeld, 2007.

SCAPPINI, Alessandra, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario: nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Milano, Mimesis, coll. « Arte e critica » (13), 2017.

VODERMAYER SOHL, Melinda Anna, *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Khalo, Leonora Carrington y Remedios Varo*, thèse de doctorat, Universitat Politècnica de València, 2012.

Articles et chapitres d'ouvrages

ANZURES, Rafael, « Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington, Remedios Varo », *Cuadernos médicos*, décembre 1956, p. 29-40.

ARCQ, Teresa, « Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo », in RAAY, Stefan van, MOORHEAD, Joanna et ARCQ, Teresa (éd.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* [exhibition, Pallant House Gallery, June 19 - Sept. 12, 2010 / Sainsbury Centre for Visual Arts, Sept. 28 - Dec. 12, 2010], Farnham / Burlington, Lund Humphries (in association with Pallant House Gallery), 2010, p. 98-115.

BAEZA SOTO, Juan Carlos, « Leonora Carrington et Remedios Varo, ou la fantaisie comme asile », in HEITZ, Françoise et LE VAGUERESSE, Emmanuel (éd.), *La fantaisie dans les arts visuels*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015, s.p.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, « *La Corneta Acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo », *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma de Perú*, n° 15, 2012, p. 65-79.

_____, « El embrujo de las recetas surrealistas », *Dossiers feministes*, n° 17, 2013, p. 51-61.

COLVILE, Georgiana M., « Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », in CAWS, Mary Ann, RAABERG, Gloria Gwen et KUENZLI, Rudolf E. (éd.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 159-181.

GONZÁLEZ MADRID, María José, « "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto: parece más bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington », *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 1, juin 2012, p. 26-41.

_____, « Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa », *Studia Hermetica Journal. Leonora 1917*, monográfico especial dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Leonora Carrington (1917-2017), vol. 7, n° 1, 2017, p. 116-143, disponible en ligne : <http://ojs.studiahermetica.com/index.php/SHJ/issue/view/18> (consulté le 10 juin 2018).

_____, « Prácticas mágicas en México: Remedios Varo y Leonora Carrington », *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 2013, p. 196-210.

_____, « "Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame". Remedios Varo et Leonora Carrington : représentations d'une relation », in *Mélusine. Autoreprésentation féminine* [dossier réuni et présenté par Georgiana Colvile et Annie Richard], n° 33, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, p. 150-160.

MINARDI, Giovanna, « Messico: il caso di tre pittrici scrittrici (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo) », in CANCELLIER, Antonella et LONDERO, Renata (éd.), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane* [Atti del XIX Convegno : Roma 16-18 settembre 1999], Padova, Unipress / Associazione Ispanisti Italiani, 2001, p. 365-372.

PLUNKETT, Tara, « Dissecting *The Holy Oily Body*: Remedios Varo, Leonora Carrington and *El Santo Cuerpo Grasoso* », in EBURNE, Jonathan P. et MCARA, Catriona (éd.), *Leonora Carrington and the International Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 72-89.

RIES, Olga, « El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano », *Revista Izquierdas*, vol. 3, n° 8, décembre 2010, p. 1-20.

_____, « Mexicanidad Surrealista: The Case of Leonora Carrington and Remedios Varo », in RAAB, Josef et GREIFFENSTERN, Alexander (éd.), *Interculturalism in North America: Canada, the United States, Mexico, and beyond*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013, p. 91-104.

SALMERÓN, Julia, « Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad », in GONZÁLEZ MADRID, María José et RIUS GATELL, Rosa (éd.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, coll. « Ensayo » (16), 2013, p. 121-138.

SCAPPINI, Alessandra, « Una bozza per un'opera teatrale di Leonora Carrington e Remedios Varo », *Revista internacional de culturas y literaturas*, n° 19, 2016, disponible en ligne : <http://www.escritorasyescrituras.com/wp-content/archivos/Scappini_Alessandra.pdf> (consulté le 10 juin 2018).

b/ Travaux intégrant Leonora Carrington ou Remedios Varo

Travaux universitaires et ouvrages critiques

BLANCARD, Marie, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn : dialogue entre écriture et arts plastiques*, thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2008.

DEFFEBACH, Nancy, *Images of Plants in the Art of María Izquierdo, Frida Kahlo, and Leonora Carrington: Gender, Identity, and Spirituality in the Context of Modern Mexico*, thèse de doctorat, University of Texas, 2000.

EVERLY, Kathryn Anne, *Changing Identities of Catalonian Women Writers and Artists: the Works of Mercè Rodoreda, Remedios Varo, Montserrat Roig and Carme Riera*, thèse de doctorat, University of Texas, 2000.

FERRERO CÁNDENAS, Inés, *Gendering the Marvellous: Remedios Varo, Elena Garro and Carmen Boullosa*, thèse de doctorat, Universidad de Guanajuato, 2011.

HERRERA, Adriana, *Ficción extrema: deslizamientos en la realidad a través de la relación entre arte y literatura (Max Aub, Leonora Carrington y Enrique Vila-Matas)*, thèse de doctorat, Florida International University, 2014.

LUSTY, Natalya, *Surrealism, Feminism and Psychoanalysis: The Crisis of Representation in the Work of Leonora Carrington, Claude Cahun and Cindy Sherman*, thèse de doctorat, University of Sydney, 2001.

MARQUIÉ, Hélène, *Métaphores surréalistes dans les imaginaires féminins : quêtes, seuils et suspensions : souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques : parcours dans les œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2002.

MORALES JIMÉNEZ, María Elena, *Los universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende: fantasmas y espíritus*, Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria, Idea, coll. « Thesaurus », 2006.

_____, *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*, thèse de doctorat, Universidad de la Laguna, 2005.

O'RAWE, Ricki, *The Unorthodox Spiritualities of Jorge Luis Borges and Remedios Varo*, thèse de doctorat, Queen's University of Belfast, 2011.

UZCÁTEGUI ARAÚJO, Judit, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*, Madrid, Eutelequia, coll. « Eutelequia Ensayo », 2011.

ZANETTA, María Alejandra, *La otra cara de la vanguardia: estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2006.

Articles et chapitres d'ouvrages

ARMIÑO, Mauro, « Vagamundos de vanguardia: Remedios Varo y Kandinsky », *Siglo de Europa*, n° 1133, 2015, p. 48-49.

BALLESTÍN CUCALA, Cristina, « Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun », in BRUÑA CUEVAS, Manuel, *et al.* (éd.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla, APFUE / SHF / Departamento de Filología Francesa, Universidad de Sevilla, 2006, p. 328-338.

BONED COLERA, Ana, « Creativas en el exilio mexicano. Apuntes biográficos y artísticos de Elvira Gascón, Remedios Varo y Manuela Ballester », *Revista Creatividad y sociedad*, n° 15, 2010, p. 1-22.

BRUNK-CHAVEZ, Beth, « If These Walls Could Talk: Female Agency and Structural Inhabitants in Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper* and the Paintings of Remedios Varo », *Studies in Popular Culture*, vol. 26, n° 2, octobre 2003, p. 71-87.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « Échanges épistolaires entre Edward James et Leonora Carrington, 1946-1950 », *Pleine Marge*, vol. 48, décembre 2008, p. 61-68.

COTTENET-HAGE, Madeleine, « The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinos and Mansour », in CAWS, Mary Ann, RAABERG, Gloria Gwen et KUENZLI, Rudolf E. (éd.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 76-95.

COWART, David, « Pynchon's *The Crying of Lot 49* and the Paintings of Remedios Varo », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 18, n° 3, 1977, p. 19-26.

DURAN, Gloria, « The Antipodes of Surrealism: Salvador Dalí and Remedios Varo », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 42, n° 4, 1989, p. 297-311.

FERENTINOU, Victoria, « The Quest for the Goddess: Matriarchy, Surrealism and Gender Politics in the Work of Ithell Colquhoun and Leonora Carrington », in BAUDUIN, Tessel M., FERENTINOU, Victoria et ZAMANI, Daniel (éd.), *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*, London, Routledge, 2018, p. 173-193.

GARCÍA OCHOA, Gabriel, « The Surrealist Parallels of Leonora Carrington and Alejo Carpentier », *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 22, n° 3, septembre 2016, p. 280-296.

GONZÁLEZ MADRID, María José, « Kati Horna y Remedios Varo, dos representaciones plásticas del exilio », in ALTED VIGIL, Alicia et LLUSIA, Manuel (dir.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*. [Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: « Sesenta años después », Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999], Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, p. 81-94.

HERTZ, Erich, « Disruptive Testimonies: The Stakes of Surrealist Experience in Breton and Carrington », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n° 2, 2010, p. 89-104.

KAPLAN, Lauren A., « Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and "Lo Real Maravilloso" », *The Latin Americanist*, vol. 54, n° 3, septembre 2010, p. 25-51.

KENT, Alicia, « In Two Places at the Same Time: Archiving the Domestic in the Work of Leonora Carrington and Sally Mann », in HARPER, Bex et PRICE, Hollie (éd.), *Domestic Imagineries. Navigating the Home in Global Literary and Visual Cultures*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 101-130.

LANDER, Bonnie, « The Modern Mediatrix: Medieval Rhetoric in André Breton's *Nadja* and Leonora Carrington's *Down Below* », *Colloquy: Text Theory Critique*, n° 13, 2007, p. 51-72.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, « Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo », in CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario et MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora (éd.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001, p. 289-328.

PARKINSON ZAMORA, Lois, « The Magical Tables of Isabel Allende and Remedios Varo », *Comparative Literature*, vol. 44, n° 2, 1992, p. 113-143.

RIESE HUBERT, Renée, « Beyond Initiation: Leonora Carrington and Max Ersnt », *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 113-140.

_____, « Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation », *New Literary History*, vol. 22, n° 3, 1991, p. 715-745.

SÁNCHEZ, Elizabeth, « Creative Questers: Remedios Varo and the Narrator of Carpentier's *Los pasos perdidos* », *South Central Review*, vol. 23, n° 2, 2006, p. 58-79.

SANTOS-PHILLIPS, Eva, « Questioning and Transgressing in the Representations of Silvina Ocampo and Remedios Varo », *Hispanic Journal*, vol. 25, n° 1-2, 2004, p. 155-170.

SULEIMAN, Susan Rubin, « The Bird Superior Meets the Bride of the Wind: Leonora Carrington and Max Ernst », in CHADWICK, Whitney et DE COURTIVRON, Isabelle (éd.), *Significant Others: Creative and Intimate Partnership*, New York, Thames and Hudson, 1993, p. 96-117.

WALLRAVEN, Miriam, « Unreliable Occultism: Narrating the Occult – Leonora Carrington's *The Hearing Trumpet* (1976) and Angela Carter's *The Passion of New Eve* (1977) », *Women Writers and the Occult in Literature and Culture. Female Lucifers, Priestesses, and Witches*, New York / London, Routledge / Taylor and Francis Group, coll. « Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature » (49), 2015, p. 106-137.

WEIDA, Courtney Lee, « Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington, and Leonor Fini: Feminist Lessons in Chimerism, Corporeality, Cuisine, and Craft », *Visual Culture and Gender*, vol. 11, octobre 2016, p. 42-51.

ZANETTA, María Alejandra, « Carmen Martín Gaite y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura », *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 279-310.

_____, « Rebelión y reivindicación en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y las pinturas de Remedios Varo », *Latin Americanist*, vol. 58, n° 2, 2014, p. 157-174.

ZEISS-BANKS, Elizabeth, « Images of Melancholy and Mourning in the Works of Remedios Varo and Alejandra Pizarnik », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 13, 2005, disponible en ligne : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/zeissbanks.htm> (consulté le 10 juin 2018).

C/ Bibliographie critique générale

1. Ouvrages critiques et catalogues d'exposition

ABELLÁN, José Luis (dir.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976.

ADAMOWICZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

_____, *Surrealism: Crossings/Frontiers*, Oxford, Peter Lang, 2006.

ADES, Dawn, EDER, Rita et SPERANZA, Graciela (éd.), *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012.

AGOSÍN, Marjorie (éd.), *A Woman's Gaze: Latin American Women Artists*, Fredonia, White Pine Press, 1998.

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa, *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » (6), 1977.

ANDRADE, Lourdes, *Arquitectura vegetal. La casa deshabitada y el fantasma del deseo*, México, D.F., Artes de México, 1997.

_____, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, D.F., Aldus, 1996.

_____, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

ARMITT, Lucie, *Twentieth-Century Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.

ARON, Paul et BERTRAND, Jean-Pierre, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? (3886), 2014.

Artists on the Road: Travel as Source of Inspiration [catalog of an exhibition held at the National Museum of Women in the Arts, Oct. 27, 1997 - May 23, 1998], Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 1997.

BAUDUIN, Tessel M., FERENTINOU, Victoria et ZAMANI, Daniel (éd.), *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*, London, Routledge, 2018.

BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Le surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1984.

BOSCH GIRAL, Pedro (éd.), *« Médulas que han gloriosamente ardido »: el papel de la mujer en el exilio español*, México, D.F., Claves Latinoamericanas / Ateneo Español de México, coll. « Claves de creación »,1994.

BROWN, Betty Ann, *Gradiva's Mirror: Reflections on Women, Surrealism and Art History* [introduction de Gloria F. Orenstein], New York, Midmarch Arts Press, 2002.

CAO, Marián L. F. (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea Ediciones, 2000.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, D.F., Era, [1974] 2001.

CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, coll. « Archivo II República Española en el Exilio » (5), 1997.

CAWS, Mary Ann, RAABERG, Gloria Gwen et KUENZLI, Rudolf E. (éd.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991.

CHADWICK, Whitney, *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, New York, Thames and Hudson, 2017.

_____, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames and Hudson, 2002 [éd. orig. *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1985].

_____ (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* [in conjunction with an exhibition held at the MIT List Center, Cambridge, April 9 - June 28, 1998 / at the Miami Art Museum, Sept. 18 - Nov. 29, 1998 / at the San Francisco Museum of Modern Art, Jan. 8 - April 20, 1999], Cambridge, MIT Press, 1998.

_____, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992 [éd. orig. *Women, Art and Society,* London, Thames and Hudson, 1990].

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes » (34), 1984.

CHEREM, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tezontle », 2003.

Cinco mujeres: Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo [catálogo de exposición, Galería Arvil, 28 de junio - 22 de julio de 1995], México, D.F., Galería Arvil, 1995.

CIRLOT, Lourdes (coord.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

COLLE, Marie-Pierre, *Latin American Artists in their Studios* [introduction de Carlos Fuentes], New York, Vendome Press, 1994.

COLVILE, Georgiana M., *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place, 1999.

COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Destino, Barcelona, 2006.

CONLEY, Katharine, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

CORDERO REIMAN, Karen et SAÉNZ, Inda (éd.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007.

DEEPWELL, Katy, *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* [trad. María Condor], Madrid, Cátedra, coll. « Feminismos » (47), 1998.

DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » (432), 1978.

EBURNE, Jonathan P., *Surrealism and the Art of Crime*, New York, Cornell University, 2008.

EGGER, Anne, *Les surréalistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2003.

El Surrealismo en España [catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 de octubre de 1994 - 9 de enero de 1995], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo [catálogo de exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, 4 de diciembre - 4 de febrero de 1990], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.

El surrealismo y el sueño [catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, 8 de octubre de 2013 - 12 de enero de 2014], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.

El Surrealismo y la guerra civil española [catálogo de exposición, Museo de Teruel, 30 de octubre - 1 de diciembre de 1998 / éd. Emmanuel Guigon], Teruel, Diputación Provincial de Teruel / Museo de Teruel, 1998.

Escultura: pequeño formato [catálogo de exposición, Galería de Arte Mexicano, 28 de julio - 10 de septiembre de 1994], México, D.F., Galería de Arte Mexicano, 1994.

EVERLY, Kathryn Anne, *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*, Lewisburg / London, Bucknell University Press / Associated University Presses, 2003.

FAUCHEREAU, Serge, *Las poetas surrealistas en México y Octavio Paz = Les poètes surréalistes au Mexique et Octavio Paz*, México, D.F., Museo Francisco Cossío, 2008.

_____, *Les peintres mexicains, 1910-1960*, Paris, Flammarion, 2013.

FIJALKOWSKI, Krzysztof et RICHARDSON, Michael (éd.), *Surrealism: Key Concepts*, Abingdon / New York, Routledge, 2016.

FORT, Ilene Susan, ARCQ, Teresa et GEIS, Terri (éd.), *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* [in connection with an exhibition held at the Los Angeles County Museum of Art, Jan. 29 - May 6, 2012], Los Angeles / México, D.F. / München / New York, Los Angeles County Museum of Art / Museo de Arte Moderno / DelMonico Books / Prestel, 2012.

FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva* [1993], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Frida Kahlo, acompañada de siete pintoras: María Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington y Sofía Bassi [catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967], México, D.F., Museo de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

FUENTE, Inmaculada de la, *Las republicanas « burguesas »*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2013.

Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo [catálogo de exposición, Fundación Cultural Mapfre Vida, 10 de febrero - 18 de abril de 1999], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

GAUTHIER, Xavière et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

GIOVANNONI, Augustin (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2006.

GLEIZER, Daniela, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933-1945*, México, D.F., El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana de Cuajimalpa, 2011.

GOETSCHEL, Roland, *La Kabbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

GREELEY, Robin Adèle, *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven, Yale University Press, 2006.

GREGORI, Eduardo et HERRERO SENÉS, Juan (éd.), *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936): the Challenge of Modernity*, Leiden / Boston, Brill Rodopi, 2016.

GUASCH, Anna María, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

HAMMER, Martha, *Mujeres muralistas del Museo Nacional de Antropología: Fanny Rabel, Regina Raull, Nadine Prado, Rina Lazo, María Antonieta Castilla, Leonora Carrington, Valetta Swann*, México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

HEITZ, Françoise et LE VAGUERESSE, Emmanuel (éd.), *La fantaisie dans les arts visuels*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015.

Historia de mujeres: artistas en México del siglo XX [catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, febrero - mayo del 2008], Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2008.

Kati Horna [catalogue d'exposition, Museo Amparo de Puebla, 7 déc. 2013 - 28 avril 2014 / Jeu de Paume, 3 juin - 21 sept. 2014], Paris, Jeu de Paume, 2014.

KLAR, Alexander, *Surreal People: Surrealism and Collaboration*, London, Victoria and Albert Museum Publications, 2007.

La révolution surréaliste [catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 6 mars - 24 juin 2002], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2002.

LARA ELIZONDO, Lupina, *Leonora Carrington, Javier Arévalo*, México, D.F., Promoción de Arte Mexicano, coll. « Resumen: pintores y pintura mexicana » (43), 2000.

_____, *Remedios Varo, Guillermo López Beltrán*, México, D.F., Promoción de Arte Mexicano, coll. « Resumen: pintores y pintura mexicana » (17), 1996.

LAUTER, Estella, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

LEDDY, Annette et CONWELL, Donna, *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012.

LEVITT, Annette S., *The Genres and Genders of Surrealism*, New York, St. Martin's Press, 1999.

Libertad en bronce: Leonora Carrington, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Roger von Gunten, Joy Laville, Brian Nissen, Irma Palacios, Vicente Rojo, Juan Soriano, Fernando de Szyszlo [textes de Isaac Masri, Fernando González Gortázar, Salomon Grimberg, *et al.*], México, D.F., Impronta Editores, 1999.

LISTA, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

LUSTY, Natalya, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007.

MANRIQUE, Jorge Alberto et CONDE, Teresa del, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

MATHESON, Neil, *Surrealism and the Gothic: Castles of the Interior*, Abingdon / New York, Routledge, 2018.

MAYAYO, Patricia, *Frida Kahlo: contra el mito*, Madrid, Cátedra, coll. « Ensayos Arte Cátedra », 2008.

_____, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, coll. « Ensayos Arte Cátedra », 2003.

MILLEDGE, Clare, *The Artist-Shaman and the « Gift of Sight »*, thèse de doctorat, University of Sydney, 2012.

MURAT, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2013.

NEUVILLATE ORTIZ, Alfonso de, *México, arte moderno*, México, D.F., Galería de Arte *Misrachi, 1976.*

OLLIVIER, Michèle et TREMBLAY, Manon, *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2000.

ORENSTEIN, Gloria F., *The Reflowering of The Goddess*, New York, Pergamon Press, 1990.

_____ et DIAMOND, Irene, *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990.

Papeles surrealistas: dibujos y pinturas del surrealismo en las colecciones del MNBA [catálogo de exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, 26 de marzo - 23 de junio de 2013], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987.

PORRO HERRERA, María José et SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (éd.), *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009.

RAJAN, V. G. Julie et BAHUN, Sanja (éd.), *From Word to Canvas: Appropriations of Myth in Women's Aesthetic Production*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009.

READ, Herbert, *Surrealism*, London, Faber and Faber, 1937.

Regards de femmes [catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de Liège, 15 octobre - 1er décembre 1993], Musée d'Art Moderne de Liège / Fondation Europalia International, Liège, 1993.

ROBLES, Martha, *Mujeres del siglo XX*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Letras mexicanas », 2002.

ROCHE, Julotte, *Max et Leonora : récit d'investigation*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.

RODRÍGUEZ CALATAYUD, María Nuria, *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, thèse de doctorat, Universitat Politècnica de València, 2008.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

RUSSO, Adelaide, *Le peintre comme modèle : du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

SABBAH, Danièle (dir.), *Écritures de l'exil*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

SALMERÓN, Julia et ZAMORANO RUEDA, Ana Isabel (éd.), *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid, Editorial Complutense, coll. « Investigaciones feministas », 2006.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín et ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (éd.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014.

SÁNCHEZ-MEJORADA, Alicia, *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, México, D.F., Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes, 2004.

SCHMID, Silvana, *Loplops Geheimnis: Max Ernst und Leonora Carrington in Südfrankreich*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1996.

SCHNEIDER, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, D.F., Arte y Libros, 1978.

SCHOLEM, Gershom Gerhard, *La cábala y su simbolismo* [1960], México, D.F., Siglo Veintiuno, 2001.

_____, *Lenguajes y cábala* [1973] [trad. José Luis Barbero Sampedro], Madrid, Siruela, 2006.

Science in surrealism [catalog of an exhibition held at Gallery Wendi Norris, May 16 - Aug. 1, 2015], San Francisco, Gallery Wendi Norris, 2015.

SICOT, Bernard (éd.), *Ecos del exilio. 13 poeta hispanomexicanos: antología*, A Coruña, Ediciós do Castro, coll. « Biblioteca del exilio » (17), 2003.

SILLS, Leslie, *Visions: Stories about Women Artists*, Morton Grove, Albert Whitman and Company, 1993.

SOMOLINOS PALENCIA, Juan, *El surrealismo en la pintura mexicana*, México, D.F., Arte Ediciones, 1973.

Somos plenamente libres: las mujeres artistas y el surrealismo [catálogo de exposición, Museo Picasso, 9 de octubre de 2017 - 28 de enero de 2018], Málaga, Fundación Museo Picasso, 2017.

SULEIMAN, Susan Rubin (éd.), *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Durham / London, Duke University Press, 1998.

SULLIVAN, Rosemary, *Villa Air-Bel: World War II, Escape, and a House in Marseille*, New York, Harper Collins, 2006.

Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York [catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de diciembre de 1999 - 27 de febrero de 2000 / Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 12 de mayo - 20 de agosto de 2000], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

_____, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003.

_____, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, D.F., Plaza y Janés, 2002.

TYTHACOTT, Louise, *Surrealism and the Exotic*, London / New York, Routledge, 2003.

UNGER, Roni, *Poesía en Voz Alta* [1981] [trad. Silvia Peláez], México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.

USEDA MIRANDA, Evelyn (éd.), *Surrealismo: vasos comunicantes* [con motivo de la exposición homónima, Museo Nacional de Arte de México, julio de 2012], México, D.F. / Madrid, Museo Nacional de Arte / Ediciones El Viso, 2012.

VILLEGAS MORALES, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*, thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Women Surrealists in Mexico [Catalog of exhibitions held at Bunkamua Museum of Art, Tokyo, July 19 - Sept. 7, 2003 / Suntory Museum, Osaka, Sept. 13 - Oct. 19, 2003 / Nagoya City Art Museum, Nov. 1 - Dec. 21, 2003 / Museum of Art, Kochi, Jan. 4 - Feb. 22, 2004], Tokyo, Bunkamura Museum of Art / Nagoya City Art Museum / Tokyo Shimbun, 2003.

X poètes au féminin (Leonora Carrington, Danielle Collobert, Marie-Françoise Prager, et al.) [préface et frontispice de Muriel Richard-Dufourquet], Saint-Gely-du-Fesc, l'Arachnoïde, coll. « Sous le signe du soleil noir », 2005.

YANKELEVICH, Pablo (coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia / Plaza y Valdés, 2002.

2. Articles, chapitres et numéros monographiques

ADAMOWICZ, Elza, « André Breton et Max Ernst : entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise », in *Mélusine. Lisible – visible* [études et documents réunis par Pascaline Mourier-Casile], n° 12, Paris, L'Âge d'Homme, 1991, p. 15-30.

ALCUBILLA, José Luis, « El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen », *Uno más Uno*, 8 octobre 1983.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Du Surréalisme à l'Internationale situationniste : la question de l'image », *MLN French Issue*, vol. 105, n° 4, septembre 1990, p. 727-749.

Artes de México, monográfico « México en el surrealismo: los visitantes fugaces », n° 63, 2003.

Artes de México, monográfico « México en el surrealismo: la transfusión creativa », n° 64, 2003.

BAEZA SOTO, Juan Carlos, « Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain », *Savoirs en Prisme*, n° 1, 2012, disponible en ligne : <https://savoirsenprisme.com/numeros/n01-2012/> (consulté le 10 juin 2018).

BENJAMIN, Walter, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres. Tome II* [trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch], Paris, Gallimard, 2000.

BOHN, Willard, « L'image surréaliste », in *Mélusine. Occulte-occultation* [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 211-221.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, « Mujer y surrealismo », *Asparkía: investigació feminista*, n° 5, 1995, p. 71-81.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, « Quijotes en otro suelo. Artistas españoles exiliados en México », in CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *et al.*, *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Grupo de Investigación de Historia del Arte, 2010, p. 25-50.

CARROUGES, Michel, « Le Surréalisme », in EIGELDINGER, Marc (éd.), *André Breton : essais*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1970, p. 97-113.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan, « Por Museos y Galerías de Arte », *Jueves de Excélsior*, 17 mai 1956.

CRIPPA, Giulia, « O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina », *Estudos Feministas*, vol. 11, n° 1, 2003, p. 113-135.

EBERZ, Ingrid, « Kandinsky, Breton, et le modèle purement intérieur », *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 69-80.

ELLER, Cynthia, « Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality », *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 16, n° 1, 2000, p. 23‑44.

EXPORT, Valie, « Aspects of Feminist Actionism », *New German Critique*, n° 47, 1989, p. 69-92.

FERENTINOU, Victoria, « Surrealism, Occulture and Gender: Women Artists, Power and Occultism », *Aries*, vol. 13, n° 1, 2013, p. 103-130.

FRYER, Judith, « Women and Space: The Flowering of Desire », *Prospects*, vol. 9, 1984, p. 187-230.

GRIMBERG, Salomon, « Inés Amor and the Galería de Arte Mexicano », *Woman's Art Journal*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 3-13.

GUIGON, Emmanuel, « ADLAN (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 26, n° 3, 1990, p. 53-80.

JODOROWSKY, Alejandro, « La restauration du Tarot de Marseille », in *Cartes à jouer & tarots de Marseille. La donation Camoin, collections du Musée du Vieux-Marseille* [catalogue d'exposition, Musée du Vieux-Marseille, 9 avril - 19 septembre 2004], Marseille, Éditions Alors Hors du Temps, 2004, p. 135-153.

LOMAS, David, « Artist-Sorcerers: Mimicry, Magic and Hysteria », *Oxford Art Journal*, vol. 35, n° 3, janvier 2012, p. 363-388.

MAILLARD-CHARY, Claude, « Vampires surréalistes : un cas de transfusion du fantastique paneuropéen », in *Mélusine. L'Europe surréaliste* [contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992) réunies par Henri Béhar], n° 14, Paris, L'Âge d'Homme, 1994, p. 261-274.

MARTINEZ, Fanny, « *Leonora* de Elena Poniatowska: un viaje iniciático », in BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas (Poniatowska, García Bergua, Rivera Garza)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 113-126.

_____, « Une génération de surréalistes européens exilés au Mexique dans les années 1940 », in TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle (dir.), *Les générations dans le monde latino-américain*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2017, p. 153-166.

Mélusine. Merveilleux et surréalisme [études réunies par Nathalie Limat-Letellier, avec le concours de Claude Letellier], n° 20, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.

Mélusine. Mexique, miroir magnétique [études réunies par Henri Béhar], n° 19, Paris, L'Âge d'Homme, 1999.

Mélusine. Occulte-occultation [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

MÉNDEZ, Lourdes, « Entre avances y retrocesos: retos para una antropología feminista del campo del arte », *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 10, juillet-décembre 2016, p. 76-92.

MONAGHAN, Patricia, « "She Want It All": The Sun Goddess in Contemporary Women's Poetry », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 11, n° 2-3, 1990, p. 21-25.

MOURIER-CASILE, Pascaline, « Image… Image… », in *Mélusine. Lisible – visible* [études et documents réunis par Pascaline Mourier-Casile], n° 12, Paris, L'Âge d'Homme, 1991, p. 9-14.

NELKEN, Margarita, « Seis pintoras en la Galería Diana », *Hoy*, 20 août 1955, p. 39.

NOCHLIN, Linda, « Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation », *Poetics Today*, vol. 17, 1996, p. 317-337.

OLIVIER, Florence, « S.NOB (1962-1963), revue du groupe de la Casa del Lago », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, 1992, p. 165-173.

ORENSTEIN, Gloria F., « Facing Reality and Surreality in Retirement: A Call for a Salon on New Paradigm Thinking and New Knowledge, Seen through a Feminist Lens », *Femspec*, vol. 14, n° 2, 2014, p. 57-64.

_____, « Reclaiming the Great Mother: A Feminist Journey to Madness and Back in Search of a Goddess Heritage », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 36, n° 1, mars 1982, p. 45-70.

PASSERON, René, « Le surréalisme des peintres », in ALQUIÉ, Ferdinand (éd.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris / La Haye, Mouton, 1968, p. 246-270.

PERSONNEAUX CONESA, Lucie, « L'image, dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques (Vicente Aleixandre, Salvador Dali) », in *Mélusine. Lisible – visible* [études et documents réunis par Pascaline Mourier-Casile], n° 12, Paris, L'Âge d'Homme, 1991, p. 53-62.

PLA BRUGAT, Dolores, « 1939 », in CANAL, Jordi (éd.), *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*, Madrid, Ediciones Sílex, 2007, p. 241-270.

PLOUVIER, Paule, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », in *Mélusine. L'Âge d'or, l'Âge d'homme* [études et documents réunis par Henri Béhar], n° 7, Paris, L'Âge d'Homme, 1985, p. 87-99.

SEGURA PANTOJA, Karla, « Les lettres de l'exil : une géographie affective et intellectuelle / Le jeu de la prophétie », *Cahiers Benjamin Péret*, n° 6, octobre 2017, p. 31-39.

SOUTO ALABARCE, Arturo, « Sobre una generación de poetas hispanomexicanos », *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 17, n° 2, mars-avril 1981, p. 4-7.

SPEER, Olivia, « Le voyage initiatique des surréalistes au Mexique », *Jeu de Paume. Le magazine*, 20 novembre 2012, disponible en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/10/olivia-speer-le-voyage-initiatique-des-surrealistes-au-Mexique/> (consulté le 10 juin 2018).

SWANSEY, Bruce, « La loca de Chaillot », *Proceso*, 16 novembre 1985, disponible en ligne : <https://www.proceso.com.mx/142458/la-loca-de-chaillot> (consulté le 10 juin 2018).

TAE, Joung Kwon, « I Ching and Poetic Creation: An Interview with Octavio Paz », *Salmagundi*, n° 114-115, 1997, p. 153-165.

VILLEGAS MORALES, Gladys, « Mujeres y surrealismo », in CAO, Marián L. F. (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea Ediciones, 2000, p. 87-106.

ZABUNYAN, Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, décembre 2011, p. 171-186.

D / Bibliographie théorique, essais et œuvres littéraires

1. Ouvrages théoriques, œuvres littéraires ou philosophiques, essais

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris* [1926], *L'Œuvre Poétique. Tome I, 1917-1926*, Paris, Livre Club Diderot, 1989.

ARENDT, Hannah, *La tradition cachée : le Juif comme paria* [trad. Sylvie Courtine-Denamy], Paris, Christian Bourgois, 1987.

ARISTOTE, *La Poétique* [préface de Tzvetan Todorov, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot], Paris, Éditions du Seuil, 1980.

ARTAUD, Antonin, *Messages révolutionnaires* [1936], Paris, Gallimard, 1971.

_____, *Œuvres complètes V. Autour du théâtre et son double et des Cenci*, Paris, Gallimard, 1979.

AUROUX, Sylvain et JACOB, André (dir.), *Les notions philosophiques : dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

BARKER, Stephen (éd.), *Signs of Change: Premodern, Modern, Postmodern*, Albany, State University of New York Press, 1996.

BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* [actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992], Paris, Le Léopard d'or, 1996.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes II* [texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BAZÚA, Norma, *Varo entre Remedios caseros (1971-1982). Poemas*, México, D.F., Instituto Politécnico Nacional, 2003.

BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BORGES, Jorge Luis, *Conférences* [1977-1978] [trad. Françoise Rosset], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » (92), 1985.

_____, *El Aleph* [1945], Madrid, Alianza, coll. « El libro de bolsillo », 1971.

_____, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza, coll. « El libro de bolsillo », 2001.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1966.

BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* [2002] [trad. Ana Varela Mateos], Madrid, Ediciones Akal, 2005.

_____, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, [1994] 2011.

BRETON, André, *Entretiens, 1913-1952*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » (284), [1952] 1969.

_____, *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965.

_____, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979.

_____, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

_____, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

BURCKHARDT, Titus, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam* [préface de Jean Herbert], Lyon, P. Derain, 1955.

BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture* [1969], Genève / Paris, A. Skira / Flammarion, 1980.

CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, P. Belfond, 1967.

CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

_____, *Obliques* [précédé de *Images, images*...], Paris, Stock, 1975.

CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo* [1949], Barcelona, Seix Barral, 2007.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

CICÉRON, *L'orateur* [éd. Albert Yon], Paris, Les Belles Lettres, 1964.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine, *La Jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975.

DAUMAL, René, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, [1952] 1962.

DE CUES, Nicolas, *La Docte Ignorance* [1440] [trad. Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard et Frédéric Vengeon], Paris, Flammarion, 2013.

DE VINCI, Leonard, *Traité de la peinture* [1651] [textes traduits et présentés par A. Chastel], Paris, Berger-Levrault, 1987.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* [1641] [éd. Marie-Frédérique Pellegrin], Paris, Flammarion, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

_____, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques » (208), 1994.

EISLER, Riane, *Placer Sagrado: sexo, mitos y política del cuerpo* [1995] [trad. Elena Olivos], México, D.F., Pax México, 2005.

ELIADE, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

_____, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » (103), 1962.

_____, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique » (63), [1948] 1983.

ERNST, Max, *Écritures: avec cent vingt illustrations extraites de l'oeuvre de l'auteur* [textes traduits, réunis et présentés par Henri Parisot et Robert Valençay], Paris, Gallimard, 1970.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* [1900] [éd. Denise Berger, trad. Ignace Meyerson], Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

_____, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

_____, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust : I et II* [préface et notes de Bernard Lortholary, trad. Jean Malaplate], Paris, Flammarion, 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans, *L'Art et l'Illusion : psychologie de la représentation picturale* [1960] [trad. Guy Durand], Paris, Gallimard, 1996.

GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

GRAVES, Robert, *Les mythes celtes. La Déesse blanche* [1948], Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

GRUZINSKI, Serge, *La guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.

GUÉNON, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* [1962] [trad. José Luis Tejada et Jeremías Lera], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

GURDJIEFF, Georges Ivanovitch, *Récits de Belzébuth à son petit-fils* [1950], Monaco, Éditions du Rocher, 1983.

HAMANN, Johann Georg, *Aesthetica in Nuce. Rhapsodie en prose kabbalistique* [1762] [trad. Henry Corbin], Paris, Mesures, 1939.

HUSAIN, Shahrukh, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos* [trad. Margarita Cavándoli], Madrid, Debate, 1997.

JAKOBSON, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale* [trad. Nicolas Ruwet], Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [préface de Jean Starobinski, trad. Claude Maillard], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

JOLY, Martine, *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Armand Colin, 2011.

JUNG, Carl Gustav, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype* [1953] [éd. Roland Cahen, trad. Yves Le Lay], Paris, Buchet-Chastel, 1971.

_____, *Types psychologiques* [1921] [trad. Yves Le Lay], Genève, Georg, 1997.

_____, *Psychologie et alchimie* [1944] [trad. Henry Pernet et Roland Cahen], Paris, Buchet-Chastel, 1970.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [éd. Philippe Sers, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais » (72), 1989.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781], Paris, Gallimard, 1980.

KRAUSS, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, Cambridge / London, MIT Press, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais » (152), 1980.

LAVAUD, Laurent (éd.), *L'image*, Paris, Flammarion, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, [1989] 1999.

MABILLE, Pierre, *Le miroir du merveilleux* [1940], Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

MAGRITTE, René, *Écrits complets* [éd. André Blavier], Paris, Flammarion, 1979.

MARIN, Louis, *Études sémiologiques : écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique » (11), 1972.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir* [préface de Jean Delumeau], Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel » (916), 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

MIES, Maria et SHIVA, Vandana, *Ecoféminisme* [1993] [trad. Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie Françoise Stewart-Ebel], Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998.

MITCHELL, W.J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

MOORHEAD, Joanna, *The Surreal Life of Leonora Carrington*, London, Virago, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923.

OUSPENSKY, Piotr Demianov, *Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico* [1934] [trad. Armando Cosani Sologúren], Buenos Aires, Kier, 2006.

_____, *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento. Una clave para los enigmas del mundo* [1912] [trad. Nicholas Bessaroboff et Claude Bragdon], Buenos Aires, Kier, 2004.

PAZ, Octavio, *Corriente alterna* [1967], México, D.F., Siglo Veintiuno, 2000.

_____, *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Letras mexicanas », 1987.

PEIRCE, Charles Sanders, « A Treatise on Metaphysics » [1861], *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition* [éd. Max H. Fisch], vol. 1, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

_____, *Écrits sur le signe* [textes réunis, commentés et traduits par Gérard Deledalle], Paris, Éditions du Seuil, 1978.

PÉRET, Benjamin (éd.), *La poesia surrealista francese* [trad. Roberto Sanesi et Tristan Sauvage], Milano, Schwarz, coll. « La poesia del novecento » (2), 1959.

PHAY-VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PIAGET, Jean et INHELDER, Bärbel, *L'image mentale chez l'enfant : étude sur le développement des représentations imagées*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

PLATON, *La République* [introduction, traduction et notes par Robert Baccou], Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

PONIATOWSKA, Elena, *Leonora*, México, D.F., Seix Barral, 2011.

_____, *Lilus Kikus* [illustrations de Leonora Carrington], México, D.F., Los Presentes, 1954.

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché [édition et trad. Adrián Recinos], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (15), 1955.

READ, Herbert, *The Meaning of Art*, London, Faber and Faber, 1972.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, *El chamán y el jaguar: estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia* [1975] [trad. Felix Blanco], México, D.F., Siglo Veintinuno, 1978.

ROBIDA, Albert, *Le vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57466170> (consulté le 10 juin 2018).

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España* [XVIe siècle], Barcelona, Red Ediciones, 2018.

SAID, Edward Wadie, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1971.

SEGOVIA, Tomás, *Poesía (1943-1997)*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra firme », 1998.

TISSERON, Serge, *Le bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », [1996] 1998.

TURNER, Victor W., « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

VALDÉS, Zoé, *La cazadora de astros*, Barcelona, Plaza Janés, 2007.

VAUDAY, Patrick, *L'invention du visible. L'image à la lumière des arts*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2008.

WEISZ CARRINGTON, Gabriel, *Rostro de la bestia*, México, D.F., Ediciones Eón, coll. « Ensayo », 2012.

WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, [1990] 2004.

2. Articles et chapitres d'ouvrages

ARAGON, Louis, « Ce qui nous unit », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 12.

AYALA, Francisco, « La cuestionable literatura del exilio », *Los Cuadernos del Norte*, n° 8, juillet-août 1981, p. 62-67.

BERTINI, Marie-Joseph, « Le Grand Récit de l'ordre symbolique, irréductible agent de l'organisation sociale ? », Actes du colloque « Nouveaux Imaginaires du Féminin », Université de Nice, 21-22 septembre 2017, disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01665580/document> (consulté le 10 juin 2018).

BORGES, Jorge Luis, « La Kabbale », *Conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » (2), 1985, p. 113-127.

BOULNOIS, Olivier, « L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de philosophie*, tome 72, n° 2, 2009, p. 271-292, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2009-2-p-271.htm> (consulté le 10 juin 2018).

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46.

BRETON, André, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 16-17.

_____, « Main première », in KUPKA, Karel, *Un art à l'état brut. Peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1962, disponible en ligne : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100393691> (consulté le 10 juin 2018).

_____, « Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 1-3.

CLAIR, Jean, « Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien », in MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Malévitch 1878-1978* [Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978], Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1979, p. 15-30.

DALÍ, Salvador, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 1, juillet 1930, p. 9-12.

DURING, Elie, « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science fiction », *Alliage*, n° 60, juin 2007, p. 138-153, disponible en ligne : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html> (consulté le 10 juin 2018).

FERRARI, Germana (éd.), *Matta. Entretiens morphologiques. Notebook n° 1, 1936-1944*, London, Sistan, 1987.

FLAHUTEZ, Fabrice, « La peinture de Roberto Matta entre cellule eucaryote et singularité de Schwarzschild », in *Mélusine. Le surréalisme et la science* [études réunies par Henri Béhar], n° 27, Paris, L'Âge d'Homme, 2007, p. 145-154.

FREUD, Sigmund, « Correspondance à André Breton », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 4, décembre 1931, p. 10-11.

GAOS, José, « Confesiones de transterrado » [1963], *Obras Completas,* tome VIII, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, coll. « Nueva Biblioteca Mexicana » (129), 1996, p. 544-558.

_____, « Los "transterrados" españoles de la filosofía en México », *Filosofía y Letras*, n° 36, octobre-décembre 1949, p. 287-323.

GARCÍA LORCA, Federico, « Sketch de la nueva pintura » [1928], *Obras, VI. Prosa, 1* [éd. Miguel García Posada], Madrid, Ediciones Akal, 1994, p. 269-278.

GRANJON, Émilie, « Le symbole, une notion complexe », *Protée*, vol. 36, n° 1, printemps 2008, p. 17-28, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n1-pr2404/018802ar/> (consulté le 10 juin 2018).

JUNG, Carl Gustav, « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* » [1949], *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or* [1971] [trad. Étienne Perrot], Paris, Albin Michel, 1979, p. 123-148.

KAUFMANN, Pierre, « Imaginaire et imagination », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/> (consulté le 10 juin 2018).

MORISE, Max, « Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 26-27.

NAVILLE, Pierre, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 27.

NOUGÉ, Paul, « Les images défendues », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 6, 1933, p. 24-28.

ONSLOW FORD, Gordon, « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) », *Matta* [catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 3 octobre - 16 décembre 1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 27-36.

PÉRET, Benjamin, « La soupe déshydratée », *La Nef*, numéro spécial « L'Almanach surréaliste du demi-siècle », n°63-64, mars-avril 1950, p. 49-61.

REVERDY, Pierre, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918.

SAÏD, Suzanne, « Deux noms de l'image en grec ancien : idôle et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 1987, p. 309-330, disponible en ligne : <http://www.persee.fr/docAsPDF/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494.pdf> (consulté le 10 juin 2018).

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, « Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malevich », *Quintana*, n° 13, 2014, p. 283-300.

_____, « P.D. Ouspenski y su influencia teórica en la obra suprematista de Kazimir Malevich », *Laboratorio de arte*, n° 26, 2014, p. 395-417.

SCHMITT, Jean-Claude, « Imago : de l'image à l'imaginaire », in BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* [actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992], Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 29-37.

_____, « La culture de l'*imago* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, janvier-février 1996, p. 3-36.

SED-RAJNA, Gabrielle, « Sefirot », *Encyclopædia Universalis*, disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sefirot/> (consulté le 10 juin 2018).

SICOT, Bernard, « Entretien avec Tomás Segovia », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 78, 2002, p. 233-252.

TORO, Alfonso de, « Hacia una teoría de la cultura de la "hibridez" como sistema científico "transrelacional", "transversal" y "transmedial" », *Estudios Literarios & Estudios Culturales*, *Nuevo Texto Crítico* (Stanford University), n° 25-26, 2004, p. 275-329.

_____, « La pensée hybride, culture des diasporas et culture planétaire. Le Maghreb (Abdelkebir Khatibi – Assia Djebar », in TORO, Alfonso de et BONN, Charles (éd.), *Le Maghreb writes back : figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim / Zürick / New York, G. Olms, 2009, p. 69-122.

WILLIAMS, David, « The Exile as Uncreator », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 8, n° 3, p. 1-14.

E/ Autres supports : films, vidéos, audios

Artistas por sí mismos: Leonora Carrington, documentaire réalisé par Alfredo Robert et produit par Jorge Pellicer, ILCE, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wkKRPPrN5KE> (consulté le 10 juin 2018).

Invocación surrealista: Leonora Carrington, documentaire réalisé par Sandra Luz Aguilar Fernández, TV UNAM, 2008, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IedyWcFVlzA> (consulté le 10 juin 2018).

Leonora Carrington, documentaire réalisé par Dominique et Julien Ferrandou, produit par Aube et Oona Elléouët-Breton, Seven Doc, 2011.

Leonora Carrington. Britain's Lost Surrealist, documentaire réalisé par Joanna Moorhead, disponible en ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artists/leonora-carrington-7615/leonora-carrington-britains-lost-surrealist> (consulté le 10 juin 2018).

Leonora Carrington. El juego surrealista, documentaire réalisé par Javier Martín Domínguez, Time Zone Producciones, 2011.

Leonora Carrington, imaginacón a galope fino, documentaire produit par Carolina López Solís, Canal 22, 2006, disponible en ligne : <http://canal22.org.mx/educacionycultura/leonora-carrington-imaginacion-a-galope-fino.html> (consulté le 10 juin 2018).

« Leonora Carrington, ou le réel et l'imaginaire », émission de radio retransmise sur France Culture le 18 avril 1985 dans le cadre du programme « Une vie, une œuvre ». Disponible en ligne : <http://www.ina.fr/audio/PHD98032561/leonora-carrington-ou-le-reel-et-l-imaginaire-audio.html> (consulté le 10 juin 2018).

Remedios Varo. Misterio y revelación, documentaire réalisé par Tufic Makhlouf Akl, Seven Doc, 2013.

Remedios Varo: tan imprescindible… como invisible, documentaire réalisé par Toni Espinosa, RTVE, 2014, disponible en ligne : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-remedios-varo/2489576/> (consulté le 10 juin 2018).

The Flowering of the Crone: Leonora Carrington, Another Reality, documentaire réalisé par Ally Acker, Reel Women Media / Roslyn Heights, 2014.

ANNEXES

ANNEXE 1. Œuvres écrites de Leonora Carrington

A/ Œuvres écrites en anglais

1. Nouvelles et contes

- ***A Mexican Fairy Tale*** (*Conte de fées mexicain* / *Cuento mexicano*). Écrit dans les années 70, au Mexique. Première publication (*en français*) : *Le Nouveau Commerce*, n° 30-31, 1975.
- ***Little Francis*** (*Histoire du Petit Francis* / *El pequeño Francis*). Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication (*en français*) : *Pigeon, vole : contes retrouvés* [texte établi et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendron, trad. Jacqueline Chénieux-Gendron et Didier Vidal], Cognac, Le Temps qu'il fait, coll. « Pleine marge », 1986.
- ***My Flannel Knickers*** (*Mis pantalones de franela*). Écrit dans les années 50, au Mexique. Première publication : *The Seventh Horse, and Other Tales* [trad. Katherine Talbot et Anthony Kerrigan], New York, E.P. Dutton, 1988.
- ***My Mother is a Cow*** (*Mi madre es una vaca*). Écrit au milieu des années 50, au Mexique. Première publication : *The Seventh Horse, and Other Tales, op. cit.*, 1988.
- ***The Bird Superior, Max Ernst*** (*El pájaro superior, Max Ernst*). Écrit au début des années 40, à New York. Première publication : *View*, vol. 2, n° 1, avril 1942.
- ***The Happy Corpse Story*** (*Histoire de l'heureux fantôme* / *Historia del cadáver feliz*). Écrit en 1971, au Mexique. Première publication (*en français*) : *Le Nouveau Commerce*, n° 30-31, 1975.
- ***The Seventh Horse*** (*Le septième cheval* / *El séptimo caballo*). Écrit en 1941, à New York. Première publication : *VVV*, n° 2-3, mars 1943.
- ***Waiting*** (*L'attente* / *Esperando*). Écrit en 1941, à New York. Première publication : *VVV*, n° 1, juin 1942.
- ***White Rabbits*** (*Lapins blancs* / *Conejos blancos*). Écrit en 1941, à New York. Première publication : *View*, vol. 1, n° 9-10, décembre 1941-janvier 1942.

2. Romans

- ***Down Below*** (*En bas* / *Memorias de abajo*). Écrit en 1942, à New York (texte perdu). Première publication : *VVV*, n° 4, février 1944.

- ***The Hearing Trumpet*** (*Le cornet acoustique* / La trompeta acústica). Écrit dans les années 50, au Mexique. Première publication (*en français*) : *Le cornet acoustique* [préface d'André Pieyre de Mandiargues, trad. Henri Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1974.
- ***The Stone Door*** (*La porte de pierre* / *La puerta de piedra*). Écrit dans les années 40, au Mexique. Première publication (*en français*) : *La Porte de pierre* [trad. Henri Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1976.

3. Pièces de théâtre

- ***A Flannel Nightshirt*** (*Une chemise de nuit de flanelle*). Écrit en 1945, au Mexique (texte perdu). Première publication (*en français*) : *Une Chemise de nuit de flanelle* [avant-propos de Henri Parisot, trad. Yves Bonnefoy], Paris, Librairie Les Pas perdus, coll. « L'Âge d'or » (5), 1951.
- ***Judith***. Écrit en 1961, au Mexique. Première publication : *The Seventh Horse and Other Stories* [préface de Marina Warner, trad. Katherine Talbot et Anthony Kerrigan], London, Virago, 1989.
- ***Opus sinistrum***. Écrit en 1969, au Mexique. Première publication (*en français*) : *La débutante : contes et pièces* [avant-propos de Jacqueline Chénieux, trad. Yves Bonnefoy, Henri Parisot et Geneviève Parisot], Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1978.
- ***The Lamb's Holiday*** (*La fête de l'agneau*). Écrit en 1940 (texte perdu). Première publication (*en français*) : *La débutante : contes et pièces, op. cit.*, 1978.

4. Essais

- ***Commentary***. Écrit en 1975. Première publication : *Leonora Carrington. A Retrospective Exhibition* [catalog of an exhibition at the Center for Inter-American Relations, Nov. 26 - Jan. 4, 1976 / University Art Museum, University of Texas, Jan. 18 - Feb. 29, 1976], New York, The Center, 1975.
- ***Female Human Animal***. Écrit en 1970. Première publication : Salomon Grimberg, *Leonora Carrington: What She Might Be* [catalog of an exhibition at the Dallas Museum of Art, Dec. 23, 2007 - March 30, 2008], Dallas, Mexico Institute in Dallas / Dallas Museum of Art, 2008.
- ***Jezzamathatics or Introduction to the Wonderful Process of Painting*** (Jezzamathatiques ou introduction au merveilleux processus pictural / Jezzamatáticas o

introducción al maravilloso proceso de pintar). Écrit en 1965. Première publication : *Leonora Carrington: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, México, D.F., Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, 1965.

B/ Œuvres écrites en français

1. Nouvelles et contes

- ***Abattue par la tristesse… ou Arabelle*** (*Cast Down by Sadness* / *Abatido por la tristeza*). Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication : *Les Cahiers du Double*, n° 3-4, décembre 1979.
- ***Jemima et le loup*** (*Jemima and the Wolf*). Date d'écriture inconnue. Première publication: *Pigeon, vole : contes retrouvés, op. cit.*, 1986.
- ***L'Amoureux*** (*A Man in Love* / *Un enamorado*). Écrit entre 1937 et 1939, en France. Première publication : *La dame ovale* [avec sept collages par Max Ernst], Paris, G.L.M., 1939.
- ***L'homme neutre*** (*The Neutral Man* / *El hombre neutro*). Écrit au début des années 50, au Mexique. Première publication : *Le Surréalisme, même*, n° 2, 1957.
- ***L'Oncle Sam Carrington*** (*Uncle Sam Carrington* / *Tío Sam Carrington*). Écrit entre 1937 et 1939, en France. Première publication : *La dame ovale, op. cit.*, 1939.
- ***L'Ordre royal*** (*The Royal Summons* / *La orden real*). Écrit entre 1937 et 1939, en France. Première publication : *La dame ovale, op. cit.,* 1939.
- ***La dame ovale*** (*The Oval Lady* / *La dama oval*). Écrit en 1937-1938, en France. Première publication : *La dame ovale, op. cit.*, 1939.
- ***La débutante*** (*The Debutante* / *La debutante*). Écrit entre 1937 et 1939, en France. Première publication : *La dame ovale, op. cit.*, 1939.
- ***La maison de la peur*** (*The House of Fear* / *La casa del miedo*). Écrit entre 1937 et 1938, en France. Première publication : *La maison de la peur* [préface et illustrations de Max Ernst], Paris, Henri Parisot, coll. « Un divertissement » (4), 1938.
- ***La mouche de Monsieur Grégoire*** (*Mr. Gregory's Fly*). Date d'écriture inconnue. Première publication : *Bizarre*, n° 2, 1953.
- ***Le chameau de sable*** (*The Sand Camel* / *El camello de arena*). Date d'écriture inconnue. Première publication : *Bizarre*, n° 2, 1953.
- ***Le squelette en vacances*** (*The Skeleton's Holiday* / *Las vacaciones del esqueleto*). Écrit entre 1937 et 1938, en France. Première publication : *Plastique*, n° 4-5, 1939.

- ***Les Sœurs*** (*The Sisters* / *Las hermanas*). Écrit en 1939, en France. Première publication (*en anglais*) : *View*, vol. 1, n° 11-12, février-mars 1942.
- ***Les trois chasseurs*** (*The Three Hunters* / *Los tres cazadores*). Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication (*en anglais*) : *The Seventh Horse, and Other Tales, op. cit.*, 1988.
- ***Monsieur Cyril de Guindre***. Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication: *Pigeon, vole : contes retrouvés, op. cit.*, 1986.
- ***Pigeon, vole*** (*Pigeon, Fly* / *¡Vuela, paloma!*). Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication: *Pigeon, vole : contes retrouvés, op. cit.*, 1986.
- ***Quand ils passaient*** (*As They Rode Along the Edge* / *Cuando iban por el lindero en bicicleta*). Écrit entre 1937 et 1940, en France. Première publication: *Pigeon, vole : contes retrouvés, op. cit.*, 1986.

2. Pièces de théâtre

- ***Pénélope*** (*Penelope*). Écrit au début des années 40, au Mexique. Première publication : *Les Quatre Vents*, n° 6, 1946.

C/ Œuvres écrites en espagnol

1. Nouvelles et contes

- ***Cuento negro de la mujer blanca***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 4, 11 juillet 1962.
- ***Cuento repugnante de las rosas***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *Leche del sueño,* [prologue d'Ignacio Padilla, notes de Gabriel Weisz et Alejandro Jodorowsky], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Tezontle », 2013.
- ***De cómo funde una industria o el sarcófago de hule*** (*How to Start a Pharmaceutical Business*). Écrit au début des années 60, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 3, 4 juillet 1962.
- ***El cuento feo de la manzanilla***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 2, 27 juin 1962.
- ***El cuento feo de las carnitas***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 5, 18 juillet 1962.

- ***El monstruo de Chihuahua***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 6, 25 juillet 1962.
- ***El niño Jorge***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *Leche del sueño,op. cit.,* 2013.
- ***Et in bellicus lunarum medicalis***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication (*en anglais*) : *The Seventh Horse, and Other Tales, op. cit.*, 1988.
- ***Juan sin cabeza***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *S.NOB*, n° 7, 15 octobre 1962.
- ***Humberto el bonito***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *Leche del sueño,op. cit.,* 2013.
- ***La gelatina y el zopilote***. Écrit entre 1955 et 1962, au Mexique. Première publication : *Leche del sueño,op. cit.,* 2013.

2. Pièces de théâtre

- ***El príncipe azul Cucú***. Date d'écriture inconnue. Première publication : *Cuadernos de Bellas Artes*, vol. 2, n° 2, février 1961.
- ***[El Santo Cuerpo Grasoso]***. Possiblement écrit en 1947. Première publication : Edith Mendoza Bolio, *« A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Frankfurt / México, D.F., Iberoamericana / Veruert / Bonilla Artigas, 2010.
- ***La invención del mole*** (*The Invention of the Mole*). Écrit en 1956, au Mexique. Première publication : *Revista Mexicana de Literatura*, n° 7, septembre-octobre 1956.

ANNEXE 2. Choix de tableaux

A/ Leonora Carrington

FIGURE 1 : ***Autorretrato (La posada del caballo del alba)***
Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)
1937-1938
Óleo sobre lienzo
65 x 81,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection

FIGURE 2 : ***Los caballos de Lord Candlestick***
The horses of Lord Candlestick
1938
Óleo sobre lienzo
61 x 93,3 cm
Colección privada

FIGURE 3 : ***La comida de Lord Candlestick***
The meal of Lord Candlestick
1938
Óleo sobre lienzo
48 x 61 cm
Colección privada

FIGURE 4 : ***Las distracciones de Dagobert***
Les distractions de Dagobert
1945
Temple sobre masonite
74,9 cm x 86,7 cm
Colección privada

FIGURE *5 : Chiki, tu país*
Chiki, ton pays
1947
Óleo sobre lienzo
90 x 60 cm
Colección privada

FIGURE 6 *: La giganta*
The Giantess
h. 1950
Óleo sobre lienzo
117 x 68 cm
Colección privada

FIGURE 7 : ***Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan***
Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan
1954
Óleo sobre lienzo
59,5 x 78, 5 cm
Colección privada

FIGURE 8 : ***Carrera de burones***
Ferret Race
1950-1951
Óleo sobre lienzo
101,5 x 56 cm
Colección privada

FIGURE 9 : ***Entonces vimos a la hija del minautoro***
And Then We Saw The Daughter of the Minautor
1953
Óleo sobre lienzo
60 x 70 cm
Colección privada

FIGURE 10 : ***¿Hablas en sirio?***
Are you Really Syrious?
1953
Óleo sobre madera contrachapada
53,5 x 91,5 cm
Colección de Miguel S. Escobedo

FIGURE 11 : ***El Juglar***
1958
Óleo sobre tela
95 x 95 cm
Colección Edward James

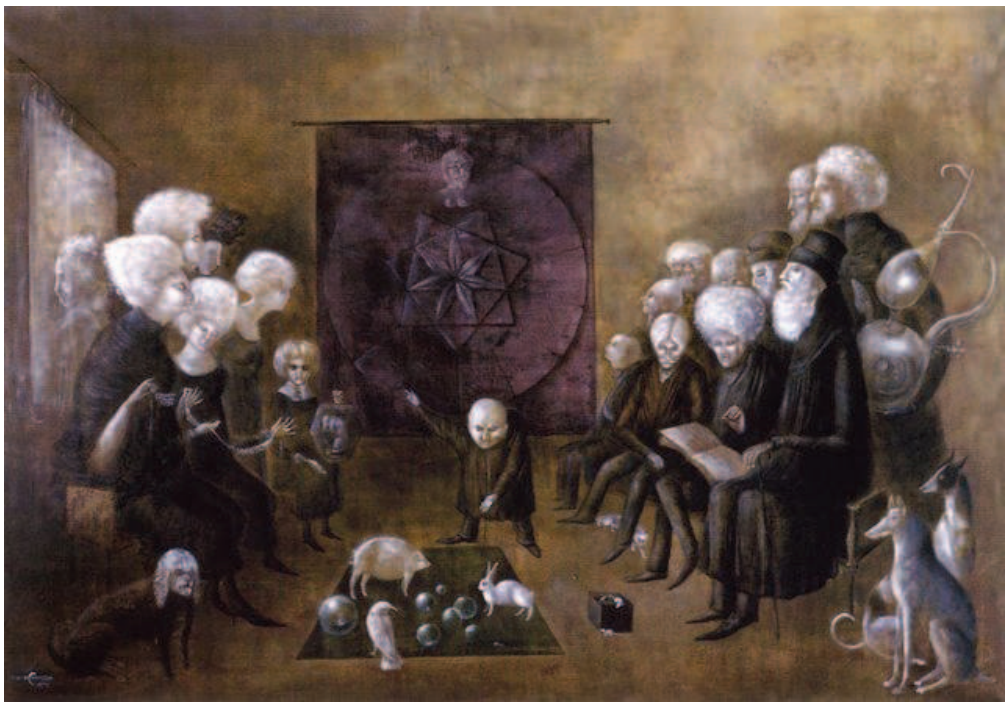

FIGURE 12 : ***Letanía de los filósofos***
Litany of the philosophers
1959
Óleo sobre lienzo
70 x 100 cm
Colección privada

FIGURE 13 : ***Kabala***
1960
Óleo sobre masonite
75 x 40 cm
Colección particular

FIGURE 14 : ***El mundo mágico de los mayas***
1963
Caseína sobre tabla
213 x 457 cm
© Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – INAH, México

FIGURE 15 : ***The burning of Giordano Bruno***
1964
Óleo sobre tabla
81 x 61 cm
Colección León Davidoff
México, D.F.

FIGURE 16 : ***Retorno de la Osa Mayor***
1966
Óleo sobre lienzo
56,5 x 96,5 cm
Colección Pablo Brener y señora
México, D.F.

FIGURE 17 : ***I Saw Their Eyes***
1968
Óleo sobre lienzo
80 x 61 cm
Colección Alberto y Tata Garza Evia

FIGURE 18 ***: Autorretrato con corbata ortopédica negra***
Self-Portrait in Orthopedic Black Tie
1973
Óleo sobre lienzo
65 x 38 cm
Colección privada

FIGURE 19 : ***Emprendí mi viaje hacia abajo, como un mensajero, hacia el abismo***
Took My Way Down, Like a Messenger, to the Deep
1977
Óleo sobre lienzo
181 x 120 cm
Colección privada

FIGURE 20 : ***El laberinto***
The Labyrinth
1991
Óleo sobre madera
77 x 91 cm
Colección privada

B/ Remedios Varo

FIGURE 21 : ***Los alacranes***
1943
Óleo sobre tela
61 x 61 cm
Colección particular

FIGURE 22 : ***Paisaje torre centauro***
1943
Mixta sobre papel
35 x 25,5 cm
Colección particular
México

FIGURE 23 : ***Ruedas metafísicas*** [*Bicicletas en café*]
1944
Gouache sobre cartulina
28,7 x 19,4 cm
Colección particular
México [Galería Arvil]

FIGURE 24 : ***Gitana y Arlequín***
1947
Gouache sobre cartulina
32 x 25 cm
Colección particular
México

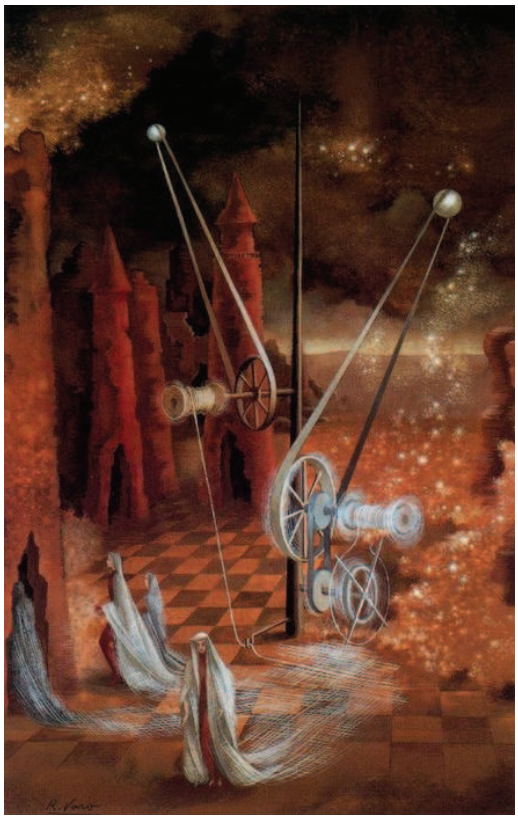

FIGURE 25 : ***Premonición***
1953
Gouache sobre papel
36 x 24 cm
Colección particular
México [Galería Arvil]

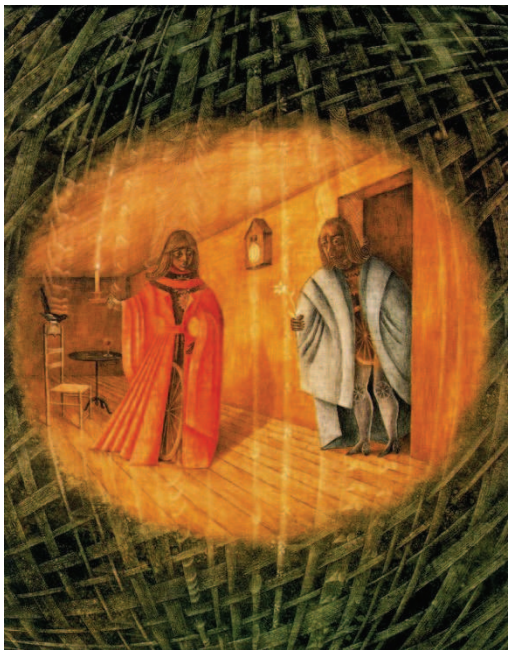

FIGURE 26 : ***Tejido espacio-tiempo***
[*Espacio-tiempo tejiendo*]
1954
Óleo sobre masonite
66 x 54 cm
Colección particular
México

FIGURE 27 : ***Revelación o El relojero***
1955
Óleo sobre masonite
71 x 84 cm
Colección Hanni Bruder Kafka
México

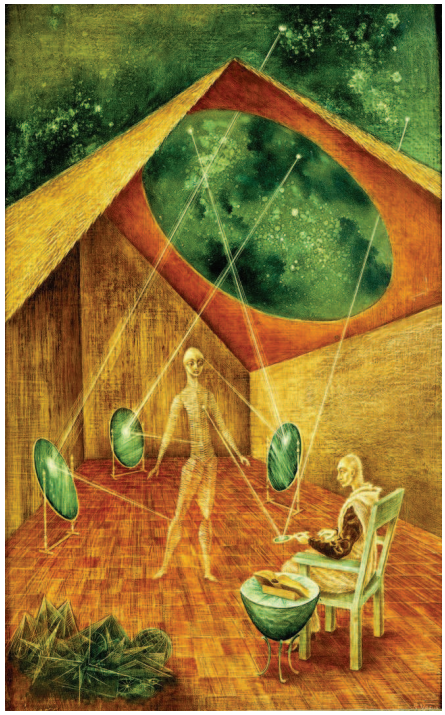

FIGURE 28 : ***Creación con rayos astrales***
1955
Óleo y tempera sobre masonite,
67.4 x 42.6 cm
Paradero desconocido

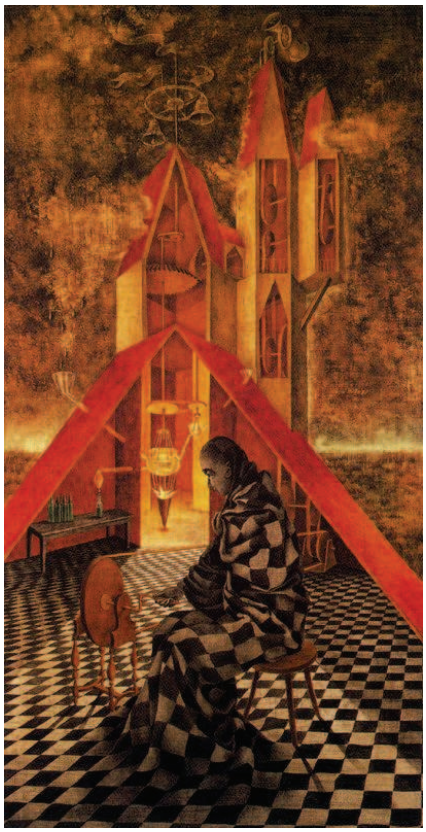

FIGURE 29 : ***Ciencia inútil o El alquimista***
[*Laberinto mecánico*]
1955
Óleo sobre masonite
Colección particular
México

FIGURE 30 : ***Robo de sustancia***
1955
Óleo sobre masonite
58 x 82 cm
Colección particular
Guadalajara, México

FIGURE 31 : ***Música solar***
[*Música de la luz; La sonata de luz*]
1955
Óleo sobre masonite
91 x 61 cm
Colección particular
México

FIGURE 32 : ***Roulotte***
[*Interior en marcha*]
1955
Óleo sobre masonite
78 x 60
Colección particular
México

FIGURE 33 : ***La tejedora de Verona***
1956
Óleo sobre masonite
86 x 105 cm
Colección particular
Monterrey [Galería Ramis Barquet]

FIGURE 34 : ***Vuelo mágico***
[*Zanfonía*]
1956
Óleo y nácar incrustrado sobre masonite
86 x 105 cm
Colección particular
Monterrey [Galería Ramis Barquet]

FIGURE 35 : ***Armonía***
[*Autorretrato sugerente*]
1956
Óleo sobre masonite
76 x 94
Paradero desconocido

FIGURE 36 : ***Cazadora de astros***
[*La luna aprisionada*]
1956
Mixta sobre cartulina
48 x 34 cm
Colección particular
México

FIGURE 37 : ***Catedral vegetal***
1957
Gouache sobre papel
38 x 27 cm
Colección Banco Nacional de México

FIGURE 38 : ***Exploración de las fuentes del río Orinoco***
1959
Óleo sobre tela
44 x 39.5 cm
Colección José Luis Martínez, México

FIGURE 39 : ***Encuentro,***
1959
Óleo sobre tela
40 x 30 cm
Colección particular
México

FIGURE 40 : ***Presencia inquietante***
[*Presencia inesperada*]
1959
Óleo sobre tela
55 x 38 cm
Colección particular
México [Galería Arvil]

FIGURE 41 : ***Homo rodans***
1959
Escultura a base de huesos de pollo, pavo y espinas de pescado
41 x 17 x 6.5 cm
Colección particular
México

FIGURE 42 : ***Nacer de nuevo***
1960
Óleo sobre masonite
81 x 47 cm
Colección particular
México [Galería Arvil]

FIGURE 43 : ***Mimetismo***
[*Mimesis*]
1960
Óleo sobre masonite
48 x 50 cm
Colección particular
México

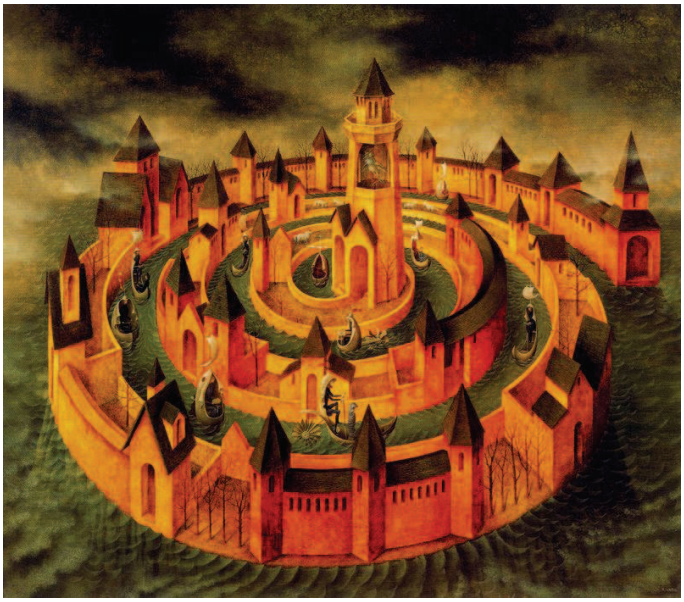

FIGURE 44 : ***Tránsito en espiral***
1962
Óleo sobre masonite
100 x 115
Colección particular
Nueva York [Interart]

FIGURE 45 : ***Invocación***
1963
Vinílica sobre cartulina
49 x 44 cm
Colección familia Montiel Saucedo
México