

La Belle Cheval¹

Par Georgiana COLVILE

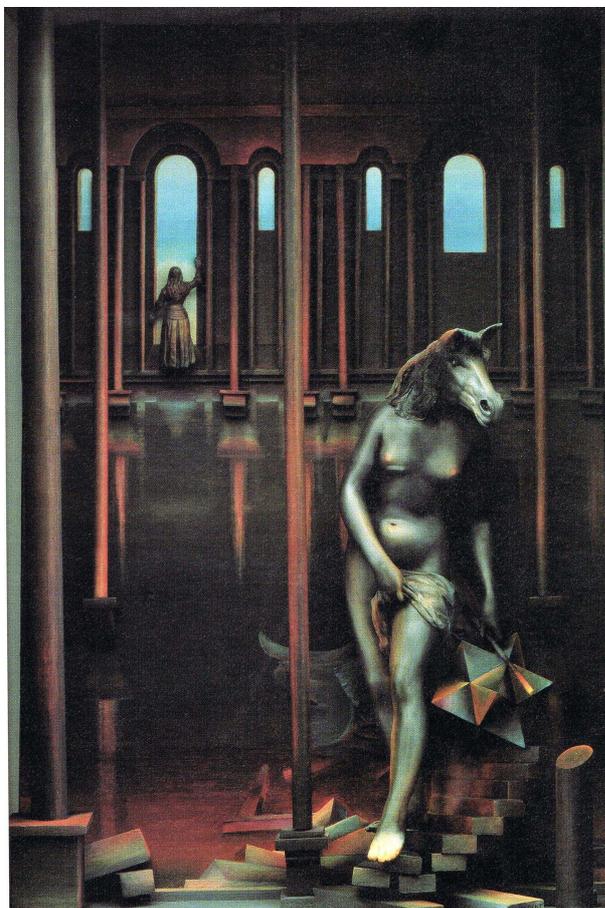


Figure 1: Mimi Parent, La Belle Cheval, 1982.

*il nous souvient
avoir été chevaux sauvages.*
Marianne van Hirtum²

Fille d'un riche industriel anglais et d'une Irlandaise fantasque, née dans le Lancashire l'année où Picasso peignit une jument ailée pour le rideau de *Parade*³, Leonora Carrington (1917-2011) se révolta contre son éducation conservatrice dès sa petite enfance : elle recherchait la compagnie des animaux, surtout celle des chevaux, devint une cavalière accomplie et pratiqua l'écriture inversée. Ses talents artistiques et littéraires se manifestèrent très tôt, sous le signe des mythes celtes transmis par sa mère, sa grand-mère et sa nourrice irlandaises, dont celui d'Epona, la déesse cheval.

¹ Titre d'un tableau de 1982 de Mimi Parent, représentant une femme à tête de cheval.

² Marianne van Hirtum, ouverture d'un poème sans titre, *Les Insolites*, Paris, Gallimard, 1956, p. 87.

³ Célèbre ballet d'avant-garde (1917), de Cocteau, Satie, Picasso et Leonid Massine.

Renvoyée de plusieurs écoles pour indiscipline, puis présentée malgré elle à la cour de Georges V, Carrington n'aspirait qu'à peindre. En 1936, elle finit par obtenir qu'on l'envoie à l'académie d'art d'Amédée Ozenfant à Londres. Là, elle eut la révélation du surréalisme et admira *Deux Enfants menacés par un rossignol* (1924) de Max Ernst, qu'elle rencontra par la suite à une soirée londonienne. Ce fut le coup de foudre réciproque, l'amour fou, l'osmose. Max avait 45 ans, Leonora 19. Tous deux artistes, du signe du Bélier, ils communiquaient par leur imaginaire et par un totémisme animal, du cheval pour elle, de l'oiseau Loplop pour lui. Carrington rejoignit Ernst à Paris en 1937, échappant à la vigilance de sa famille. Fuyant les scènes de l'épouse d'Ernst et les conflits internes du groupe surréaliste, le couple ne tarda pas à s'installer à Saint-Martin d'Ardèche, où ils restaurèrent une vieille bastide et y sculptèrent des animaux mythiques⁴, que Lee Miller photographia en 1939. Leonora dessinait et écrivait des contes, Max les illustrait. La représentation et l'autoreprésentation de chevaux et d'oiseaux marquent alors leur production picturale et ils peignent ensemble le tableau fantastique *Rencontre* (c.1940). Des amis artistes leur rendirent visite, notamment Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues, Roland Penrose et Lee Miller. Bien qu'elle n'aimât pas évoquer cette période brutalement interrompue par la guerre, Carrington avoua plus tard à Marina Warner que « c'était un moment paradisiaque⁵ ». Comme l'a dit Susan Rubin-Suleiman, « leur histoire d'amour ferait un merveilleux film⁶ » et Julotte Roche, habitante de Saint-Martin, a immortalisé les trois années de bonheur créatif de l'oiseau et de la jument, par son livre poétique et imaginaire, *Max et Leonora*⁷. Selon Chadwick :

*Pendant leur vie commune, Leonora Carrington et Max Ernst furent amenés à approfondir les rapports qu'ils avaient avec la nature. [...] Les tableaux de Leonora datant de cette époque sont peuplés d'animaux magiques au centre desquels se retrouve presque toujours l'image du cheval blanc.*⁸

Cette description évoque deux toiles de 1938, exposées en 1991 à la Serpentine Gallery de Londres, *The Horses of Lord Candlestick* (*Les chevaux de Lord Candlestick*) et *The Meal of Lord Candelstick* (*Le Repas de Lord C.*)⁹. Le premier montre des chevaux « à l'état sauvage », s'ébattant dans la nature et la scène parodique du second se situe dans un intérieur

⁴ Voir Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Editions du Chêne, 1986, p. 74-80.

⁵ Marina Warner, introduction à Leonora Carrington, *The House of Fear* (La Maison de la Peur), New York, Dutton, 1988, p. 152.

4. In Leonora Carrington, *La Débutante/Contes et pièces*, traduits de l'anglais par Yves Bonnefoy, Jacqueline Chénieux & Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1978, p. 31-37.

⁶ Susan Rubin-Suleiman, « Artists in love (and out) : Leonora Carrington and Max Ernst », *Risking Who One Is*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, p. 89-121.

⁷ Julotte Roche, *Max et Leonora*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997.

⁸ Chadwick, *op. cit.* p. 78.

⁹ Voir le catalogue de l'exposition *Leonora Carrington*, établi par Andrea Schlieker, Londres, Serpentine Gallery, 1991, p. 52-53.

« civilisé », où une femme/jument blanche préside à un repas orgiaque et barbare, sujet qu'on retrouve dans le conte « Les Sœurs » (1939)¹⁰.

Dans deux textes de cette époque, la nouvelle *La Dame ovale*¹¹ (1938) et la pièce *Pénélope* (*ibid.* p. 114-182), la protagoniste adolescente de Carrington, Lucretia-Pénélope, est amoureuse et aimée de Tartar, son cheval à bascule, à la fois jouet, animal domestique et créature fabuleuse. Menacée par son père, la jeune fille se transforme en Pégase et s'envole avec son amant insolite. Comme l'explique Gloria Orenstein :

*Le nom Tartar, dérivé de Tartarus, les enfers de la mythologie grecque, s'apparente aussi à une divinité celte, blanche et chevaline, Epona. Tartar constitue également une anagramme du mot ART et implique que par l'intermédiaire de l'ART, on peut accéder à des connaissances divines et occultes*¹².

À la manière de son animal de prédilection, la jeune Leonora Carrington mena une vie très mouvementée jusqu'à ce qu'elle s'installât au Mexique en 1942 et que son passage de ses origines celtes à la culture des Mayas enrichît son bestiaire créatif. En attendant, dès ses premières œuvres, elle chercha, dans son univers pictural et littéraire, à abolir toute différence entre l'humain et l'animal, même en amour. Aussi déclara-t-elle à Germaine Rouvre :

*Dans l'amour-passion c'est le bien-aimé, l'autre qui donne la clé [...] Ça peut être un homme, ou un cheval ou une autre femme on ne sait pas [...] personnellement j'aime les hommes mais je n'ai pas de préférence pour les autres [...], je veux dire le bien-aimé c'est ça l'important là-dedans*¹³.

Homme, oiseau et parfois cheval, Max Ernst fut le premier à donner une clé à Carrington. Le peintre à la crinière déjà blanche incarnait le cheval blanc qui aida la jeune femme à fuir sa famille britannique snob et étouffante, et le lapin blanc qui introduisit cette Alice auprès des surréalistes parisiens. Ernst s'était déjà créé un totem et une légende avec Loplop, l'Oiseau Supérieur, rené après « la mort de Max Ernst en 1914¹⁴ ». Carrington représente et rapproche leurs deux totems dans trois portraits, à l'époque de leur liaison et de leur collaboration artistique à Saint-Martin : d'abord dans *Femme et oiseau* (titre en français, c.1937), autoportrait humoristique, un petit oiseau noir et blanc observe la tête et l'encolure d'une belle jument alezane à la crinière hirsute et aux traits de Leonora, encadrée par une fenêtre ouverte. Les deux autres, plus connus, constituent des portraits jumeaux :

¹⁰ *La Débutante* (48-57). Voir aussi mon article sur ce conte, « Magie, mangeries et métamorphoses », in *Parallèles/Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, Québec, L'Instant-même, p. 93-110.

¹¹ *La Débutante* : p. 31-37.

¹² Gloria Orenstein, *The Theater of the Marvelous*, New York, New York University Press, 1975, p. 132-133, ma traduction.

¹³ Entretien avec Germaine Rouvre, *Obliques* n° 14-15, *La Femme surréaliste*, 1977, p. 91.

¹⁴ *View 2*, New York, 1942.

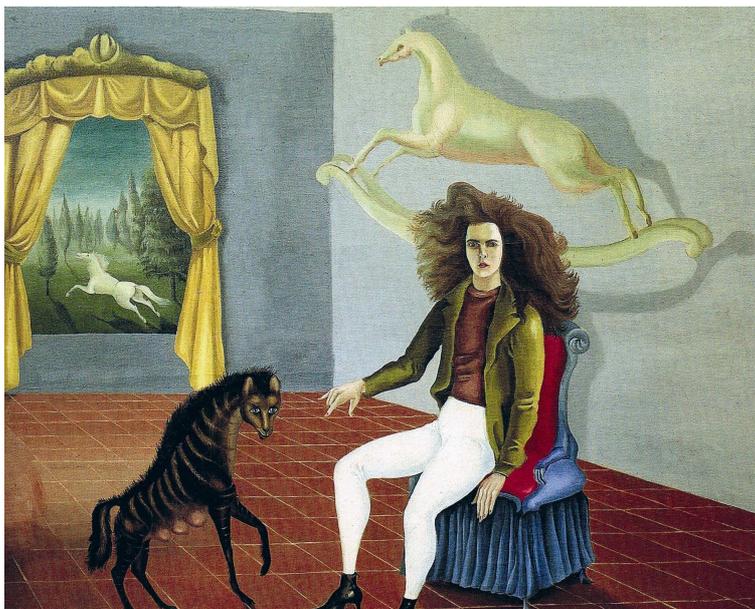


Figure 2: The Inn of the Dawn Horse/Self Portrait (1936-37 L’Auberge du cheval de l’aube Autoportrait)

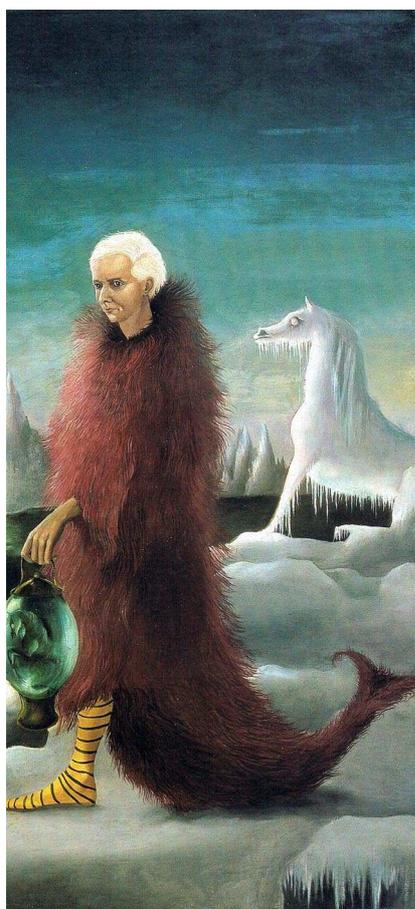


Figure 3: Portrait de Max Ernst (1939)

Ce dernier autoportrait pose déjà les jalons du code de symboles magiques et de couleurs alchimiques que Carrington allait développer dans son œuvre à venir. Au premier plan, une jeune fille (Carrington), dont la chevelure brune évoque une crinière, est assise sur un fauteuil rouge et bleu ; elle porte une culotte de cheval blanche, un corsage marron comme les carreaux du sol et comme la terre, une veste verte, des bottines noires à talons et tend la main à une hyène femelle, noire aussi, qui trotte vers elle (sans doute la même que celle du conte fantastique « la Débutante¹⁵ », où elle remplace une jeune femme à un bal, après avoir dévoré la bonne et revêtu son visage) et toutes deux regardent vers le spectateur. À droite, derrière Carrington, un cheval à bascule blanc (Tartar) en lévitation, la tête dirigée vers la fenêtre qu’entourent des rideaux d’un jaune doré, crée le lien entre la femme immobile aux jodhpurs

blancs et un vrai cheval, blanc aussi, qu’on voit par la fenêtre s’éloigner au galop dans un paysage vert, à la lisière d’une forêt. Le mur de la fenêtre est bleu, de la couleur de l’imaginaire et de l’autre côté du

¹⁵ Livre éponyme, *cit.* p. 21-25.

miroir, comme le fauteuil de la protagoniste et le ciel au dehors. Le temps et l'espace deviennent ceux de la surréalité : le cheval de bois, alter ego de la jeune fille, s'y transforme en animal vivant lorsqu'il s'évade de la réalité contraignante représentée par l'intérieur où elle se trouve. La couleur verte de la nature visible par la fenêtre fait écho au ton de la veste de Leonora, cette couleur transitionnelle de l'alchimie est aussi celle de l'Irlande des ancêtres de l'artiste et du renouveau du monde des plantes. L'or des rideaux indique le cycle des saisons et la fertilité, ainsi que la lumière céleste du savoir, auquel était censée mener la quête des alchimistes. Les trois couleurs principales de l'alchimie, qui sont aussi celles de la déesse de la Lune se manifestent ici : le noir, le blanc et le rouge. Abraham Juif montre trois cavaliers chevauchant trois lions, un noir qui représente l'or en macération, un rouge pour la fermentation interne et un blanc pour la défaite de la mort¹⁶. La nouvelle Lune incarne la Déesse Blanche de la naissance et de la croissance, la Pleine Lune la Déesse Rouge de l'amour et de la guerre, et l'ancienne Lune la Déesse Noire de la mort¹⁷.

Les deux animaux de l'autoportrait de Carrington, le cheval blanc et la hyène noire, représentent la dualité de la déesse, le bien et le mal, la vie et la mort. Le tableau suggère le parcours initiatique d'une jeune femme sur le point de quitter le monde de l'enfance et crée une synchronisation visuelle du passé (le cheval à bascule), du présent (la jeune fille révoltée et complice de la hyène négative) et du futur (le cheval qui galope vers de nouvelles aventures). Or, l'initiation est surtout la découverte de l'amour et le cheval à bascule représente aussi l'objet-aimé, en l'occurrence Ernst, avec qui Leonora s'était enfuie vers la France, comme Lucretia-Pénélope avec Tartar. Peint au début de leur relation, cet autoportrait, comme *Femme et oiseau*, célèbre leur amour. En outre, la figure du cheval à bascule incarne l'osmose entre les deux artistes, ce que Leonora ne savait pas à l'époque. Bien plus tard, en 1984, Jimmy Ernst, fils de Max et de sa première femme Louise Straus-Ernst, révèle dans son autobiographie l'origine du nom de l'oiseau totem de son père, telle que ce dernier la lui avait racontée de son lit d'hôpital en 1975, un peu moins d'un an avant de mourir, en tant que bonne blague ; par rapport à Carrington, il s'agit en rétrospective d'un étonnant exemple de hasard objectif :

...Tout le monde veut toujours savoir qui est ou ce qu'est Loplop [...] Eh bien ! Quand tu étais encore beaucoup trop petit pour t'asseoir sans assistance sur les genoux de quelqu'un, un idiot t'offrit un cheval à bascule en bois au lieu d'acheter une de mes peintures. Il était horriblement ennuyeux de te tenir là-dessus en répétant : « Gallopp... gallopp... gallopp. » Tu adorais ton Loplop. Je le haïssais. [...] Quand j'inventai cette créature emblématique comme présentatrice d'œuvres plus petites,

¹⁶ Voir Grillot de Givry, *Witchcraft, Magic and Alchemy* (1931), New York, Dover Publications, 1971, p. 362-63.

¹⁷ Robert Graves, *The White Goddess* [1949], New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1986, p. 70.

*Paul Eluard me fit observer qu'elle avait besoin d'un nom et je me rappelai ton damné Loplop. Aucune importance que le mien fût plus un oiseau qu'un cheval. [...] Je n'ai jamais dit que c'était ton Schaukelpferd [...] Oui, Loplop n'est autre que ton cheval à bascule.*¹⁸

Le *Portrait de Max Ernst* se situe d'emblée de l'autre côté de la fenêtre, dans le monde extérieur, car il s'agit du portrait de l'autre et il en émane un certain désenchantement. Max y est représenté en tant que créature hybride, avec sa tête tout à fait reconnaissable et l'air pincé, une main et un pied également humains. Une chaussette rayée jaune et noire évoque une guêpe et son étrange vêtement de fourrure (ou est-ce le duvet de Loplop ?) se termine littéralement en queue de poisson velue, alors que sa silhouette ressemble à celle d'un hippocampe ou cheval marin (*sea horse* en anglais) et il est entouré d'un paysage arctique sinistre et désert, tout en bleu et blanc. Derrière Ernst, en position symétrique, se tient un cheval blanc, gelé et couvert de stalactites, il s'agit sans doute de Carrington, la compagne abandonnée ou sur le point de l'être. De sa seule main visible, le peintre tient une lanterne ovale en verre, sorte d'œuf alchimique, orné d'un petit cheval fougueux, qui donne l'impression d'y être emprisonné. Max marche vers le bord de la banquise, comme s'il voulait jeter le tout dans l'eau glacée. L'abandon évoqué renvoie à une longue nouvelle de Carrington, *Histoire du Petit Francis*¹⁹, transposition tragi-comique et transparente de l'épisode de 1938 à Saint-Martin, où Ernst abandonna un temps Carrington, pour régler ses affaires avec son épouse hystérique, Marie Berthe Aurenche. Carrington s'y représente en petit garçon (Francis), en relation fusionnelle avec son oncle Ubriaco²⁰ (Ernst), et qui meurt, assassiné par Amélie, la fille de ce dernier (Marie-Berthe) en son absence²¹, non sans avoir acquis, lui aussi, une tête de cheval.

La chute de l'Eden de Saint-Martin, précipitée par la guerre et l'arrestation de Max Ernst, fut cruelle. Carrington réussit à faire libérer une première fois son amant incarcéré à Largentière en 1939, mais lorsqu'on l'envoya en 1940 au camp des Milles, il n'y eut rien à faire. Leonora abandonna la maison, traversa la frontière espagnole avec des amis, bascula un temps dans la folie et fut internée pendant près d'un an dans la clinique psychiatrique des Morales à Santander, à l'instigation de « Papa Carrington » (dont Lord Candlestick était une

¹⁸ Jimmy Ernst, *L'Ecart absolu, souvenirs d'un enfant du surréalisme*, traduit de l'anglais par Nicole Ménant, Paris, Balland, 1986, p. 344. (Titre original : *A Not-so-still life* — 1984).

¹⁹ Leonora Carrington, « Histoire du petit Francis », écrit à Saint-Martin d'Ardèche en 1940, in *Pigeon vole : contes retrouvés*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986, p. 63-148. Voir aussi la préface de Jacqueline Chénieux Gendron.

²⁰ *Ubriaco* signifie 'ivre' en italien.

²¹ Voir aussi Georgiana Colville : « Hystérie de l'Histoire et histoires d'hystérie : *En-Bas* de Leonora Carrington », *Mélusine* n° XXIV, 2004, p. 277-291 (analyse du *Petit Francis*, p. 288-89).

caricature) et du consul britannique de Madrid. Carrington raconte cette expérience traumatique dans son célèbre récit *En-Bas* (1943)²², témoignage bouleversant et texte surréaliste remarquable, qui a inspiré un grand nombre de critiques (voir, par exemple, l'article cité dans la note 21, sur lequel je ne m'attarderai pas ici).

Max et Leonora réussirent à s'évader de leur prison respective, ils épousèrent tous deux des gens dont ils n'étaient pas amoureux (lui Peggy Guggenheim et elle Renato Leduc), mais qui leur sauvèrent la vie en leur permettant de rejoindre le Nouveau Monde. Ils se sont revus, d'abord à Lisbonne, puis à New York, mais Carrington, forte d'avoir gagné sa bataille contre les psychiatres, les autorités locales et les sbires de son père, ne voulut pas sacrifier sa nouvelle indépendance d'artiste si chèrement acquise, et refusa de reprendre la vie commune, malgré le déchirement que cela impliquait. Jimmy Ernst décrit le supplice des rencontres à New York :

Je ne me rappelle pas avoir jamais vu un mélange aussi étrange de désolation et d'euphorie que celui que je déchiffrai sur le visage de mon père après sa première rencontre avec Leonora à New York (op. cit. p. 279).

Peggy Guggenheim explique la décision de Leonora d'un point de vue féminin :

*Elle a compris que sa vie avec Max était finie parce qu'elle ne pouvait plus être son esclave et qu'elle ne pouvait pas vivre autrement avec lui.*²³

À New York, les deux artistes ont entrepris une cure mutuelle, non pas par la parole, mais par le pinceau et la plume, en produisant une série de textes et de toiles constituant ce que Sarah Wilson appelle « un dialogue ouvert, mais extraordinairement intime et intense²⁴ ». Ce début de pulsion féministe permit à Carrington d'acquérir une certaine maturité et de s'épanouir par la suite en tant que femme et en tant qu'artiste à Mexico, où s'opéra en elle « cette alchimie qui conduit à devenir ce qu'on est²⁵ ».

Sur un registre plus triste, Julotte Roche raconte à la fin de son livre comment les superbes sculptures, dont Ernst et Carrington avaient orné la maison de Saint-Martin, ont subi un sort semblable à celui de l'amour qui les avait inspirées.

Le personnage chevalin de Leonora semble avoir disparu de son œuvre après son départ pour le Mexique en 1942. Une dernière toile, *Horses* (Chevaux, 1941), fut exécutée dans les mêmes couleurs que le *Self-Portrait* de 1937. Ce tableau utopique représente les nobles bêtes en liberté dans un paysage brun et rougeâtre, sans aucun élément humain : le monde leur appartient. L'arrière-plan ressemble à un décor de western et au premier plan un étalon noir et

²² Leonora Carrington, *En-Bas*, Paris, Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1973. Il en existe plusieurs autres éditions, en français et en anglais, à partir de 1941.

²³ Peggy Guggenheim, *Out of this Century*, New York, The Dial Press, 1946, p. 275, ma traduction.

²⁴ Sarah Wilson, « Max Ernst and England », Cat. De l'exposition Max Ernst, Tate, Londres (1991), Munich, Prestel, p. 363-72, ma traduction.

²⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, « Avant-propos », *La Débutante*, p. 14.

blanc et une jument dorée enveloppée d'une couverture verte copulent allégrement ; plus loin, d'autres chevaux vaquent à leurs besognes ; derrière eux, un lac bleu aux allures de mirage rappelle l'irréalité de cet univers idyllique.

Même si elle ne privilégiait plus les chevaux, Carrington continua d'élaborer son univers magique, où son immense bestiaire, constitué d'animaux familiers et de créatures fantastiques, joue un rôle central. Elle ne cessait de créer des êtres hybrides, chez qui l'humain (en général féminin) devient indissociable de l'animal, du végétal, du minéral, du mythe et de l'imaginaire. La grande magicienne qu'était Leonora Carrington nous a quittés²⁶, mais son œuvre vaste et variée transcende sa mort et transmettra le merveilleux de son univers surréaliste et féminin aux générations à venir. Concluons donc, avec la description de Virginia Fur, créature insolite et héroïne du conte « Quand ils passaient » :

C'était à voir : cinquante chats noirs et autant de jaunes et puis elle, et il n'était pas sûr qu'elle fut humaine. Rien que son odeur en faisait douter, mêlée comme d'épices et de gibier, d'écuries, et de la fourrure des herbes [...]

Celle-ci s'appelait Virginia Fur, elle avait des mètres de chevelure et d'énormes mains aux ongles sales ; pourtant les citoyens de la montagne la respectaient [...] Il est vrai que les gens de là-haut étaient des animaux, des plantes, des oiseaux, autrement les choses n'auraient pas été de même...²⁷

Paris, mars 2008, juin 2011.

²⁶ L'artiste est décédée à Mexico le 26 mai 2011, et y repose au cimetière anglais.

²⁷ Extrait de la première page de ce texte particulièrement imagé, de la période 1937-1940, établi par Jacqueline Chénieux-Gendron, *Pigeon vole*, p. 33-46.