

MÉLUSINE

**CAHIERS DU CENTRE DE
RECHERCHE SUR LE SURREALISME**

Publiés avec le concours
du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXXIII

AUTOREPRÉSENTATION FÉMININE

Dossier réuni et présenté par
Georgiana Colvile et Annie Richard
avec la collaboration d'Henri Béhar

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le surréalisme

Directeur : Henri Béhar
Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05

ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme
5, rue Férou, 75006 Paris

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :
<http://melusine.univ-paris3.fr/>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris,
sauf indication contraire.

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.*

© 2013 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

I. SURRÉALISME ET AUTOREPRÉSENTATION FÉMININE

LE JE DES MIROIRS

Georgiana M.M. COLVILE
Annie RICHARD

...un grand désir (fait de son impuissance à se réaliser) me maintient dans la position assise, plume en main, un grand désir de m'exprimer.

Simone Kahn¹

...j'étais androgyne, la lune, le Saint-Esprit, une gitane, une acrobate, Leonora Carrington et une femme.

Leonora Carrington²

Quand je parle de moi, ce n'est pas de moi qu'il s'agit ; je voudrais constamment me jeter hors de moi dans les autres.

Bona de Mandiargues³

Les nombreuses femmes artistes et/ou écrivaines, qu'elles fussent intégrées dans un groupe surréaliste, en périphérie du mouvement, ou simplement de passage, n'ont jamais constitué d'école entre elles et jusqu'à ce jour, leur rôle dans les divers groupes, à commencer par celui de Breton, se trouve marqué d'une certaine ambiguïté. Toutefois, un aspect de leur travail constitue, souvent inconsciemment, un dénominateur commun à presque toutes ces créatrices : l'auto-représentation.

1. Simone Kahn, lettre à sa cousine, 14 août, 1919, in *Simone Breton lettres à Denise Lévy*, édition établie par Georgiana Colvile, Éd. Joëlle Losfeld, 2005, p. 38-39.

2. Leonora Carrington, *En Bas*, Éd. Losfeld, 1973 (écrit 1941-1943), p. 47.

3. Bona de Mandiargues, « Autoportrait », in *Bonaventure*, Stock, 1977, p. 59. Elle écrivait sous son nom de femme mariée et signait ses œuvres plastiques « Bona ».

Comme beaucoup de peintres, hommes ou femmes, plusieurs d'entre elles ont commencé par produire un ou plusieurs autoportraits assez classiques, voire naïfs, tels par exemple : *Autoportrait à 17 ans* (1927) de Jacqueline Lamba, l'*Autoportrait* de la même année d'Eileen Agar, puis, plus tard, celui de Mimi Parent (1952), ou *Autoportrait 'à ma mère'* de Bona (1956), étant elles-mêmes, à leur début, le modèle le plus disponible et le moins onéreux. D'autres se représentaient de façon plus subversive, souvent surréaliste sans le savoir, comme dans *Femme et Oiseau* (1937) et *L'Auberge du cheval d'aube* (1937-1938) de Leonora Carrington, les premiers autoportraits photographiques présurréalistes de Claude Cahun (1911-1915), *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning ou l'*Autoportrait en Clown* d'Alice Rahon (1951), pour n'en citer que quelques-uns. Certaines se recréaient au moyen d'un totémisme animal⁴, d'autres se pluralisaient, en particulier Claude Cahun, Frida Kahlo, Remedios Varo et Leonor Fini.

Côté écriture, ces femmes ont également produit de nombreuses autobiographies ou autofictions (Eileen Agar, Bona, Lise Deharme, Claude Cahun, Gisèle Prassinos, Kay Sage, Nelly Kaplan, Dorothea Tanning, Unica Zürn...); des correspondances (Simone Kahn et Denise Lévy, Claude Cahun, Leonor Fini, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Nelly Kaplan, Lee Miller, Valentine Penrose, Joyce Mansour, Isabelle Waldberg...), des journaux intimes (Frida Kahlo, Bona, Mary Low, Gala...), des récits et/ou des poèmes autobiographiques (Leonora Carrington, Alice Rahon, Valentine Penrose, Marianne van Hirtum, Meret Oppenheim, Nora Mitrani, Mary Low, Claude Cahun) etc. Les autobiographies proprement dites, bilans de fin de parcours, avaient tendance à s'écrire tard, à un âge mûr, alors que les récits de guerre ou d'autres périodes de trauma (Carrington, Low, Miller, Cahun, Deharme, Bona) se rédigeaient peu après l'expérience vécue. Il serait imprudent de vouloir trop généraliser, mais de toute évidence, elles avaient souvent besoin de s'exprimer en tant que créatrices actives et autonomes.

Comme les rêves, l'autoreprésentation artistique ou littéraire peut s'avérer latente ou manifeste, spéculaire ou métaphorique. Rien qu'en

4. Voir Georgiana Colvile, « Beauty and/is the Beast : Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », *Surrealism and Women*, M.A.Caws, R. Kuenzli & G. Raaberg (dir.), Boston, MIT Press, 1991, p. 159-181 et « Women, Surrealism and Animal Representation », cat. de l'exposition *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, (26/0/2009-2010/01/2010, Manchester Art Gallery & Prestel, Munich, Berlin, Londres, New York, 2009, p. 64-73.

s'exprimant, les femmes en question se tissaient une identité, distincte des images, mythes et schémas où leurs compagnons masculins et les œuvres de ces derniers les enfermaient. Les textes qui composent ce dossier, pourtant loin d'être exhaustif, témoignent de la variété et de la richesse découlant de la prise de parole, de plume, de pinceau, de burin ou d'appareil photo de tant de femmes reliées au surréalisme.

Dans son plaidoyer pour une Kay Sage rejetée par Breton et son groupe, malgré sa générosité à leur égard, « Kay Sage : note sur ses tableaux autobiographiques », Mary Ann Caws démontre que presque tous les tableaux de l'artiste, exposés en 2011 au Katonah Museum of Art (État de New York, USA), crient sa détresse, sa solitude après la mort de Tanguy, l'angoisse causée par sa cécité croissante, sans vraiment évoquer Sage physiquement mais en créant une atmosphère de fragilité poignante, teintée de bleu, dans une série de tableaux mi-abstraits, imprégnés des « blues » de leur auteur.

L'essai de Jean-François Rabain, « L'écriture du corps chez Claude Cahun » détecte comment cette dernière reconstruit son physique fracassé et sa psyché perturbée (par l'internement à vie de sa mère schizophrène, lorsque Cahun avait quatre ans) à travers le miroir protéiforme de ses textes autobiographiques, *Aveux non avendus* (1930) et *Confidences au miroir* (1945-1946). Cette recherche d'une identité passe par d'innombrables métamorphoses et mascarades, dont témoigne son œuvre photographique. Rabain compare les textes en question au récit surréaliste de Leonora Carrington, *En Bas* (1941-1943) de sa dépression nerveuse pendant l'exode de 1940, ainsi qu'à celui, plus tardif mais curieusement semblable, de Bona de Mandiargues, *La Cafarde* (1967) et aux textes autobiographiques d'Unica Zürn, *Sombre Printemps* (1971) et *L'Homme Jasmin* (1970)⁵. Chez ces jeunes femmes, à différents degrés, et chez Claude Cahun en particulier, le regard du psychanalyste discerne à quel point « Le corps est le miroir de la psyché ».

Une autre forme d'auto-expression et d'affirmation de soi se manifeste dans certaines correspondances. Il y avait, en marge du surréalisme, un homme qu'aimaient les femmes et à qui elles écrivaient volontiers, pour le plaisir de se raconter. Il s'agit du poète André Pieyre de Mandiargues et de quatre de ses principales correspondantes intimes, toutes d'importantes créatrices surréalistes : Leonor Fini⁶, Nelly

5. Date de publication des traductions françaises.

6. Leonor Fini-André Pieyre de Mandiargues, *L'Ombre portée*, Correspondance 1932-1945, Le Promeneur, Gallimard, 2010.

Kaplan⁷, Joyce Mansour⁸ et finalement son épouse Bona Tibertelli de Pisis de Mandiargues⁹. Leur corpus épistolaire étant immensément riche, Marc Kober a préféré se limiter aux lettres de Leonor Fini et à quelques-unes de Joyce Mansour, dans son article « Identités chatoyantes : Leonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues ». Mansour se maintient à distance et se laisse vénérer, telle un objet de culte exotique, Leonor Fini, longtemps la maîtresse du poète, se complaît dans son rôle ludique de femme féline caressante mais dominatrice. L'androgynie de ses correspondantes et le renversement des rôles qu'elles lui imposaient enchantaient de toute évidence Mandiargues.

La pulsion auto représentative allait forcément de pair avec un certain narcissisme qui évoque fréquemment la version de Pausanias du mythe grec, selon laquelle le jeune homme voyait dans l'onde où il se mirait, non pas sa propre image, mais celle de sa sœur jumelle bien aimée. Cette configuration s'inscrit dans une toile de Leonor Fini, *Narcisse incomparable* (1971) et suggère l'attitude androgyne fréquente chez les femmes surréalistes, dont le désir narcissique est souvent représenté comme le reflet du désir de l'Autre, d'où le titre du texte d'Andrea Oberhuber « Figuration de soi et de l'Autre chez Meret Oppenheim ». Elle fait remarquer que « le nom d'Oppenheim est [longtemps] associé à l'*Objekt-Kunst* », au « *ready-made* duchampien », voire au « *ready-to-wear* » (terme d'Edward D. Powers), alors que ses autoportraits, souvent métaphoriques, demeurent moins connus. Certains projettent le sujet vers un passé ou un futur si éloigné que la dimension temporelle bascule dans l'imaginaire. Il s'agit alors d'une « *figuration de soi* comme Autre ». Ses autoportraits dévoilent parfois l'invisible, telle celle d'une radio de son crâne et celle de son visage tatoué. Comme Claude Cahun, Oppenheim se représente en décalage perpétuel par rapport à son imago.

La lecture des essais qui composent ce dossier révèle une diversité et un individualisme très frappants chez ces femmes artistes et/ou écrivains. Dans « La peau des tableaux chez trois artistes surréalistes, Gisèle Prassinos, Bona, Dorothea Tanning », Annie Richard se penche

7. Nelly Kaplan-André P. de Mandiargues, *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes...*, Correspondance 1962-1991, Tallandier, 2009.

8. Quelques lettres à et de Joyce Mansour ont paru in *André Pieyre de Mandiargues – pages mexicaines*, Maison de l'Amérique Latine et Gallimard, 2009.

9. Les lettres de Bona sont pour ainsi dire inédites. Sibylle P. de Mandiargues et Claire Paulhan ont réuni en une plaquette quelques lettres de Mandiargues et des photos prises par Bona aux Editions Filigranes (« Saison », n° 22, 2005).

sur l'œuvre de celles qui projetaient l'idée organique d'une peau, la leur, sur certaines de leurs créations plastiques, c'est-à-dire les tentures de Gisèle Prassinou, les *Ragarts* (arts du chiffon, tableaux en patchwork) de Bona et les sculptures en tissus, dont des meubles, de Dorothea Tanning. Dans ce contexte, l'autoreprésentation métaphorique, métonymique ou elliptique relève à la fois de l'*Unheimliche* cher aux surréalistes, et de la situation des femmes dans la société contraignante de l'époque. En s'inspirant du *Moi-peau* de Didier Anzieu, A. Richard explore la « dialectique de la profondeur et de la surface » chez ces trois plasticiennes, qui « élèvent au rang d'art des pratiques nommées 'ouvrages de dames' ».

On retrouve la diversité de la technique et des matériaux à propos de la photographe Lee Miller, avec « Lee Miller – Ombres d'elle-même », de Patricia Allmer. Au lieu de se référer aux autoportraits plus classiques, plus connus, de Miller, souvent créés pour le monde de la mode, Allmer nous indique une forme d'autoreprésentation moins évidente et plus subtile de l'artiste. Un collage de 1937, l'un des deux seuls de la photographe, « propose une identité artistique nomade, fluide et incomplète », composée de fragments de ses photos, d'éléments de sa vie, de références à d'autres femmes photographes surréalistes (Dora Maar et Eileen Agar), de décalcomanies, de silhouettes et de diverses allusions métonymiques à leur auteur. L'ensemble suggère la présence hypothétique ou fantomatique de Miller. Certaines de ses photos montrent son double, c'est-à-dire son ombre ou son reflet, par exemple dans un miroir derrière une céramique de Picasso (*Musicien assis*, 1956), qu'elle est en train de photographier. P. Allmer analyse le jeu des ombres chez Miller et en particulier la projection ludique de sa propre ombre. Elle conclut que les collages et les « autoportraits » décrits ici proposent « Une identité qui [...] n'émerge furtivement que dans l'œuvre et à travers l'œuvre elle-même. Une identité comme collage ».

Les surréalistes ont produit relativement peu de sculpture et on en a peu parlé, à l'exception de Giacometti, les objets, « ready-made », assemblages, boîtes et autres créations hybrides en trois dimensions ayant pris le devant de la scène. Ainsi Françoise Py comble une lacune, en tout cas pour ce qui concerne les femmes, avec son article : « Automasques chez cinq sculptrices surréalistes ». Ces cinq femmes, Leonora Carrington, Isabel Meyrelles, Dorothea Tanning, Virginia Tentindo et Isabelle Waldberg, qui ont travaillé à Paris, au moins pendant quelque temps, proviennent toutes de pays différents, certaines

ayant aussi beaucoup bourlingué, surtout durant la guerre de 39-45. Leonora Carrington était mi-anglaise, mi-irlandaise, Dorothea Tanning nord-américaine (USA), Isabelle Waldberg suisse alémanique ; Virginia Tentindo est originaire d'Argentine et Isabel Meyrelles du Portugal. On trouve chez ces artistes autant de matériaux et de styles différents, que de façons subtiles et souvent détournées de se représenter, allant de l'animal à l'abstrait.

Nous avons voulu étendre le champ de recherches de ce dossier au-delà de nos frontières européennes, principalement vers les Amériques, en espérant que d'autres chercheurs nous révéleront bientôt des créatrices surréalistes d'Asie, d'Afrique et d'Océanie. Nous avons vu l'auto-expression de certaines artistes d'Amérique du Nord, grâce aux essais de Mary Ann Caws (Kay Sage), Annie Richard et Françoise Py (Dorothea Tanning), Patricia Allmer (Lee Miller) et Danièle Méaux (Francesca Woodman et Cindy Sherman), et Françoise Py a évoqué l'Argentine, avec Virginia Tentindo. Le Mexique, déjà abordé par Gaëlle Hourdin et Modesta Suarès (Frida Kahlo), puis, à propos des plasticiennes européennes immigrées vers les années 30 et 40 les plus connues (Leonora Carrington, Remedios Varo et Alice Rahon), par Leila Jarbouai et Maria-José Gonzalez, nous est présenté de façon à la fois panoramique et approfondie par Teresa Arcq, dans un texte fort pertinent : « Entre déesses et démons ».

T. Arcq souligne la dualité d'une ascension de l'expression artistique des femmes mexicaines au XX^e siècle. Elles virent émerger un renouveau de la culture aztèque, qui avait précédé la conquête de leur pays par une Espagne ultra-catholique. L'ancien culte de déesses toutes puissantes comme Coatlicue ou Tlazoltéotl venait soutenir une nouvelle fascination pour le matriarcat des femmes dominantes de l'isthme de Tehuantepec et l'artisanat de ces dernières, tout en s'opposant à une influence des arts d'avant-garde, dont le surréalisme, introduit par les réfugiés souvent politiques venus d'Europe, dont beaucoup de femmes, à partir des années 20. Le groupe surréaliste mexicain, tel qu'il s'est imposé à Mexico pendant la guerre de 39-45, se composait d'une majorité de femmes. Les artistes du terroir (Maria Izquierdo, Lola Alvarez-Bravo) ou d'ascendance en partie européenne autre qu'espagnole (Frida Kahlo, Rosa Rolanda), se distancaient des immigrantes européennes, tout en les fréquentant un tant soit peu et arboraient des costumes de Tehuanas pour accentuer leur *mexicanidad* et pour épater la bourgeoisie locale. Teresa Arcq nous fait (re-)découvrir des artistes peu connues, telles Rosa

Rolanda, et Bridget Tichenor, ou souvent oubliées, comme Maria Izquierdo (admirée par Artaud en 1936) ou la photographe hongroise Kati Horna. Ces femmes produisirent portraits et autoportraits en abondance. Plusieurs écrivaient (Carrington, Varo, Rahon, Kahlo, Izquierdo) et s'adonnaient à une variété d'activités théâtrales, allant de l'écriture et/ou la mise en scène de pièces, jusqu'à la fabrication de costumes et de masques. Arcq relève une audace érotique et une tendance à se composer une identité androgyne dans leurs œuvres.

Dans « Envers et contre tout : *Ova completa* de Susana Thenon », Bernard McGuirk fait une analyse empathique, truffée d'humour, de jeux de mots et de *Witz* freudiens de *L'Ova completa* de la poète argentine Susana Thenon, peu connue à l'étranger et honnie dans son pays pour son féminisme iconoclaste et le mépris moqueur dont elle accable toutes traditions, institutions et doctrines moralisantes. Elle se bâtissait une identité libérée de la dictature dont elle fut témoin. Ses jeux plurilingues et ses références multinationales subversives affirment que sa révolte s'étend à toutes les cultures de la planète. À propos du poème « La Antologia » (L'Anthologie), McGuirk écrit :

...la résistance à toute identité fixe refuse le vieux processus de « nomination » des interviews universitaires. Ce qui émerge à sa place, c'est un banquet rabelaisien de perceptions et de méprises, de différences culturelles et de condescendance, d'institutions et de subversions.

En fait, il s'agit d'une alchimie du monde, car *Ova Completa*, au lieu de signifier *Œuvres complètes*, veut dire *Œufs complets/pleins*. Thenon nous a légué un objet fermé, dur mais fragile, fertile ou stérile, symbole chrétien du tombeau pascal, ou métaphore païenne pour l'alambic des alchimistes ; le Humpty-Dumpty de Lewis Carroll est passé par là. C'est à nous, hypocrites lecteurs/lectrices, de le déchiffrer...

« Qui suis-je ? » pourrait donc être la question clé de ce numéro de *Mélusine* : invoquer la voix d'André Breton dans *Nadja* ne serait pas se plier à une vision traditionnelle en accord avec la réalité historique de la place seconde des créatrices dans le mouvement, mais placer la question de leur recherche identitaire propre dans la perspective universaliste de la quête avant-gardiste du sujet qui caractérise le surréalisme. Après l'ébranlement de la première guerre mondiale et les décentrement de la psychanalyse, le « qui suis-je » est sans doute l'interrogation majeure

posée avec force à cette époque et plus que jamais actuelle. Que tout le monde dise « je », qu'un pronom soit nécessaire pour le dire n'impliquait pas forcément le constat d'aujourd'hui : que ce « je » pose désormais la question du sujet. Pour en mesurer l'importance, il faut remonter à l'origine du sujet moderne, s'en préoccuper dans la ligne de l'archéologie de Foucault.

« Ce qui [...] définit intrinsèquement la modernité, c'est sans doute la manière dont l'être humain s'y trouve reçu et affirmé comme la source de ses représentations et de ses actes, comme leur fondement (*subjectum*, sujet) ou encore leur auteur » note Alain de Libera¹⁰, qui fait une histoire de la subjectivité à partir des structures discursives qui se sont déplacées, transformées au cours des siècles. Depuis Aristote, précise-t-il, où « le mot sujet désignait quelque chose comme un support ou un substrat doué d'une capacité réceptive [...] à la grande loterie de la génétique conceptuelle, l'association des notions de sujet et d'agent pour désigner le principe de la pensée en l'homme, était aussi improbable que la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (*ibid.* p. 16).

Que les femmes aient répondu majoritairement à cette quête du sujet n'est pas aujourd'hui pour nous étonner : il suffit d'ouvrir un autre numéro de revue, la fameuse livraison d'*Obliques* 14-15 « La Femme surréaliste » de 1977, pour mesurer la chape des identités préétablies qu'elles avaient à secouer. On connaît l'engouement que ces figures, dont les avatars avaient traversé les temps, exerçaient sur ces « messieurs » : un exemple connu est celui de la femme-enfant, innocemment perverse, dont l'ancêtre magnifiée notamment par Gustave Moreau, est Salomé¹¹. Une taxinomie féminine était toute prête, ancrée dans les esprits par les discours et l'image, dont la prestigieuse peinture d'histoire. La psychanalyse naissante, loin de la remettre en cause, tendait à confondre ces productions culturelles d'un imaginaire collectif teinté de religieux, avec l'inconscient : les deux seules femmes retenues dans *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton sont, pour la première édition, la femme-enfant, alias Gisèle Prassinos et pour la deuxième, la sorcière jeune et belle, alias Leonora Carrington.

10. Alain de Libera, *Archéologie du sujet. Naissance du sujet*, Vrin, 2007, citant Alain Renault, *L'individu – réflexions sur la philosophie du sujet*, Hatier, 1998, p. 6.

11. Annie Richard, « Salomé ou les avatars de la femme-enfant », *La Femme s'entête*, actes réunis par Georgiana Colville et Katharine Conley, Lachenal et Ritter, « Pleine marge », p. 189-200.

Même sans céder à des images *a priori*, que « la femme » soit en art un objet de regard privilégié principalement masculin, un projet le montre à l'évidence : celui d'un numéro de *L'Œil* en 1964 conçu autour de « la femme vue par les surréalistes ».

Dans ces circonstances, le recours à l'autoreprésentation dans les œuvres des femmes artistes est de l'ordre du réflexe : le « qui suis-je » est plus que jamais la voie obligée du devenir artiste. Se représenter prend son sens plein de rendre présent ce qui est absent, c'est-à-dire le sujet occulté dont il faut enlever les masques.

L'exemple de Jacqueline Lamba évoqué par Martine Monteau et Alba Romano Pace dans « Jacqueline Lamba : la transparence et le secret » est à cet égard significatif et particulièrement émouvant : piégée aussi bien dans sa famille où on l'appelle Jack ou Jacquot en compensation du garçon qu'on attendait, ainsi que dans son mariage avec André Breton où elle incarne pour son mari poète et la postérité l'éternelle muse ; sa vie devient son combat pour se dégager de ces images et exister en tant qu'artiste.

Quand l'autoreprésentation des artistes femmes surréalistes recourt à l'imitation de l'apparence, des rôles qui leur sont dévolus, c'est pour les jouer en tant que rôles et s'en emparer. Elles sont, comme l'écrit Leila Jarbouai dans « Miroirs du merveilleux dans l'œuvre d'Alice Rahon, Remedios Varo et Leonora Carrington », des voyageuses à « l'identité errante » qui construisent librement par la métamorphose et l'hybridité une mythologie personnelle à partir de figures féminines traditionnelles comme Mélusine, ainsi que toutes les fées, sorcières, ogresses et leur bestiaire attitré.

Les femmes artistes surréalistes ne cessent en fait d'explorer les possibles d'une autoreprésentation que certaines recherchent dans l'invention de modes inédits qui évitent totalement les miroirs. La photographie est par excellence pour le surréalisme le médium de remise en cause de l'apparence : Danielle Méaux met en lumière « Les scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman ou Sophie Calle », c'est-à-dire la façon dont ces artistes, avec des tonalités différentes du tragique au ludique, des objectifs divers plus ou moins intimistes ou satiriques, donnent à voir les jeux et enjeux de l'exposition de soi, dans le sens technique ou quotidien du mot, face à autrui. La simulation consciente qu'elles mettent en pratique dans leur art dépasse la caractérisation de « féminin » qui pourrait s'attacher aux images tirées de leur réelle situation de femmes : elles interprètent ainsi,

avec une portée universelle, l'autoreprésentation comme quête expérimentale sans fin du sujet.

C'est bien l'identité ressentie de façon plus problématique chez les artistes femmes qui les amène par leur propre révolution – à rebours de la « Vénus au miroir » de la tradition qui assimile la femme à son image – à se distancier de tout reflet, mot (Freud souligne la mémoire inconsciente du langage) de la même famille que « fléchir » du latin *flectere, flexus*, « courber », d'où « détourner ». L'autoreprésentation détourne à son tour la mimesis par le symbolique que Dominique Jourdain éclaire dans l'œuvre de Myriam Bat-Yosef introduite si pertinemment par ce titre nietzschéen « Ecce Myriam Bat-Yosef » et définie par la formule : « c'est la créatrice s'autodésignant » : le parcours ésotérique revendiqué comme tel par l'artiste puise librement dans la tradition qui la fonde pour aboutir à son Nom, c'est-à-dire à son auto création jusqu'à régler le rituel de sa propre mort, assimilant vide procréatif de la femme (« j'ai enfanté mes peintures comme j'ai enfanté ma fille ») et pouvoir démiurgique. À cette limite, l'autoreprésentation est présentation de l'artiste faite œuvre au centre de sa peinture couvrant les corps et le monde.

Ainsi nombre d'artistes femmes surréalistes anticipent les questionnements sur le sujet tels qu'ils transparissent dans l'autofiction contemporaine à laquelle les articles font plus d'une fois référence. Gaëlle Hourdin et Modesta Suarez nous conduisent dans le « dédale des pages » du *Journal* de Frida Kahlo, document intime exceptionnel où l'autoreprésentation écrite ou verbale diffère de l'autoportrait si assidûment pratiqué par l'artiste dans son œuvre picturale. L'introspection devient aventure de soi au fil d'une expérimentation foisonnante de formes d'écriture, de dessin, de peinture ayant pour source l'héritage baroque mexicain. Loin de toute fascination narcissique habituellement dévolue au féminin, c'est bien au risque de fragmentation du moi que mène l'autoreprésentation des artistes surréalistes : la limite en serait ce que Sibylle Pieyre de Mandiargues nomme : « Portraits en pièces détachées : la scène de l'effondrement chez Unica Zürn et Bona de Mandiargues ». La parole de Bona sur « le goût du danger » qui l'a attirée dans le surréalisme, est à la hauteur de « l'image brisée » intérieure qui la rend proche d'Unica Zürn dont elle fait le portrait : « portrait en pièces », assemblage cousu par les zigzags de la machine de lambeaux de vêtements déchirés, pour le premier d'un veston usagé d'André Pieyre de Mandiargues, comparable à la phrase en

pièces des anagrammes d'Unica Zürn. Le renouvellement radical des techniques répond à une recherche vitale d'authenticité qui fuit tout enfermement identitaire fût-il féminin, vers les potentialités d'un androgynat de la création.

C'est être en accord avec ce profond mouvement d'émancipation des femmes surréalistes que d'établir entre elles des rapprochements, d'où notre souci de ne pas les isoler en des monographies ni de s'en tenir aux plus connues : des filiations, des synergies s'établissent au regard de l'histoire entre plasticiennes et écrivaines, comme cela s'est maintes fois produit pour leurs homologues masculins. Ce numéro de *Mélusine* est un lieu où se libèrent « l'énergie de la création et l'énergie des relations », que souligne Maria José Gonzalez dans la complicité créatrice réelle entre Remedios Varo et Leonora Carrington : « Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame ». Cette phrase finale du *Cornet acoustique*¹² décrit leur émulation mutuelle assidue au Mexique pendant plus de vingt ans, au point de réaliser ensemble des œuvres et de s'inviter comme personnages dans leurs récits respectifs. Le sentiment de puissance qui en résulte, capable, selon elles, de renverser le patriarcat, est à comprendre non pas comme renversement de pouvoir mais comme conquête d'une position d'artiste à part entière.

Après tout, ainsi que le met en évidence Gayle Zachmann dans « Femmes surréalistes au service de la révolution », la première génération avait assimilé l'idéal saint-simonien et fouriériste du siècle précédent. L'autoreprésentation et l'autonomie grandissante du sujet qui se fait jour vont de pair. Simone Breton, Denise Lévy, Claude Cahun, Lise Deharme, Valentine Penrose et Valentine Hugo poursuivent dans leurs lettres, mémoires, journaux ou autres textes autobiographiques un affranchissement des cadres sociaux et de pensée à portée anthropologique. Lise Deharme exprime clairement la nécessité de s'identifier à des figures de grandes femmes, homologues des grands hommes. C'était une des voies ouvertes par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* qui note comme difficulté majeure pour la création des femmes : «... L'absence de tradition qui pût les soutenir ou de l'existence d'une tradition si courte et si fragmentaire qu'elle était de peu de secours. » « Solitudes », le texte épuisé de Joyce Mansour, présenté par

12 ; Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, GF Flammarion, 1983, p. 205. Écrit en anglais vers 1950. Publié pour la 1^{ère} fois dans la traduction française d'Henri Parisot, Flammarion 1974.

Francesca Rondinelli, que nous avons choisi de détacher de l'ensemble critique, pourrait figurer, au sens de Baudelaire, un « phare » féminin.

Il sera dit désormais qu'au-delà de la simple découverte de talents ignorés, les constellations d'artistes femmes fourniront les images exemplaires sur lesquelles bâtir une transmission.

C'est la double vocation de ce numéro de revue et symboliquement de Mélusine dont elle porte le nom : d'une part établir un panorama fidèle du mouvement surréaliste en y incluant l'apport des femmes par le questionnement identitaire radical qui sous-tend leur pratique vitale de l'autoreprésentation ; d'autre part, prendre place parmi les ouvrages fondateurs de l'inscription d'œuvres majeures de femmes dans la mémoire culturelle¹³.

Ce numéro, à l'instar de ce type de tentative, n'est pas plus un recensement au féminin que ne le sont au masculin nombre de regroupements d'artistes ou d'écrivains hommes « naturellement » constitués, sans susciter de commentaire de genre.

L'ambition de notre travail est bien au contraire de rejoindre l'aspiration d'indépendance de ces femmes par rapport à toute assignation, notamment celle des sexes : leur démarche surréaliste est une quête de dépassement des clivages et ce que révèle la plongée dans les œuvres que proposent les analyses du volume est bien la recherche du « certain point de l'esprit » célébré dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, « d'où », si ce texte canonique peut être à son tour objet de réécriture, le masculin et le féminin « cesseront d'être perçus contra-dictoirement ».

Puisse-t-il en tout cas fournir les modèles attendus et nécessaires pour rendre tout simplement tous ses possibles à la pleine participation des femmes à la création.

*UNIVERSITÉ DE TOURS &
UNIVERSITY OF COLORADO, BOULDER, USA*

*UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE*

13. Voir Léa Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*, catalogue de l'exposition de Milan (1980), éd. française publiée par Des femmes, 1982. Cette manifestation a regroupé les œuvres souvent inconnues d'une centaine de femmes peintres et sculptrices du monde entier.

FEMMES SURRÉALISTES AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION

Gayle ZACHMANN

Le devenir n'est point en deçà des symboles.
Cahun, 1945

Dans son *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton résume les grandes lignes du surréalisme, d'une philosophie de l'imaginaire, de l'inconscient et de l'incongru. *Nadja* (1928), audacieuse intervention dans l'autoreprésentation, bouscule les conventions de la vraisemblance, ainsi que celles de l'autoportrait littéraire et de la temporalité. Les innovations engendrées par d'autres surréalistes, telles que Simone Breton, Denise Lévy, Claude Cahun, Lise Deharme, Valentine Penrose ou Valentine Hugo affichent aussi les attributs ludiques, oniriques, convulsifs et révolutionnaires réclamés par Breton. Peut-on voir, en outre, ces femmes-artistes comme agents d'une révolution ?

À travers leurs mémoires, journaux et lettres, dans leurs portraits, autoportraits, textes autobiographiques ou autofictionnels, les femmes surréalistes déployaient, comme leurs confrères, une imposante créativité à la fois provocatrice et résistante¹⁴. Sur les plans esthétique, social, politique et surtout anthropologique, leurs interventions auto-expressives articulent aussi une nouvelle catégorie. De la femme-muse ou fée, de la femme-enfant, – ange ou monstre –, l'auto-expression des femmes surréalistes propose, sans aucune ambiguïté, une autre figure de femme révolutionnaire : la femme-agent.

Si le slogan « le surréalisme au service de la Révolution » s'annonce en corrélation avec une pensée communiste, ce n'est pas uniquement dans la lignée de cette révolution qu'écrivent les surréalistes¹⁵. En 1924, *La Révolution surréaliste* avait lancé l'ordre : « il faut aboutir à une

14. Voir Barnet, Caws, Chadwick Conley, Colville, Hubert, Leperlier, Seguin, Suleiman, à la note bibliographique finale.

15. L'attraction du communisme, du PCF, la participation des surréalistes dans des organisations de gauche et l'espoir que représentait la Révolution de 1917 sont justement bien documentés.

nouvelle déclaration des droits de l'homme¹⁶. » L'assimilation des valeurs de 1789, en particulier l'affranchissement des citoyens, sous-tend également un slogan publicitaire qui affirme le pouvoir et du lecteur et du projet de la revue : « Nous sommes à la veille d'une révolution. Vous pouvez y participer. » Mélange déstabilisant des discours utopistes et réalistes, le discours surréaliste déborde le cadre de l'esthétique pour proposer une libération du rêve, de l'inconscient, du langage et des rapports sociaux.

L'auto-expression des femmes surréalistes lie le discours de l'individu-agent à un affranchissement esthétique et social. Imbue, comme leurs confrères, des valeurs révolutionnaires inculquées pendant « l'âge d'or » de la Troisième République¹⁷, cette première génération de femmes surréalistes, nées entre 1887 et 1898, démontre qu'elles avaient pleinement assimilé l'idéal de la liberté et des droits de l'homme. Elles incarnent et inscrivent, chacune à sa façon, des figures de femme-agent qui les lient non seulement à la Révolution surréaliste et ses contre-espaces libérateurs mais également aux discours et courants révolutionnaires et républicains du dix-neuvième siècle.

Je reviens de loin. J'ai le droit d'en parler.
Claude Cahun, 1945

Au cours du long dix-neuvième siècle, ce ne sont pas uniquement les discours socialistes qui soutiennent de nouvelles valeurs pour la société¹⁸. La vulgarisation des idées du saint-simonisme et de Fourier sur la femme coïncide aussi avec de puissants discours historiques et égalitaires. Ces discours qui retentissent dans la presse républicaine et les discours socialisants de la Troisième République gagnent, après les années 1880, l'école républicaine, qui, malgré ses réserves par rapport à la formation nécessaire aux femmes, nourrit plusieurs générations de « liberté, égalité, fraternité », des images d'une République, et des figures de ses grands hommes. Même quand ils ne visaient pas la femme, ces discours égalitaires promulguaient des valeurs républicaines qui sous-tendent l'intervention progressive des femmes dans la production culturelle, et

16. Les surréalistes ne sont pas les premiers à exiger une reconsidération de la Déclaration des droits de l'homme, cf. Olympe de Gouges.

17. Voir Duclert.

18. Voir Hart.

qui deviennent, au vingtième siècle, celles des mouvements d'émancipation des non-citoyens de la République¹⁹.

Tandis que le surréalisme prônait un discours de liberté qui a séduit ces femmes d'avant-garde, l'esprit critique et la mission de la femme-agent surréaliste trouvaient aussi leur ascendance dans la production socioculturelle et journalistique du siècle où elles sont nées. L'essor de l'autobiographie, associée à la naissance du mythe de l'individu autonome en tant que *moi*, les récits de voyages, les mémoires et le culte des grands hommes imposaient des modèles d'émulation dans la presse du dix-neuvième siècle. Et le roman, qui prolifère à la première personne, semble s'intégrer dans le sens même de l'individu et ses auto-récits. Il n'est pas rare de voir ces femmes se comparer à des personnages et elles conçoivent leurs vies et leur *moi* comme des suites d'actions ancrées et encreées dans leur moment.

De même que leurs confrères, les femmes surréalistes déploient des champs lexicaux et thématiques associés aux mouvements révolutionnaires du dix-neuvième siècle. Leurs textes font aussi appel aux discours et médias qui les soutenaient, s'appuyant sur le journalisme et ses rapports interventionnistes avec le quotidien de la République²⁰. Certainement la rupture de la Révolution revient dans leurs textes en référence aux figures, images et textes. Cela dit, une autre révolution contre le statu quo s'articule parallèlement, dans un agencement des valeurs républicaines et journalistiques. L'esprit révolutionnaire des femmes surréalistes relève de l'incongru, le plus souvent d'une « inharmonie » exposée entre une chronique du réel et les valeurs, conventions et pratiques de la société représentée²¹. Leurs incursions dans le socio-symbolique démontrent non seulement les mouvements des esprits des individus qui se conçoivent en tant que tels, mais aussi des témoignages des chroniqueuses affranchies et promotrices d'une révolution libératoire et journalière.

19. Chadwick note, avec justesse, les entraves des conventions du dix-neuvième siècle pour les femmes. Ceci dit, le siècle figure de nouvelles formes, médias et discours qui les habilitaient aussi.

20. Symbole de l'affranchissement de l'individu et de la démocratisation des connaissances au dix-neuvième siècle, le journal se démarque par l'avènement de la figure du poète-journaliste qui se fait critique social, la création de la presse féminine et une participation progressive d'écrivains et journalistes telles que Tristan, Sand, Gay, Gyp, Rachilde.

21. Terme de Marcel Schwob. Voir Zachmann, « Humoring the Republic ».

Simone Breton et Denise Levy : l'exil et le royaume des lettres

Simone Breton, née Kahn (1897-1980), écrivain et galeriste, est aussi, entre 1921 et 1928, l'épouse de celui qui prendra les rênes du groupe surréaliste naissant dont elle faisait partie. Sa correspondance, *Lettres à Denise*, offre une chronique des jeux, enjeux et figures du surréalisme, ainsi que le témoignage d'une chroniqueuse révolutionnaire qui se fait un récit²².

Denise Lévy, née Kahn (1896), vit à Strasbourg à l'époque de leurs lettres. Collectionneuse d'art, lectrice avide et traductrice accomplie, elle s'intéresse à la politique, à la sociologie et au romantisme allemand. Bilingue et biculturelle, d'un territoire disputé, elle établit un lien intellectuel entre les pensées allemande et française. Sa complicité avec sa cousine suscite une chronique quasi-journalière de la vie de Simone Breton.

Au centre, narratrice et personnage principal, Simone Breton représente un autre genre de diariste. Bildungsroman en feuilleton à la première personne, sa correspondance associe et indexe le journal intime, l'autobiographie, le mémoire historique et le journal. Les lettres exposent son milieu et son propre avènement en tant que correspondante et critique culturelle. Véhicule d'auto création, la correspondance-chronique articule une analogie entre l'acte de se dire et l'acte de se faire : « C'est ma vie même que je t'envoie en formules ou en exclamations » (146). Une vie et un roman épistolaire s'inscrivent à travers le discours réaliste de la chroniqueuse. Il se dessine aussi une critique.

Au début des années vingt, Simone parle de « nous » : « des projets littéraires nous occupent » (71). Elle affirme ses aspirations : « l'affranchissement de plus en plus grand de mon être. C'est le seul « progrès » ». (186). Mais son désir d'affranchissement se voit frustré. Dans ce passage, qui devrait montrer qu'elle a réalisé sa vie, il n'y a plus de « nous » : « Et pourtant quoi de plus conforme à mes rêves que ma vie ? *Ils sont là*, silencieux, fixant sur un papier les rêves » (180, je souligne). Elle signale son exclusion : « nouvelle occupation de ces messieurs » (129).

Les lettres de Simone Breton témoignent de ses revendications de liberté et d'égalité et dénotent un discontinu, une transformation anthropologique qui distingueraient sa génération de celle de sa mère : « Et eux, ils donnent raison à nos mères – cela me donne envie de me

22. Colville, 2005.

sauver ou de mourir » (175). Ce choix, la liberté ou la mort, la travaille : « Voilà le problème qui me tourmente [...]. Que toute cette partie de moi n'ait plus de vie *active* cela ne veut pas dire qu'elle n'en ait une [...]. Où mènera-t-elle ? » (175). La vie active promise – le geste à venir – semble mener au cours des lettres à une solution écrite et vécue : « Il suffit de cela pour rompre le désespoir. Les gestes. [...] il faut admirer la méthode de ces prêtres [...], se signer pour acquérir la foi » (177). À travers sa correspondance, le royaume des lettres se démontre geste, simultanément chronique, affranchissement par le faire et émancipation de l'incongru.

Malgré l'insatisfaction que traduit sa correspondance, la valorisation de la liberté et l'affirmation de l'individu-agent sont des concepts parfaitement intégrés, évidents surtout dans ses attentes : une citoyenne parfaitement assimilée, s'il en fût. Selon la loi, comme toute femme mariée, Simone Breton était considérée, jusqu'en 1938, comme mineure. Légalement non-émancipée, elle n'avait pas le droit de disposer d'elle-même. Néanmoins, ses lettres affirment son statut d'individu libre et l'inscrivent : « Je jouis de ma solitude, que j'appellerai Liberté. [...] C'est une joie de *disposer* de soi. » (200). Quand André essaie de la freiner : « André ne veut pas que j'y aille [...] Mais cela m'intéresse trop pour y renoncer » (130). Bascule-t-elle dans l'illégalité résistante ? Ou se montre-t-elle femme-agent d'une révolution anthropologique qui se déroule et se dévoile au cours des lettres ?

Claude Cahun, soldat-journaliste, chroniqueuse et résistante

Née Lucy Schwob (1894-1954), peu avant l'affaire Dreyfus, Claude Cahun vit la réhabilitation, la première guerre mondiale et comme les autres femmes étudiées ici, un bilan des catastrophes géopolitiques qui comprennent la première guerre mondiale, l'essor du nazisme, l'occupation et Vichy. Se distinguant des autres, elle vit aussi son propre emprisonnement pour actes de résistance. Fille d'une famille de journalistes républicains, Cahun se démontre consciente des valeurs et responsabilités de la liberté individuelle. Ses engagements auto expressifs relèvent d'une prise de position qui se prononce fort, souvent et au sujet de la liberté : « la plus noble valeur de la France, sa particularité la plus précieuse (sur ce seul point je serais volontiers nationaliste) » (481).

Moqueuse dans ses *Héroïnes* des stéréotypes imposés dans la presse, la publicité, les contes et les mythes, elle l'est encore dans son refus de toute position identitaire fixe dans l'anti-autobiographie, *Aveux non*

avenus (1930). L'exposition de l'individu comme une série d'actions, d'images, de moments et de discours lance un défi par sa négation absolue de tout statu quo. Ne se limitant pas au questionnement du moi et de sa représentation, Cahun cible les discours visuels et verbaux qui les figurent formellement – médias et production culturelle inclus. Invoquant le grotesque, le choc de ce texte et de ses photomontages, sa libération monstrueuse des attentes génériques et des conventions visuelles et littéraires, impliquent d'autres façons de voir et de concevoir²³. Au lieu de se demander « Qui suis-je ? » (ou « qui je hante ? »), elle impose sa préférence ironique pour une figure de femme-agent et se demande « Que puis-je ? » (178).

Déployant un discours réaliste qui témoigne le plus souvent d'un vécu authentique, l'auto-expression des années quarante et cinquante documente ses activités pendant la guerre. Se glissant dans le rôle du personnage principal d'un récit véridique, Cahun s'appuie sur le journalisme. *Le Muet de la Mêlée* signale sa filiation journalistique par le ton « objectif » et des passages ironiques qui relèvent des rubriques de mode et caricatures. La figure du journaliste se dessine aussi dans ses souvenirs du *Phare de la Loire*, la production de « leur journal » (textes résistants qu'elle disséminait avec Suzanne Malherbe pendant l'occupation de Jersey) et sa conception du « soldat sans nom », figure militante imaginée qui dénonce, incite à la révolte et déstabilise les Allemands²⁴.

Incarnation de l'agent, ainsi que du rêve surréaliste, ce soldat s'inscrit et agit dans l'ordre symbolique du monde de la non-fiction. Cahun construit un système sémiotique où la communication et la complicité sont imaginées et mises en scène – illusion qui vise et travaille le présent : « Des faits objectifs ont prouvé que ce verbe secret, contagieux – le nôtre – a mis le refus dans la bouche des moutons, a fait reculer les bouchers » (651). Les manuscrits et lettres d'après-guerre de Cahun se lisent comme un manifeste de l'agent à vocation : « Je cherche d'abord à donner cette conscience [...]. J'affirme que le droit de résister [...] est le premier des droits de l'homme » (657). Une récupération des valeurs, discours et médias républicains soutient l'individu-agent représenté et théorisé. Révolutionnaire ? Cahun l'inscrit : « Le libre arbitre reste impossible à établir scientifiquement. Que m'importe ? [...] C'est le

23. Voir Zachmann, « Surreal and Canny Selves ».

24. Voir Zachmann, « Claude Cahun and the Politics of Culture ».

moment de tenir les promesses qu'on s'est faites de révolution en révolution » (658).

Lise Deharme, journaliste de l'incongru

Née Anne-Marie Hirtz (1898-1980), Lise Deharme, écrivain, poète et journaliste, publie plus de trente œuvres et comme d'autres femmes surréalistes, dans ses textes auto expressifs, elle apparaît comme un agent actif et résistant qui lie le travail esthétique à la transformation sociale.

Publié en 1961, *Les Années perdues, Journal (1939-1949)* réunit journal intime, autobiographie, mémoire historique, roman et journal. Série de chroniques datées, parsemées d'extraits de presse, portraits, poèmes et lettres, ce texte présente les vues et les visions d'une Française à l'avènement de la deuxième guerre mondiale. Il s'y dessine vite un chef-d'œuvre de l'incongru surréaliste. Ses lectures, les listes d'invités aux repas mondains, descriptions de plantes et portraits de grands hommes et femmes côtoient des dépêches sur les déportations. Le texte cible le moment : « Paris, 18 novembre. Le ton spectateur est difficile à reprendre après tant d'émotions » (130). Ce ton « spectateur » fait appel à « la chose vue » du mémoire historique, mais aussi au journalisme et au photo journalisme. Elle vise un « œil Kodak » et rapporte ses rêves en termes de photo ; des clichés automatiques, chacun visant un effet ekphrastique : « les morts sont venus me voir [...] comme des photographies [...], des photos vivantes [...] s'inscrivaient [...] sur ma rétine » (30, 217). Au cours du texte, le journal intime livre un sujet écrivant qui propose l'auto-expression-chronique de ce journal-roman en opposition aux quotidiens, une fois symbole de la République libre :

*On peut faire croire
n'importe quoi
à n'importe qui [...]
LES JOURNAUX (91)*

Assumant la voix d'un autre genre de journalisme, Deharme ne se limite pas à une dénonciation de la presse. Une critique sociale plus étendue se déploie à travers le journal d'une société où les annonces de bals frôlent celles des exécutions (110) et la fête de l'anniversaire de Charlemagne se juxtapose, en 1942, aux dépêches sur des mutineries, en France, dans des « camps de concentration » (105-6). Documentation surréelle, ces fragments invraisemblables du quotidien s'embrigadent en

rêverie résistante et esthétique. Le journal intime-chronique se démarque par un engagement à relever ce qui étonne dans les miroirs des récits de la réalité :

Je suis prodigieusement étonnée de voir combien les gens s'étonnent peu des choses les plus étonnantes. [...] à toute minute, on martyrise les juifs [...]. On s'indigne, on se lamente, mais on ne s'étonne pas. [...] Et pourtant, ce sont là des choses véritablement étonnantes ; mais le grand vent de l'imbécilité n'inquiète personne. (127-8)

Deharme annonce une vocation : « c'est le moment ou jamais d'écrire » (70). L'idée de l'agent actif s'inscrit dans son texte et ne se limite pas aux figures des grands hommes. Elle fait appel aux grandes femmes : Pisan, Valois [Navarre] et Sévigné, ainsi qu'aux personnages révolutionnaires comme « La » Sand, Mme Roland, et ceux de son époque : Lee Miller, photo journaliste et correspondante de guerre « revenue en kaki » ; Elsa Triolet, résistante et prix Goncourt ; Clara Malraux et Valentine Hugo. Si ambiguïté il y a dans les esprits qui intériorisent les valeurs dominantes, cela ne se démontre pas chez Deharme dans cette dénonciation : « Femmes actuelles, folles que vous êtes d'avoir livré le monde aux hommes » (222), ni dans l'image exemplaire de Madame Roland, guillotinée pour son intervention révolutionnaire, qui plane sur le récit journalier et hante sa critique sociale : « La révolution est morte d'avoir *guillotiné des femmes* » (222, je souligne).

Valentine Penrose : résistante et militante

Emblématique et énigmatique, Valentine Penrose, née Boué (1898-1978), semble incarner non seulement l'image type de la femme représentée par les surréalistes plus « officiels » mais aussi la figure d'une femme-agent dans des surréalismes plus courants chez les femmes surréalistes. Son œuvre comprend des poèmes, des textes de fiction, ainsi que des collages²⁵. Penrose conçoit la libération de l'esprit comme un acquis égalitaire. Elle se démarque par un féroce désir d'indépendance (qui comprend la liberté d'intervenir à sa façon) et par sa décision de s'engager comme soldat de 2^e classe dans l'armée française libre en 1942.

25. Une expérience multimédia aussi présente dans l'écriture « photo-graphique » de Cahun et Deharme, et les tableaux de Valentine Hugo. Voir Zachmann, « The Photographic Intertext ».

Pour Penrose, la liberté d'expression implique une émancipation de l'imagination, du rêve et de l'esprit et comme le remarque Antony Penrose « she was absolutely passionate about the rights of individuals.²⁶ » Surtout connue pour *La Comtesse sanglante*, Penrose expose d'autres visions des rapports humains et interartistiques dans *Dons des féminines* (1951), ainsi qu'une écriture qui ne vise rien de moins qu'un nouveau *Candide* ! (1936). Alors qu'elle détestait la politique²⁷, elle semble, plutôt que de s'en passer, en refuser les conventions. Ses défis, sociaux aussi bien qu'artistiques, s'inscrivent et interviennent autrement. La figure paradoxale de la femme, qui pour se libérer gère les travaux de sa propre prison, assume une figure de femme-agent productrice : « Moi, je construis la tour puis la serrure, et j'aurais la clef » (106).

Valentine Hugo : l'agent et la République des lettres

Critique artistique et artiste visuelle accomplie, Valentine Hugo, née Gross (1887-1968), est bien placée pour puiser dans l'histoire de la révolution et des périodes post-révolutionnaires. Épouse d'un arrière-petit-fils de Victor Hugo – devenu au cours de la Troisième République le symbole même du grand homme de la France, de l'esprit républicain, de la liberté de la presse et du poète-critique social – Valentine Hugo est plasticienne, critique artistique et historienne de l'héritage culturel de la Révolution. Son essai sur le théâtre de 1789 à 1795 examine les façons dont « non seulement on chanta les triomphes de la Liberté, de l'Égalité, et de la Raison, mais on les dansa » (36).

Hugo interroge la production culturelle et l'agencement des rapports entre l'imaginaire et le réel : « Parfois je songe à une vie impossible [...], riche d'illusions [...]. C'est parce que le réel m'atteint violemment [...] que je suis toujours perdue dans des songeries presque ininterrompues » (176). En plus des possibilités de résistance qu'offre le rêve à une réalité, l'ironie prend sa place dans l'exposition de l'incongru : « Je ne suis qu'une femme [...] Si je n'étais pas une femme je serais tous les jours près de vous peut-être comme peut l'être le moins cher de vos amis » (180). S'inscrivant en production visuelle et verbale, l'autoreprésentation d'Hugo expose « l'inharmonie » du vraisemblable dominant. Elle intervient sur le front idéologiquement chargé des représentations et

26. Entretien avec A. Penrose, 10 avril 2012.

27. *Ibid.*

discours sur la femme. Elle imagine et inscrit non seulement une figure de femme-agent, mais aussi une autre réalité à venir :

Je voudrais qu'une femme entreprît ce qui n'a jamais été osé et témoignât par l'image de toute sa vie [...]. Tous les voyages imaginaires seraient à raconter car le rêve ne vaut pas seulement pour les évasions qu'il permet. Il peut être à la base même d'une réalité nouvelle et toujours en voie de devenir (184).

Conclusions, avenir et la République derrière les lettres

Au cours des décennies qui suivent la belle époque de la République, la figure de la femme-agent s'impose dans le discours et devient, pour certaines, un discours à écrire et à venir. La production des premières femmes surréalistes offre d'autres visions. La démocratisation des connaissances et l'esprit critique valorisés par la presse et l'enseignement républicains sous-tendent la persistance des contre-réels qui se dévoilent au cours de leurs œuvres. Elles exposent, chacune à sa façon, une révolution anthropologique qui se chronique, s'agence et se justifie par l'héritage révolutionnaire et journalistique du dix-neuvième siècle. L'incongru partagé de l'auto-expression de ces femmes-chroniqueuses, le fait que leurs interventions en tant qu'individus affranchis ne reflètent ni les lois de la société, ni les mœurs dominantes où ces agents culturels se produisent, n'abolira pas le fait que leurs auto enregistrements imposent et chroniquent une figure de femme-agent et un embrigadement avec les avenir d'une transformation sociale.

Textes Cités

- Barnet, Marie-Claire, *La Femme cent sexes*. Bern, Lang, 1998.
Breton, André, *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, 1962.
—, *Nadja*. Gallimard, 1991.
Breton, Simone, *Lettres à Denise Lévy*. Ed. Georgiana M.M. Colvile, Joëlle Losfeld, 2005.
Cahun, Claude, *Écrits*. Réunis par François Leperlier, Place, 2002.
Chadwick, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Thames & Hudson, 2002.
Colvile, Georgiana M.M., *Scandaleusement d'elles*, Place, 1999.
Conley, Katharine, *Automatic Woman*, Lincoln : U of Nebraska Press, 1996.
Deharme, Lise, *Les Années Perdues*. Journal (1939-1949), Plon, 1961.
Duclert, Vincent, *La République imaginée, 1870-1914*, Belin, 2010.

- Gouges, Olympe de, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Mille et une nuits, 2003.
- La Femme s'entête*, texte établi par Georgiana Colvile et Katharine Conley, Pleine Marge, 1998.
- Hart, Kathleen, *Women, Revolution and the Autobiographical Tradition*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- Hubert, Renée Riese, *Magnifying Mirrors*, Lincoln, U of Nebraska Press, 1994.
- Hugo, Valentine, *Écrits et entretiens radiophoniques*, Ed. Béatrice Seguin, Boulogne-sur-mer-Actes sud, 2002.
- Leperlier, Francois, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Fayard, 2006.
- Surrealism and Women*, par Mary Ann Caws, Rudolph Kuenzli, Gwen Raaberg, Massachussets, MIT, 1993.
- Penrose, Valentine, *Écrits d'une femme surréaliste*, texte établi par Georgiana M.M. Colvile, Joëlle Losfeld, 2001.
- La Révolution surréaliste*. Collection complete, J.-M. Place, 1975.
- Schwob, Marcel. « Le Rire », *Œuvres*, éd. Alexandre Gefen, Les Belles Lettres, 2002, p. 625-628.
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent*, Cambridge, Harvard U Press.
- Zachmann, Gayle, « Claude Cahun and the Politics of Culture: Resistance, Journalism, and Performative Engagement », *Contemporary French Civilization*, n° 35-2, 2011, p. 19-46.
- , « Humoring the Republic. Marcel Schwob's Archeologies of Laughter and Journalistic Culture », *South Central Review*, n° 29-3, 2012.
- . « Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun », *Studies in 20 th Century Literature*, n° 27-2 (2003), p. 393-423.
- , « The Photographic Intertext: Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun », *Contemporary French and Francophone Studies*, n° 10-3, 2006, p. 301-310.

UNIVERSITY OF FLORIDA
GAINESVILLE, USA

L'ÉCRITURE DU CORPS CHEZ CLAUDE CAHUN

Jean-François RABAIN

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.

Charles Baudelaire.

Nombreux sont les artistes qui ont entrelacé le langage pictural et le langage verbal, le lisible et le visible, le verbal et l'iconique. Beaucoup ont cherché à traduire dans ces différentes formes du langage, leur identité, leur activité psychique ou leur drame personnel. Pour tous, le corps est un lieu de représentation privilégié. Le corps est une surface qui permet la mise en scène du psychique. Il est un écran de représentation, un double qui traduit les différentes expériences du moi. Le corps est le miroir de la psyché.

On connaît les photomontages de Claude Cahun qui accompagnent un texte littéraire d'une rare beauté, *Aveux non avendus*, et qui expose un corps féminin indéterminé, aux identités multiples, dépouillé de ses référents sexuels et génériques. Les dessins d'Unica Zürn mettent en scène un corps fragmenté, morcelé, aux frontières éclatées, poursuivant des aventures formelles délirantes que racontent ses deux ouvrages princeps publiés en français, *L'Homme-Jasmin* et *Sombre printemps*. Léonora Carrington représente dans ses tableaux comme dans son récit *En Bas*, les sentiments d'angoisse et de panique qu'elle a éprouvés dans son corps pendant la débâcle de 1940, lorsque, séparée brutalement de Max Ernst, elle s'est retrouvée internée dans une clinique psychiatrique en Espagne et a subi des chocs au cardiazol. *En Bas* est le récit halluciné de cette désintégration corporelle et de son voyage de l'autre côté du désastre. Dans *La Cafarde*, Bona de Mandiargues décrit les représentations oniriques et l'expérience de dépersonnalisation qui lui fait confondre son propre corps avec celui de son amant disparu, dans une recherche éperdue de soi.

Dans ces œuvres, le corps féminin apparaît comme un miroir de la psyché. Il est comme un écran de représentation, comme un double de l'activité psychique. Cela vaut pour les œuvres formelles comme pour les œuvres écrites. Avec la mise en récit de leur corps, Claude Cahun, Unica Zürn, Léonora Carrington, Bona de Mandiargues, comme beaucoup d'autres artistes, sont parvenues à se projeter dans des identités différentes, imaginaires et imaginées, en se forgeant un moi polymorphe, démultiplié, aux frontières parfois éclatées, ou un *alter ego*, un double, dans lequel se reflète toute leur ambiguïté.

Leur mise en récit est un récit de soi, une autofiction, selon le terme de Serge Doubrovsky. L'autofiction est un genre qui se situe entre le roman et le journal intime, elle opère au croisement du récit réel et du récit fictif. Elle fait vaciller les notions de réalité, de vérité, de sincérité dans le récit de soi. L'autofiction interroge la notion même de biographie. Toute mise en forme biographique s'appuie, en effet, sur la fabrication d'une vie, sur une recherche de style. Le récit autobiographique trahit inévitablement le vécu en raison de la sélection qu'il opère dans la mémoire. Il isole certains faits, il les fabrique. La vision rétrospective est de ce fait déformée. Alain Robbe-Grillet a montré que l'écrit autobiographique sélectionne et organise le passé selon une logique causale qui n'existait pas au moment de l'événement. Il opère donc une falsification.

Si l'écriture autobiographique est un miroir déformant, il faut alors s'abandonner à l'aventure du langage, selon l'expression de Doubrovsky. Une aventure proche de l'association libre en psychanalyse ou de l'écriture automatique des surréalistes. Parole manquée et discours réussi. L'écriture alors doit renoncer au contrôle de la conscience et aux belles formes du style qui appauvrissent le sens et le récit du passé.

L'écriture associative, l'autofiction, laisse ainsi une place prépondérante à l'expression de l'inconscient, elle est une exploration de la mémoire, une aventure ouvrant à une nouvelle économie du souvenir. Elle interroge la personne humaine à la lisière d'elle-même, elle cherche à cerner cet ego alter, cet autre, qui nous hante. Les récits d'Unica Zürn jouent de cet espace de jeu, de cet espace transitionnel entre réalité et fiction, donnant accès à une identité de l'écrivaine que personne n'avait su percevoir avant la parution de ses livres qui eu lieu après sa mort.

Dans la recherche d'une identité insaisissable, en mouvement perpétuel, le corps occupe une place essentielle. Depuis Freud et la psychanalyse, les arts conçoivent le corps comme un écran fragmentaire

et semi-opaque de l'inconscient. Pour Freud, « le Moi est avant tout un moi corporel ». Il n'est pas seulement perception-conscience, c'est-à-dire un être de surface opposé à l'inconscient, mais il est lui-même la projection d'une surface. « Le Moi est dérivé des sensations corporelles qui ont leur source dans la surface du corps. Il peut être considéré comme une projection mentale de la surface du corps », écrit-il¹. « Psyché est étendue, elle n'en sait rien », écrit Freud dans ses notes ultimes en 1938.

La mise en scène du corps va donc servir d'interface cryptée pour représenter le monde intrapsychique. Le corps est bien le miroir de la psyché. Pour le surréalisme, comme pour Freud, le corps est un cryptogramme, un texte à déchiffrer. Avec Bellmer, il deviendra anagramme, forme ou phrase nous invitant à la désarticuler, selon la syntaxe du désir.

DOUBLE. OMBRE. MIROIR

La question de la représentation de soi, de l'image de soi, est au centre de la plupart des œuvres, qu'elles soient formelles ou littéraires. Dans ce sens, chaque œuvre peut être considérée comme un double, comme une mise en récit de soi ou comme une autofiction. On connaît le « Madame Bovary, c'est moi » de Flaubert. Ou « Le texte, c'est moi », de Christine Angot². « Le moi solitaire de Rousseau ne cesse de chercher sa vérité fuyante », écrit Julia Kristeva. « Qui suis-je ? Suis-je celui que je pense être ? », questionne Saint-Preux.

« Qui suis-je ? », écrit Breton dans l'incipit de *Nadja*. « Ce dernier mot m'égaré. Il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un *fantôme*, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis³ ». La question de l'identité des deux personnages parcourt tout le livre. « Qui êtes-vous, Nadja ? ». « Je suis l'âme errante », répond-elle. « Qui est-elle ? » la question apparaît avec un point d'interrogation dans un des dessins de Nadja. « Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? », écrit Breton à la fin de son livre.

Nadja s'appelait Léona Delcourt. Elle est morte, hallucinée et schizophrène, à l'hôpital psychiatrique de Bailleul en 1941⁴. « Qui est-

1. Freud. *Le Moi et le Ça. Essais de psychanalyse*, Payot, 1987, p. 238.

2. *Têtu*, n° 38, octobre 1999.

3. A. Breton. *Nadja*. Gallimard, 1928.

4. Hester Albach. *Léona, héroïne du surréalisme*, Actes Sud, 2009, p. 272.

elle ? ». « Qui est L ? ». L comme Léona ? « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme », écrit Breton dans *Nadja*⁵.

Quel fantôme, quel double, Breton a-t-il donc trouvé en Nadja ? La question du double spéculaire a été théorisée, on le sait, par Lacan avec le stade du miroir qui est un moment du développement, une voie d'accès à la représentation de soi. Lacan décrit le moment jubilatoire où le jeune enfant rencontre son image dans le miroir. Il s'agit « d'une véritable captation par l'image de l'autre ». C'est à travers la relation à autrui, par l'identification au semblable, que le sujet se représente et se construit. « C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord », écrit Lacan⁶. Les études modernes ont montré que cette fonction miroir se passe dès le début de la vie, en interaction avec les états affectifs de la mère. La mère fonctionne comme miroir primaire des états internes du bébé⁷. Cette fonction miroir est nécessaire pour que le jeune enfant puisse entrer en contact avec son monde affectif et représentatif⁸. Le chemin de soi à soi n'est pas immédiat, d'emblée il passe par l'autre et le reflet de soi dans l'autre pour se constituer.

En ce sens, le double est le support de l'image de soi, un des supports de l'individuation. Mais le double est également cette partie cachée et inconnue de soi. Le double affirme notre destin d'être divisé, entre l'image que nous souhaiterions avoir de nous-mêmes et celle que nous renvoie notre alter ego méconnu. La notion d'inconscient freudien nous le rappelle : le Moi n'est pas le Sujet. Sa partie invisible, l'inconscient, reste en dehors de toute appréhension immédiate. *Zwei Seelen wohnen ah ! in meiner Brust* : « Deux âmes, hélas, habitent dans mon sein », dit Faust.

À l'envers du beau visage, fidèle et réaliste, d'André Breton qui apparaît dans la photographie accompagnant le texte de *Nadja*, on peut opposer les visages peints par Francis Bacon. Dans ces portraits, « Francis Bacon se voit lui-même dans le visage de sa mère, mais avec une torsion en lui ou en elle qui nous rends fous et lui et nous », écrit Winnicott⁹. Ce face à face renvoie pour le psychanalyste aux troubles des interactions précoces et d'une façon plus générale aux troubles de la

5. A. Breton. *op. cit.*, p. 133.

6. J. Lacan, *Propos sur la causalité psychique. Écrits*, Le Seuil, 1966, p. 181.

7. Voir les travaux de Colwyn Trevarthen, de Peter Fonagy et de René Roussillon.

8. J.-F. Rabain, « Winnicott, le maternel et la construction psychique », in *Winnicott avec Lacan*, Herman, 2010, p. 92.

9. D. Winnicott, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant » In *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975, p. 157.

psyché maternelle tels qu'ils apparaissent dans l'image inconsciente qui accompagne le sujet. La folie de la mère de Claude Cahun transparait dans nombre des photographies du visage de sa fille. Les photomontages évoquent des identités différentes, multiples, insaisissables, une multiplication de masques et de genres renvoyant à une identité invisible ou aux troubles de l'identité primaire. On sait que la mère de Claude Cahun a très vite sombré dans la folie, selon les mots mêmes de sa fille et qu'elle fut internée à vie. Claude Cahun a relaté dans ses *Écrits* les troubles graves du narcissisme maternel qui projetait sur sa fille sa propre incomplétude. L'autoportrait cesse alors d'être le support d'une identité rassurante, pour devenir une énigme, voire une image unheimlich, familière et inquiétante à la fois.

Le double est ainsi frappé de la double valence du narcissisme de vie et du narcissisme de mort. Pour une part, il soutient le moi, il est alter ego indispensable, pour l'autre, il représente la face obscure d'un moi dont les fondements toujours échappent ou peuvent éventuellement se dissoudre.

CLAUDE CAHUN OU LA MULTIPLICATION DU JE

Claude Cahun est passée maître dans cette évocation d'une identité invisible. Son œuvre est hantée par une poétique de l'autoreprésentation et du dédoublement. Artiste du travestissement et de la multiplication des genres, elle se place en figure radicale du surréalisme. L'image de soi, les autoportraits sont ses armes. Dès les années 20, elle a exploré les thèmes devenus essentiels de l'art contemporain : la quête d'identité, l'ambiguïté sexuelle, la multiplication des genres. Ses images nous renvoient au refus des assignations identitaires ou de genre, qui sont au cœur de la politique des sexes d'aujourd'hui. « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours », écrit-elle en 1930¹⁰.

Le travail photographique de Claude Cahun est largement inspiré par cette question de la métamorphose et de l'identité. Il est une exploration de l'intime formulée à travers l'autoportrait. Encore qu'elle en malmène l'interprétation habituelle, puisqu'il ne s'agit pas tant de livrer une image de soi que de la fuir. Son identité, en effet, s'avance masquée. On peut voir Claude Cahun en lutteur de foire, en haltérophile efféminé, en dandy portant cravate, en matelot, en génie ailé ou en pilote d'avion.

10. Dans *Aveux non avendus*, Editions Mille et une nuit, 2011, p. 169.

Elle capte son image dans le miroir de la photographie, un corps qu'elle perçoit dans toute son étrangeté, son inquiétante étrangeté. Tel ce face à face *Que me veux-tu ?* (1928), où son double autoportrait au crâne rasé évoque une identité bicéphale et menaçante. Un autre autoportrait la représente le crâne ovoïde, rasé et allongé démesurément. Multiple, mouvante et inclassable, Claude Cahun, au prénom d'artiste épiciène, cache ses seins, rase ses cheveux, cultive l'androgynie. « Tantôt elle pose en homme, imitant son père, crâne nu et profil au nez busqué, tantôt elle est une poupée aux yeux écarquillés et la bouche en cœur. Elle multiplie les masques, porte des déguisements, des perruques. Ou bien elle se livre à nu, le corps anguleux exposé sans artifice. Grâce à des miroirs ou des photomontages, elle se dédouble, se démultiplie, insaisissable¹¹. »

Sur un des photomontages d'*Aveux non avenues*, on peut lire « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages ». Claude Cahun, ici, rejoint Proust évoquant « les cents masques qu'il convient d'attacher au même visage » dans *Le Temps retrouvé*. Toute l'œuvre est une quête permanente d'identité cherchant à représenter un moi polymorphe, insaisissable.

Ces dédoublements, ces métamorphoses, semblent être l'expression d'un projet artistique qui cherche à élaborer une iconographie du neutre à travers le refus d'un corps enfermé dans un genre déterminé. « C'est en explorant ad infinitum les diverses variantes de la pose et de la mise en scène de soi que Cahun se distancie de cette socialisation coercitive du corps féminin et dénonce l'artifice de l'aspect physique de la femme », écrit Nadine Schwakopf¹². Pour cette auteure, Claude Cahun « procède à la déconstruction impitoyable des méthodes de représentations traditionnelles qui ont auparavant figé le sujet-femme dans des habitus stéréotypés notamment celui de l'éternelle soumise ». Le corps-femme de Cahun se soustrait à ce domptage en détournant la signification des attributs habituellement assignés à la femme. Claude Cahun supprime, en effet, les emblèmes habituels de la beauté féminine (la chevelure abondante, le cou lisse de la femme). Cette déconstruction du sujet-femme s'oppose ainsi à sa fonction d'objet du désir masculin.

11. Claire Guillot, « Claude Cahun, unique en son genre », *Le Monde*, 25 juillet 2011.

12. Nadine Schwakopf, in *Claude Cahun, contexte, postures, filiations*, sous la direction d'Andrea Oberhuber, Université de Montréal, 2007, p. 223.

« NE VOYAGER QU'À LA PROUE DE MOI-MÊME »

Le genre, c'est aussi le genre littéraire ou artistique. Au-delà de ces images et de ces provocations, Claude Cahun nous propose un style. Formules ramassées, acérées, précises, faisant surgir la poésie dans des éclats de sens, les *Écrits* de Claude Cahun nous emportent vers de nouveaux territoires de pensée, vers l'inconnu, vers le *non-venu*. La formule s'impose par sa justesse, son ambiguïté, ou bien foudroie par sa beauté. « Le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée *l'onde sans ride*¹³. » Son livre *Aveux non venus* éclaire sa démarche, son refus des conventions, mais aussi son jeu autour du Je. « Moment le plus heureux de votre vie : le rêve. Imaginer que je suis une autre ». « Entre mon miroir et mon corps, raccourcir la laisse... ». C'est pour elle « l'aventure invisible », « c'est confondre une auréole et des élaboussures... ». « En attendant d'y voir clair, je veux me traquer me débattre ». « C'est faux. C'est peu. Mais ça exerce l'œil ». « Ne voyager qu'à la proue de moi-même », écrit-elle.

L'INVENTION DE SOI, UNE ESTHÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX

Le récit autobiographique de Claude Cahun, *Aveux non venus*, illustré de photomontages, constitue un véritable collage littéraire, une sorte de tableau cubiste, tant la forme en est fragmentaire et diversifiée. C'est un livre total, écrit François Leperlier, « où dominant trois grandes figures projectives – Narcisse, l'Androgyne et l'Ange (le Démon), à partir desquelles vont se déployer des thématiques électives : individualisme et altérité, dandysme et esthétisme, identités plurielles et dépassement des genres, volonté libertaire et immoralisme, autodérision et amour de soi, travestissement et jeu de miroir, imaginaire et théâtralité ». Nous sommes loin d'une biographie. Ne devrait-on pas parler ici d'une autobiographie rêvée ou encore d'une autofiction qui rend indiscernables l'observation et l'invention de soi ?

Claude Cahun souhaite écrire « contre elle-même ». (« J'écris et je souhaite écrire avant tout contre moi »). Mais écrire contre soi, c'est écrire contre une identité dont on souhaite se défaire, en opposition à soi-même, à son passé, à son enfance, à sa propre image dont on veut se

13. *Aveux non venus*, *op. cit.*, p. 44.

séparer. Cet idéal d'indéfinition corporelle, ouvert à toutes les métamorphoses, à tous les genres, à toutes les identités, évoque une lente négation de soi, un désir d'*auto-annihilation*. « Il faudrait élaguer ce corps branche par branche, membre par membre », écrit Cahun¹⁴. « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie. *Post mortem*. Non. Même alors, réduite à rien, je n'y comprendrais rien », écrit-elle¹⁵.

Écrire contre soi-même, c'est aussi écrire au plus près de soi-même, de sa révolte, de son être même et d'une identité qui toujours échappe malgré le miroir magique, l'onde sans rides. Une appropriation subjective qui passe par la révolte, le refus de ce que l'on a été. Mais pour laisser derrière soi ces premières images, pour créer de nouvelles valeurs, il aura fallu d'abord renoncer à un certain nombre de valeurs et d'identités familiales.

DOUBLES MIROIRS MATERNELS

Claude Cahun, de son vrai nom Lucy Schwob, est née en 1894, à Nantes. Son père, Maurice Schwob, polytechnicien, directeur du journal *Le phare de la Loire*, auteur d'essais économiques et politiques, appartient à une famille juive libérale. Sa mère, Marie-Antoinette Courbebaisse, est d'une famille catholique conservatrice. Lucy est la nièce de l'écrivain Marcel Schwob (*Les Vies imaginaires*, *Cœur double*). En l'absence de sa mère très tôt hospitalisée pour des troubles psychiatriques graves, Lucy vit la plupart du temps chez sa grand-mère paternelle Mathilde Schwob-Cahun. Au moment de la révision du procès d'Alfred Dreyfus, Lucy fait l'objet d'une agression antisémite dans son lycée, à Nantes. On l'envoie alors dans une pension en Angleterre dans le Surrey. À l'âge de 15 ans, en 1909, naît une passion amoureuse pour Suzanne Malherbe qui est de deux ans son aînée. Suzanne sera dessinatrice et signera ses œuvres du pseudonyme de Marcel Moore. Le père de Lucy se remarie en secondes noces avec la mère de Suzanne. Lucy et Suzanne deviennent alors « sœurs par alliance et amantes pour

14. *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 105.

15. *Ibid.*, p. 42.

la vie¹⁶. » Une même pierre tombale, à Jersey, porte les noms de Lucy Schwob et de Suzanne Malherbe, accompagnés chacun d'une étoile de David.

Claude Cahun (qui a choisi son pseudonyme à l'âge de 21 ans) est à la fois juive par son père et homosexuelle, faisant face à un monde hostile dès son plus jeune âge. Puise-t-elle dans cette double expérience l'énergie intense qui soutient son engagement artistique et politique à venir ? Elle est une militante pendant les années de luttes politiques et idéologiques qui précèdent la montée du nazisme. S'affichant aux bras de sa compagne Suzanne Malherbe, elle adhère aux mouvements révolutionnaires des années 30. On la retrouve à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. Elle participe à la fondation du mouvement Contre-Attaque aux côtés de Georges Bataille et d'André Breton.

Nous ne pouvons insister ici sur les activités de résistance de Claude Cahun et de Suzanne Malherbe, à Jersey, pendant l'Occupation. Rappelons qu'elles furent toutes deux condamnées à mort, échappant de justesse à l'exécution. Nous citerons seulement, ici, cette lettre écrite en 1950, à Paul Lévy, dans laquelle Claude Cahun évoque l'itinéraire de toute une vie.

[J'ai pu] m'affranchir, au cours de quarante et un ans de vie commune, des sentiments de culpabilité et d'infériorité auxquels ma petite enfance semblait me prédestiner tout particulièrement : une mère aryenne... obèse... atteinte d'aliénation mentale, selon les psychiatres, internée... un père juif... l'affaire Dreyfus... une éducation idéaliste... toute velléité de relations et d'activité normale causant l'effroi parmi les miens qui, pour me protéger d'un monde qu'ils me savaient à priori hostile et d'une hérédité qu'ils jugeaient a priori fatale ne trouvaient rien de mieux à m'offrir, pour l'anniversaire de mes 7 ans, que ceci : « Je te demande pardon de t'avoir mis au monde »... avec de vraies larmes dans les yeux (c'était le pire ! [...]) c'est incontestable, j'avais les dents mal rangées, un œil congénitalement paresseux, un aspect malingre... plus exactement rabougri, comme un arbre japonais. Pour tout remède le sentiment de culpabilité de mon père à mon égard, le sentiment qu'il me donnait ainsi d'être de trop dans cette vallée de larmes... Ces parents je les aimais, je sais qu'ils furent les meilleurs de leur temps, et leurs

16. François Leperlier, *Claude Cahun L'exotisme intérieur*, Fayard, p. 21.

*fantômes familiers m'inspirent d'autant moins d'amertume que leur influence sur moi s'est trouvée vigoureusement contrecarrée par d'autres... sinon annihilée*¹⁷.

Une quête d'identité, une appropriation subjective qui passe par l'annihilation de la famille. On pense au photomontage de 1922, Le père, qui montre un pantin écrasé sur le sol, annihilé les bras en croix, mannequin décomposé, démembré, corps pitoyable au phallus dérisoire, érigé à partir du nombril alors que l'entrejambe laisse apparaître une cavité vague et indéfinie. On peut noter, par ailleurs, le gommage de la filiation maternelle, le nom de Cahun ne maintenant le lien qu'avec la seule famille de son père. La grand-mère paternelle de Lucy, Mathilde Schwob, était née Mathilde Cahun.

Ce gommage renvoie à la folie maternelle, à son effondrement psychique. La mère de Lucy Schwob/Claude Cahun, Marie-Antoinette Schwob fut en effet internée lorsque sa fille avait environ trois ans. Après de nombreuses alertes, elle sombra dans la folie selon l'expression familiale. Claude Cahun place cette relation maternelle sous le signe d'une profonde détresse et d'une énigme irréductible. « Obsédante absence de ma mère, traitée en aliénée, considérée par les siens comme une honte qu'il convient de cacher au monde¹⁸. » Cette mère chaotique et hallucinée, à l'ambivalence destructrice, amène la petite Lucy à se réduire au minimum, à devenir souris, anorexique. « Avant d'être née, j'étais condamnée. Exécutée par contumace ». Pour ne pas ressembler à sa génitrice, pour éviter le sang périodique, Claude Cahun se fera opérer sans remords¹⁹. »

L'ambivalence maternelle apparaît particulièrement dans *Confidences au miroir*. La mère ne supportait pas de se voir déformée, juive peut-être, dans le miroir de sa fille.

*Maman me nommait mon petit crochon ! Elle me retroussait le bout du nez. Elle s'attristait de constater que malgré tout, je n'avais pas le nez grec. Mes oreilles un peu décollées la désolaient. C'est comme pour le nez ; il est petit ; il serait tout à fait joli... Elles seront parfaites tes oreilles, mon petit crochon, si tu veux bien*²⁰.

17. Lettre à Paul Levy, *Écrits*, p. 717.

18. *Confidences au miroir* in *Écrits*, p. 585.

19. François Leperlier, *op. cit.*, p. 26.

20. Claude Cahun, *Confidences au miroir*, *Écrits*, p. 618.

Winnicott a montré que le visage de la mère est le premier miroir. « Que voit un bébé lorsqu'il regarde sa mère ? Il se voit ». Et l'on peut ajouter : « Et la mère se voit, le regardant ». Le processus est en abyme, il est interactif. Le narcissisme de l'enfant se construit en même temps que celui de sa mère qui est elle-même comblée en regardant son enfant. On peut lire dans ces jeux de miroir et dans les souvenirs de Cahun, l'importance des troubles interactifs qui n'ont pas manqué de jouer entre l'enfant et sa mère. Quels messages conscients ou inconscients pouvaient se transmettre lorsque la mère refusait le nez crochon de sa fille ? Les autoportraits des années 1928 représentent le visage de l'artiste de profil, le nez saillant et crochu à la manière des caricatures antisémites²¹. Nez crochon/nez crochu, oreilles décollées, la mère cherche à parfaire le visage de la fille. Discours maternel et discours de la fille apparaissent en miroir dans le récit. Cette confusion annule toute séparation, anéantit toute différence.

On peut penser que l'importance de la défaillance maternelle et les troubles des interactions précoces ont pu laisser des traces traumatiques durables dans la psyché de Claude Cahun. Tout comme dans la construction de son narcissisme. L'image de soi, l'estime de soi, se construisent au sein de la relation précoce avec la mère. Mais la mère de Claude Cahun était défaillante. « La mère était si peu appétissante qu'on offrait l'apéritif au nourrisson avant de lui servir le sein », écrit-elle dans *Aveux non avenues*. Claude Cahun semble conclure : « À parents tarés, irresponsablement féconds, mieux vaut enfants mort-nés », écrit-elle dans *Confidences au miroir*²².

Souvent les bébés scrutent le visage de leur mère pour en deviner l'humeur, comme nous, adultes, nous regardons le ciel pour connaître le temps qu'il va faire, écrit Winnicott. Ce sont des *bébés-météo*, attentifs aux humeurs du ciel et de la terre. Pour Claude Cahun, « la mère est ailleurs, hors de l'eau, hors des barques, hors d'elle-même... Elle dit (s'étonnant peut-être de la couleur du ciel), parce qu'il fait beau temps²³ ». Dans *Confidences au miroir*, c'est le visage de sa mère qui se défait, tel un miroir brisé.

Maman a le calme sourire et les formes d'une statue que j'ai vue à Paris... Mais d'un coup, c'est brisé. Ses cheveux s'écroulent, le visage

21. Voir le film *Le Juif Süß* de Veit Harlan que la propagande vichyste projetait pendant l'Occupation.

22. *Écrits*, p. 573.

23. *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 144.

est défait, un mouvement l'emporte... Voici qu'elle s'écroule terrassée... Je sens venir ses crises... Il y a des cris, des larmes, de grands gestes... Dans le corridor de notre appartement, rue du Calvaire, je m'enfuis, poursuivie par une grande et forte fantôme, une diablesse blanche... Elle m'allonge un coup de pied aux reins. Je tombe. J'ai beau me taire ; elle voit qu'elle m'a fait mal ; elle tombe à genoux près de moi et se met à hurler... On arrive. On nous sépare²⁴.

La mère est imprévisible, chaotique. La mère frappe sa fille, tombe à genoux, se met à hurler. On les sépare. Cette séparation durera longtemps. On empêchera la fille de revoir sa mère. Marie-Antoinette Courbebaisse terminera sa vie dans une institution psychiatrique. Claude Cahun ne revit qu'un fantôme, une mère « morte – méconnaissable – presque convulsée²⁵ ».

PSYCHIATRE, PSYCHANALYSTE

24. *Écrits*, p. 617.

25. François Leperlier, *op. cit.*, p. 24.

IDENTITÉS CHATOYANTES : LEONOR FINI, JOYCE MANSOUR, ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Marc KOBER

La correspondance de Leonor Fini avec André Pieyre de Mandiargues, récemment publiée, et celle avec Joyce Mansour¹, encore inédite, révèlent comment une créatrice est perçue par un écrivain sensible à l'art. Une correspondance engage un dialogue entre représentation de soi et représentation par l'autre, mais chaque polarité est décisive. Les lettres sont l'occasion de se décrire, dans une attitude réflexive. La relation engage d'abord des jeux de rôle, où la femme est célébrée pour son pouvoir physique et surnaturel. La correspondante blasonnée entre dans ce jeu poétique, jusqu'à une autoreprésentation assumée, avec humour, mais aussi en raison du poids des conventions. Heureusement, les positions se déplacent, et une autoreprésentation plus autonome apparaît. Les positions du masculin et du féminin se déplacent, jusqu'à l'androgynie et l'analogie zoologique. Ces correspondances témoignent de tous les aspects de la vie d'une femme créatrice. Le nombre de lettres publiées, et leur répartition, sont déterminants. Dans les limites de cet article, nous analyserons principalement la correspondance d'André Pieyre de Mandiargues et de

1. Leonor Fini-André Pieyre de Mandiargues, *L'Ombre portée, Correspondance 1932-1945*, Gallimard, Le Promeneur, 2010. Un choix de lettres à Joyce Mansour est paru dans *André Pieyre de Mandiargues — pages mexicaines*, Maison de l'Amérique Latine-Gallimard, 2009. Cette correspondance est conservée dans les archives Mansour et à l'IMEC (Caen) ; Nos remerciements vont à Marie-Francine et Cyrille Mansour, ainsi qu'à Sibylle de Mandiargues pour leur aimable autorisation.

Il aurait fallu aussi évoquer la correspondance d'André Pieyre de Mandiargues avec son épouse, Bona. Des lettres et des photographies ont été réunies par Sibylle Pieyre de Mandiargues et Claire Paulhan aux Editions Filigranes (« Saison », n° 22, 2005). La correspondance Nelly Kaplan-André Pieyre de Mandiargues, « *Ecris-moi tes hauts faits et tes crimes...* » *Correspondance 1962-1991*, Tallandier, 2009 mériterait en soi un vaste développement.

Leonor Fini, non sans évoquer quelques aspects de celle avec Joyce Mansour.

Oiselle à beauté de rapace

Dans les années 50, Mandiargues apporte un soutien efficace à la promotion de l'œuvre de Joyce Mansour. Progressivement, le ton devient celui de la dévotion amoureuse : « Paris a envie de se rouler à vos pieds (ce qui est assez compréhensible), et, quoique Paris ne soit plus qu'un vieux tapis en piteux état, j'espère que vous allez bientôt venir pour marcher dessus et lui donner quelques coups de talons (très hauts et très pointus) »². Mandiargues s'inscrit avec sa sensibilité particulière dans la représentation de la belle Égyptienne, révélation littéraire du Paris de ces années-là. Il associe fréquemment le visage ou la silhouette de Joyce Mansour à son expérience mexicaine, dans un reflet typique de l'attitude métropolitaine ou impériale, tel un « merveilleux poisson tropical derrière les vitres d'un aquarium » (16 mai 1958). Un mois plus tard, il relie Joyce Mansour aux orchidées semblables à des serpents, et à leur parfum : « Je ne crois pas me tromper (ou me faire illusion) en disant qu'elles tiennent de près à un monde qui est le tien (celui de tes livres et de ta belle personne) » (16 juin 1958). Ses yeux sont orientalisés : « [...] en laissant filtrer ton regard entre tes cils alourdis de bitume oriental » (11 février 1959). Plus tard, il évoque son « aspect nocturne », « Comme une épée nue posée sur le sol d'une clairière, sous la lune, dans un bois de sapins très noirs » et il la compare à une « épée lunaire³ ». Enfin, il réactive le compliment banal « cher ange » en « inquiétant volatile » et voit en elle « une grande puissance de la nuit »⁴. La « belle et effrayante amie » correspond à la polarité surréaliste de la femme-sorcière, aux pouvoirs redoutables. En octobre 1958, elle est nommée « royal oiseau de nuit », définitivement associée au titre du recueil *Rapaces*. À propos de Max Ernst et de Joyce Mansour aperçus à un vernissage : « Lui, c'est un aigle blanc, je crois, tu es la plus jolie et la plus soyeuse des chouettes brunes⁵ ». Enfin, c'est la figure de la chimère qui est convoquée : « Je pense à toi comme à un merveilleux oiseau à corps de femme (sous les plumes) qui vivrait dans le cratère d'un

2. Lettre du 24 novembre (1954), *op. cit.*

3. Lettre du 5 juillet 1958.

4. Lettre du 14 août 1958.

5. Lettre du 21 mai 1962.

volcan⁶ ». La représentation de Joyce Mansour, pas forcément désirée par celle-ci, s'inscrit dans l'effet qu'elle produit sur le public averti (la critique littéraire est alors tenue par des hommes). Après avoir vitupéré contre ceux qui ne voient dans les belles femmes que des objets de plaisir ou des personnages mondains, et il pense à Joyce Mansour, mais aussi à Bona, Mandiargues fait l'éloge d'André Breton, « grand et généreux comme un phare ». Prudent, il précise : « Tu n'en avais pas besoin pour être lumineuse toi-même, mais ton éclat ne peut que gagner à ce voisinage éclatant » (6 janvier 1959). Au fond, ce sont encore les hommes qui mettent en lumière les femmes pour que le public les aperçoive. À partir de 59, ils échangent des poèmes. L'un existe par l'autre, dans un jeu d'échos, jusqu'à une presque identité : « Et puis tu possèdes la BEAUTE NOIRE... je suis à tes pieds, j'aimerais être un miroir où tu poserais tes pieds » (28 août 1964). Outre la référence orientale au stratagème du roi Salomon pour voir la reine de Saba nue, il faut songer à la valeur spéculaire : l'écrivain se veut « phare » pour l'illuminer, mais le voyeurisme se double d'une identification. Les deux correspondants deviennent similaires, en dépit de leur âge ou de leur sexe. Les lettres de Joyce Mansour sont l'écho souvent modeste des lettres de son correspondant. L'humour y règne, voilé parfois de tristesse. Elle évoque une rougeole « qui me colorait de la tête aux pieds d'une teinte positivement homardesque » (s.d., 1958), en suivant de près une image mandiarguienne. À propos d'une soirée : « Il y avait tellement de pédéastes que je me sentais aussi déplacée qu'un dinosaure dans une baignoire », et elle ajoute : « Je suis heureuse d'être qu'une pédéaste femme »⁷. Leur ton, souvent lyrique, se transfigure parfois en poème dédié à l'écrivain. En résumé, ces lettres laissent entrevoir un regard acide et amusé sur le monde qui ne doit rien à Mandiargues. On peut comparer la distance que Joyce Mansour entretient avec l'assaut de galanterie du poète, et l'humour avec lequel Nelly Kaplan donne la réplique aux aveux enflammés de son correspondant. Cette dernière entretient l'image de femme-lionne que lui renvoie Mandiargues, et autorise un figement mythologique caractéristique du surréalisme.⁸. Toutefois, elle ne renvoie pas, ni d'ailleurs Joyce Mansour, à un

6. Lettre du 11 mai 1962.

7. Lettre du 26 décembre 1958. Elle note par ailleurs le mauvais goût de sa plaisanterie. La syntaxe est celle de l'original.

8. Voir : Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne*, Gallimard, « Art et artistes », 2002.

archétype aussi précis que Leonor Fini, avec la sphinge peinte, « la plus féline des hybrides mythologiques », vecteur d'une autoreprésentation pour laquelle elle aurait une vraie « prédilection »⁹.

La correspondance entre Leonor Fini et Mandiargues commence peu après l'arrivée de Leonor à Paris. Entre eux, la situation est inégale, car Mandiargues mettra plus de temps à s'affirmer écrivain, précisément au contact de la jeune peintre. Leonor est plus avancée dans la maîtrise de son art. Rempli d'adoration pour l'œuvre et pour la personne de Leonor Fini, Mandiargues lui renvoie une image glorifiante, et contribue à la représentation de soi d'une artiste qui est rarement en reste quand il s'agit de théâtraliser son personnage. La discrétion de Mandiargues fait de lui le spectateur idéal du théâtre de Leonor Fini. Elle continuera de vivre sur un mode phalanstérien¹⁰, entourée d'un groupe d'admirateurs, souvent androgynes, ou homosexuels, sans parler des nombreux chats, qui servent de paradigme à la définition de soi des deux correspondants. Cela ne veut pas dire que Leonor écrase son ami avec sa personnalité. Elle puise dans leur conversation une partie de son inspiration. Cette correspondance révèle combien Mandiargues a besoin d'une correspondante pour créer, et l'importance de son rôle dans la définition de soi de la jeune artiste. À propos d'Henri Cartier-Bresson et de Mandiargues : « [...] je préfère de loin leur compagnie à celle des grands gaillards classiques, des taureaux satisfaits d'eux-mêmes et des conquistadores »¹¹. En reflet, on voit bien à quoi ressemble Leonor : non pas à une douce génisse, mais à la déesse Europe, comme dans son tableau *Europa* (1942), où elle trace fièrement son sillage créatif. Elle n'attend pas passivement d'être comblée par le plaisir ou la complétude que lui donnerait l'homme. Un échange créatif lui convient mieux.

Portrait de l'artiste en jeune lion

Parmi d'autres entrées possibles, le choix des termes employés pour désigner le/la destinataire, et le/la signataire, est très significatif d'une modalité de représentation. La désignation « Cher Mouci », renvoie au surnom de Mandiargues, de Leonor Fini, et au nom de leur chat gris, parfois écrit « Moutchi », « Mouchi », « Mouni », « Mini », « Mucili ».

9. Georgiana Colvile, texte pour l'exposition *Leonor Fini*, 20 avril-24 juin 2000, Galerie Minsky, Paris. Dépliant non paginé.

10. Le terme de « phalanstère » est employé par Patrick Mauriès, tout comme celui de « théâtre amoureux » pour évoquer l'entourage électif de Leonor.

11. Leonor Fini-André Pieyre de Mandiargues, *op. cit.*, p. 7. Lettre à sa mère.

Affectivement, les deux amis sont une seule personne, et le chat adoré leur trait d'union. N'oublions pas que différents récits de Mandiargues mettent en scène des chats idolâtrés, et leur omniprésence dans l'œuvre de Fini est bien connue. Elle éclate sur la toile *Une Vie idéale* (1950), où Leonor fixe celui qui la regarde, assise au milieu de cinq chats. Cet animal référent, s'il est classique depuis Baudelaire, est pourtant peu fréquent dans l'imaginaire surréaliste masculin. Par contre, il revient très souvent dans les œuvres des femmes surréalistes, avec une forte présence du monde animal. L'identification aux chats est logique pour ces deux marginaux du mouvement surréaliste. Elle confirme en outre la polarisation féminine de Mandiargues. L'identification au lion est non moins forte, tant Leonor, par son prénom même, appelle cette analogie. Elle se décrit souvent à l'aide de croquis de chats. Une lettre se termine par un dessin de lion, et ces mots : « j'aimerais tant te serrer contre moi avec la force du lion. »¹² Tantôt l'écrivain est un gentil chat, tantôt Leonor est un vigoureux lion, venant brouiller les représentations convenues du « sexe fort » et du « sexe faible ». Il est un autre terme, « gattoro », que Leonor forge à partir de l'italien « Gatto » (chat), comme une créature hybride mi-homme, mi-chat, ou mi-femme mi-chatte, qu'elle emploie souvent pour désigner le peintre Achille Funi, mais aussi Mandiargues, ou elle-même (« Gattora »). Elle signe d'ailleurs cette lettre de l'été 32 par « Ton grand chat », alors qu'André est désigné comme « Petit Mouchi ». Leonor assimile son entourage à une tribu féline, et ce désir de métamorphose animale n'est pas sans signification. Peter Webb note que ce désir intriguait particulièrement Leonor lorsqu'elle créait des natures mortes, avec sphinx et androgyne. Elle confiait : « J'aime me sentir en métamorphose, comme certains animaux et certaines plantes ». Sa conception de l'érotisme impliquait un passage continu de l'humain à l'animal, de l'animal au végétal, du végétal au minéral¹³. Elle désirait souvent modifier un corps qui ne lui convenait pas et, même dans sa jeunesse, elle avait envisagé une chirurgie esthétique. Mais ce corps est tenu à distance, comme celui de « Mouchi », et non comme le sien : « Les vêtements seront réussis, mais le gros Mouchi qui sera à l'intérieur me paraît laid, et cela aussi me chagrine. Au

12. *Idem, ibid.*, p. 23.

13. Peter Webb, Léonor Fini, *Métamorphoses d'un art*, Imprimerie Nationale Editions, 2007, p. 105. Citation de *La Gazette de Lausanne*, novembre 1968.

moins, nous nous débarrasserons des montgolfières¹⁴ ». La représentation en chat Mouchi est donc une façon d'exorciser les angoisses existentielles. La synthèse des identités entre Leonor, André, et les chats, n'est pas si éloignée de la réalité de leur relation, puisqu'André s'en veut d'avoir griffé Leonor, et aspire à être consommé : « [...] Je voudrais être dévoré par toi [...] je voudrais faire place nette en toi pour m'y étendre et te remplir entièrement » (p. 33). Leonor émerge plutôt au modèle de la sorcière qu'à celui de la femme-enfant, si ce sont les deux images principales de la femme que retient Benjamin Péret. En effet, dans son *Anthologie de l'amour sublime*, il exalte la femme-enfant passive, dans l'attente de la révélation de son potentiel amoureux, et privilégie nettement ce versant positif de l'amour si la femme fatale porte en elle des éléments virils qui la pousseraient vers un « androgynat psychique », pour le moins dangereux¹⁵. Il est clair que Leonor réfute le premier aspect, pour développer ses qualités de femme fatale s'identifiant parfois à des rôles masculins. Selon Peter Webb, Leonor jouait beaucoup avec l'arsenal de la sorcière, balai et vêtements déchirés, et même sa représentation nue constituait une figure de pouvoir, et non de soumission¹⁶. En 1934, Mandiargues imagine Leonor en chatte : « Quelle merveille, très cher Mourr, Mourr ! Comme tu dois être belle et noble dans tes sublimes vêtements avec ta queue de Persan bien cachée, mais qu'on voit malgré tout bouger de contentement sous les étoffes ! » (p. 42). L'onomatopée deviendra le titre d'un récit de Leonor¹⁷. Celle-ci paraît en magicienne Circé, dotée du pouvoir de se transformer en animal. Elle se désigne elle-même en dialecte triestin avec le terme *Nonkiza* (truie, cochon).

Le cycle menstruel donne lieu à une transfiguration de la féminité, avec une expression qui revient régulièrement, le « mal de queue ». La queue pour elle est le sexe féminin, dans une inversion du terme appliqué au sexe masculin, ou par allusion, la queue d'un animal. La différence organique est gommée, et l'infirmité périodique, qui pourrait être vécue comme une faiblesse, est sublimée en provisoire atteinte au « panache ». Leonor a engagé le jeu d'une animalisation positive. Celle qui est

14. *Idem*, p. 27. Elle trouvait ses seins trop gros. Perdre ses montgolfières revenait à rejeter la fonction de mère nourricière.

15. Stella Béhar, « L'écriture surréaliste de Nelly Kaplan », *La Femme s'entête – la part du féminin dans le surréalisme*, Pleine marge, Lachenal et Ritter, 1998, p. 280.

16. Peter Webb, *op. cit.*, p. 46. « La Sorcière » est le titre retenu finalement pour une huile de 1935-1936.

17. *Mourmour, conte pour enfants velus*, La Différence, 1976.

nommée « chatte », est aussi celle qui dessine les chats. Malgré cette identité ludique, Leonor est souvent celle qui part, et Mandiargues celui qui attend, ce qui renforce l'image donnée d'elle-même par Leonor : une femme toujours en mouvement, réticente à subir le caractère engluant des relations hétérosexuelles. Elle occupe une polarité perçue comme masculine, tandis qu'André semble une nouvelle Pénélope : « J'ai l'impression de t'écrire la lettre de l'épouse fidèle et inconsolable à son mari, amiral moustachu, parti courir le monde et vivre des aventures » (p. 46). Dès novembre 1936, sa correspondance rend compte de son séjour à New York, tandis que Mandiargues attend, en « animal domestique dévoué » (p. 120). Il rêve de la sédentariser en Normandie : « Tu m'y rejoindras peut-être quand tu seras fatiguée de ton succès, lasse de te promener avec une fourrure de loup et des plumes d'autruche » (p. 122).

La roue du paon et la séduction d'une chimère

Leonor Fini insiste sur la façon dont les peintres la courtisent. Elle refuse de fermer les yeux sur la réalité du désir masculin, mais se montre réticente à accepter une domination sexuelle sublimée en parrainage artistique : (à propos de Tal-Coat) « [...] il voudrait « m'influencer » (étant donné qu'il ne peut pas me violer autrement) [...] » (p. 47). Pierre Roy compare les personnages peints par Leonor et leur auteure :

Sinon, je commencerai une nouvelle gouache avec une grosse harpie, un peu sphinx, à propos, c'est sans doute à la mode, car hier, P. Roy m'a dit, lui aussi, que je ressemble plus à un bel animal, à un sphinx, ou à une chimère qu'à une vraie femme. Mais ses ruses « ne prennent pas » avec moi. (p. 52)

Le thème du sphinx est central dans la peinture des années 30-40, mais elle ne supporte pas les identifications intéressées. Elle évoque encore le même Roy, qui passe d'une appréciation sensuelle (belle panthère) à une appréciation de son travail de peintre. Leonor se bat avec les artistes mâles pour être appréciée comme leur égale. Ce combat contre le sexisme doit plaire à Mandiargues. Leonor ne cache pas qu'elle s'appuie sur ses charmes pour séduire, en vue d'une reconnaissance artistique. La situation de la femme artiste au milieu des années 30 en fait un objet sexuel :

[...] j'ai tant de mal à « faire carrière » ! Il est possible que je n'y parvienne jamais à cause de mon orgueil et de mon indépendance, à cause de la méfiance naturelle qu'on a pour les femmes. J'en ai assez. Maintenant Pierre Roy est tout feu, tout flammes, il prétend que chacun de mes gestes respire l'intelligence, mais je sais qu'il rêve de faire boum boum avec moi, ce sale vieillard. J'aimerais tous les fouetter, ces maudits hommes [...]. (p. 53)

Elle a besoin du regard bienveillant du poète acquis à son travail :

Si je suis souvent très sûre de moi, c'est aussi parce que je t'ai : tu es mon plus beau et cher miroir, tu me réchauffes, tu me fais parfois ronronner avec une satiété arrogante et une plénitude joyeuse. (p. 61)

L'image féline revient quand elle se décrit en femme fragile :

Je me sens seule comme un chaton dans la neige et je rôde dans les pièces en miaulant André André. Le chat s'est intéressé. Il m'a demandé ce que j'avais, puis a fondu en larmes (p. 73).

Habillée en robe Schiaparelli pour une soirée à l'Opéra, elle veut séduire son amant, mais aussi elle-même, dans un retour narcissique : « J'étais très belle, fantastique, beaucoup plus que le spectacle lui-même » (p. 80). Alors qu'elle admire les bordels du Havre, elle s'identifie à un homme : « Je suis triste de ne pas être un homme. J'aimerais tant y entrer pour y faire boum boum. C'est une solution épique et splendide ». Elle ajoute : « Je crois que, si j'étais un homme, je ne serais excitée que par l'amour d'une déesse clairvoyante et intelligente ou d'une putain », et signe cette lettre : « Je suis ta chère bête héraldique » (p. 94). Au fond, elle se représente comme celle qu'aucune expérience hédoniste ne rebute :

C'est justement pour les raisons que tu cites que je fais boum boum avec de sales types (en conservant l'esprit naturaliste et en m'ennuyant) et que j'estime ignoble et désespérante la vie érotique des femmes. [...] Voilà pourquoi j'aimerais souvent être un homme et vivre comme De Pisis ou Casanova. (p. 178)

Lasse du rôle attribué à la femme, elle voudrait rejoindre une normalité active. Pour elle, la femme réduite à l'état d'objet sexuel passif est un monstre. La transcription d'un rêve érotique donne une idée de sa fantaisie¹⁸. Une certaine perversion pimentée de sado-masochiste n'est

18. Lettre du 2 mai 43, *idem*, p. 298-299.

pas pour lui déplaire, et trouve l'assentiment d'un Mandiargues enthousiaste sur ce chapitre. Les relations avec des êtres hermaphrodites fascinent Leonor Fini.

Un point de désaccord en revanche est le goût des autres qui semble habiter Leonor, et qui n'est pas exactement le fait de Mandiargues : « Tu as énormément de préjugés sur les gens. Si tu t'écoutes, tu ne verrais personne. Moi, j'ai besoin de consommer beaucoup de monde et de faire le paon en public »¹⁹. Le Mandiargues de l'époque s'est présenté lui-même comme maladivement timide. Comment de tels traits de caractère pouvaient-ils être compatibles avec la très extravertie Leonor ? Leonor se plaint de son inaptitude à vivre : « Je suis hypocondriaque et neurasthénique, je me sens désespérée. Je ne cesse de me disputer avec les gens [...] » (p. 171). Elle signe une de ses lettres de New York : « Ta pauvre, faible, humble Gattora qui fait mèm... » (p. 199) car sa vie extérieure contraste avec sa détresse intérieure.

Après de Mandiargues, elle se présente comme une femme à la fois peintre et frivole, avec un goût prononcé pour les beaux vêtements et les bons repas. D'un côté, elle évoque son ambition, de l'autre ses plaisirs : « J'aimerais associer Ingres et Mantegna, mais j'en suis incapable [...] » et dans la même lettre, elle écrit : « J'adore me faire des vêtements. C'est, après la nourriture, ce que je préfère » (p. 103). Être femme et artiste sont deux aspects d'un même plaisir douloureux : « Au fond, je ferais peut-être mieux de renoncer à la peinture, de ne pas me gâcher la vie à cause de la carrière, de vivre seulement comme une femme » (p. 106). La mise en scène de soi dans le monde de l'art est une réalité parfois accablante, comme cela le fut à New York : « Dalí se mettra peut-être des crottes sur la tête et d'autres choses du même genre. À force d'entendre parler du surréalisme, j'en suis écœurée » (p. 136). Leonor aime se montrer sous le jour d'une artiste en butte à la médiocrité de son entourage. Ses relations avec les directeurs de revues sont pour le moins houleuses : « Je veux me créer une réputation de « terreur » » (p. 145). L'indétermination de sa situation amoureuse préoccupe Leonor. Pour autant, elle confie à l'écrivain son malaise devant une vie conventionnelle : « Je m'aperçois que je ne suis pas faite pour des amours, des attachements d'un certain genre – je suis trop violente, trop exigeante, et je ne supporte pas les gifles merdeuses de la

19. *Idem*, p. 97. Lettre de Leonor Fini.

vie quotidienne » (p. 231). Elle se montre avec un grand naturel à son correspondant.

Échos dans l'œuvre peint de Leonor Fini

Les lettres confirment l'idée selon laquelle Leonor ne vouait de culte qu'au dieu Chat, à condition de voir dans son correspondant une hypostase du dieu Mammon. Son idéal de beauté est bien androgyne, et le portrait rédigé par Julien Levy correspond à son chatolement identitaire :

*Ce n'était pas une belle femme, les éléments de sa personne ne s'ajustaient pas harmonieusement : tête de lionne, esprit d'homme, buste de femme, torse d'enfant, grâce d'ange, langage de diable. [...] et son allure montrait sa faculté à dominer le disparate des éléments qui la constituaient pour les fondre en quelque unité que sa fantaisie souhaitât les présenter ou les métamorphoser d'un moment à l'autre [...]*²⁰.

Dans *La Chambre noire* et *Cérémonie* (1939), elle porte une cuirasse que les lettres lui font ôter. Ces lettres indiquent bien un jeu entre femme dominante et mâle passif qui trouve sa forme achevée dans *Sphinx Amalburga* (1942), avec un garçon androgyne, veillé par un sphinx qui représente l'artiste. Les êtres aimés sont placés sous la protection de la sphinge Leonor, qui s'oppose à la guerre et au désir des hommes de prouver leur virilité. Elle se donne souvent un rôle de femme dominante, pour s'affirmer face à une société patriarcale. Sa distance à l'égard du surréalisme ne s'explique pas autrement. Si *Sphinx Amalburga* est la première représentation de l'artiste en sphinx, elle est aussi emblématique du type de relation qui se dessine entre elle et différents hommes aimés pour leur androgynie. Progressivement, Leonor s'éloigne de la représentation convenue d'une femme née pour plaire. Et son idéal devient celui de « sexes non différenciés, ou peu différenciés²¹ ». Elle peindra par la suite son autoportrait, *Une Vie idéale*, où Leonor est entourée de six chats. Si certains critiques y ont vu la représentation d'un monde matriarcal, Georgiana M. M. Colvile y voit « la plus belle

20. Peter Webb, *op. cit.*, citation de Julien Levy, *Memoir of an art Gallery*, 1977, p. 44.

21. Peter Webb, *op. cit.*, p. 99. D'après une idée de Jelenski.

incarnation de Leonor Fini en déesse chatte²² ». Les lettres échangées avec Mandiargues contribuent elles aussi à établir le culte de cette seule divinité admise. Elles sont le journal de sa pratique psychologique et sensuelle et le témoignage de son rejet d'une vie ordinaire, où elle serait mère biologique, et non pas à l'origine d'une mythologie représentée qui est le reflet de son expérience.

*UNIVERSITÉ PARIS 13
SORBONNE PARIS CITÉ*

22. Cité par Peter Webb, *op. cit.*, p. 160. Georgiana Colvile, « le chat comme un reflet de la déesse monstre/mère/terre/enfer/vie/mort qu'elle rêve d'incarner », in Mary Ann Caws éd., *Surrealism and women*, MIT, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1991, p. 176-177.

PORTRAITS EN PIÈCES DÉTACHÉES : LA SCÈNE DE L'EFFONDREMENT CHEZ UNICA ZÜRN ET BONA DE MANDIARGUES

Sibylle PIEYRE DE MANDIARGUES

Ils tenaient seulement à le tirer par les cheveux. Ils ne voulaient pas lui faire de mal. Ils lui ont arraché la tête d'un coup. Sûrement elle tenait mal. Ça ne vient pas comme ça. Sûrement il lui manquait quelque chose¹.

Les images d'Unica Zürn et de Bona de Mandiargues qu'ont-elles à nous dire du corps et du visage de leur créatrice ? Au cours de ce texte, j'aimerais, sans prétendre comparer deux personnalités si complexes et originales, esquisser une sorte de dialogue où l'on cueillera peut-être une attitude complice face à la vie et au geste artistique.

Unica rencontre Hans Bellmer en 1953 qui lui propose de le suivre à Paris où il vit depuis 1938. Elle écrivait des contes pour les journaux et avait découvert seule la technique de la décalcomanie, qu'elle retrouve dans les œuvres de Max Ernst. Hans Bellmer lui fait découvrir les anagrammes. À la même époque elle réalise ses premiers dessins à la plume et à l'encre de chine. Vers la fin de sa vie, elle écrira deux textes autobiographiques, *Sombre printemps* (sur les conseils d'Henri Michaux) et *L'Homme Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Grâce à Bellmer, elle fréquente de nombreux surréalistes et fait la connaissance d'André Pieyre de Mandiargues et de sa femme, Bona. Celle-ci est venue s'installer à Paris en 1950, où elle a suivi André qu'elle a épousé la même année. Elle a fréquenté les cours des Beaux-Arts de Venise, et ses premiers tableaux portent l'empreinte de son oncle, le peintre Filippo de Pisis, grand ami d'André et lié au mouvement de la peinture métaphysique. Dans *Bonaventure*, son autobiographie livrée sous forme de lexique, elle écrit : « Grâce au groupe surréaliste, j'ai pu voir clair en

1. Henri Michaux, « Un certain plume », *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1945, p. 120.

moi et dans ce que je cherchais à exprimer [...] Parmi les surréalistes, j'ai compris que l'œuvre devait être portée par le goût du danger, et que la femme, comme l'homme, pouvait et devait risquer le tout pour le tout ». En 1966, au même moment où elle écrit d'un seul jet *La Cafarde*, elle commence un journal rétrospectif de son enfance qu'elle achève dans les dernières années de sa vie. Il aura une publication posthume sous le titre *Vivre en herbe*.

Sœurs de mésaventure face à la violence désagrégeante de la psychose, elles furent sœurs dans la passion de l'art qui leur permit peut-être à toutes deux d'illuminer la nuit profonde où leur âme souvent s'engouffrait. Passion en effet, car dans leurs images, autant que dans leur vie, la douleur et la joie se mêlent si intimement qu'il est parfois impossible de les distinguer. « Je me plains amèrement que la haine et l'amour soient si proches l'un de l'autre ; je déplore que l'on ne sache jamais si l'on est haïe ou aimée. », écrit Unica dans *L'Homme-Jasmin*. Volupté et douleur sont indissociablement liées, elles le ressentent depuis leur plus jeune âge. Bona se souvient dans *Bonaventure* d'une scène de son enfance, lorsque son père fit abattre un cèdre du jardin :

Je n'oublierai jamais le bruit, ou plutôt le cri comme une longue plainte, qu'il poussa en s'écrasant. C'était horrible et sinistre. Pourtant malgré mon horreur, j'étais heureuse de pouvoir récupérer un cerf-volant qui était resté prisonnier dans ses branches ! Ainsi je m'accoutumais à des spectacles violents et voluptueux².

Les spectacles auxquels elle fait allusion sont surtout ceux dont elle est le centre et la victime, lorsque le jardinier ou le fromager de l'exploitation familiale à plusieurs reprises abusent d'elle. Souvenirs érotiques qu'elle nous raconte en détail dans *Vivre en herbe*, où le dégoût bien souvent frôle le plaisir. Ils font écho aux souvenirs d'Unica dans *Sombre printemps* : « Elle aime cela : éprouver la douleur pendant qu'elle souffre de volupté ».

« La force du surréalisme a été d'oser dire : 'l'amour prend tout le pouvoir'³ », Unica et Bona ne peuvent mieux répondre à cette exigence. Dans la création de ces deux femmes l'espace de l'œuvre semble envahi par la jouissance, la moindre parcelle électrisée par une vibration qui parcourt tout l'ensemble et se répand comme sur une toile d'araignée. Dans la matière de leur œuvre, elles ont dit la violence qui les a

2. *Bonaventure*, Editions Stock, 1977, p. 118.

3. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971, p. 312.

déracinées, exilées hors d'elles-mêmes pour toujours, et la quête absolue de l'amour. Au risque d'une mort psychique, et l'on sait quel dénouement choisit Unica, ces deux femmes rejouent par leur geste artistique la scène tragique qui les a mises en pièces. Inlassablement l'artiste vole en éclat et cherche avec une tendresse infinie à retisser les lambeaux déchirés de son corps. Ce spectacle, d'une beauté tragique, qui semble les avoir pétrifiées et condamnées à la répétition, est la scène où apparaît la ronde des figures dont les corps et les visages, hantés par la blessure, l'amour, l'absence et la mort, portent les traces d'un profond traumatisme. « Mon miracle a quelque chose d'un visage. Un visage précis au danger mortel⁴. »

Si elles atteignent par leur pratique à un « soulagement de l'âme », comme le pense Ruth Henry à propos d'Unica, dans sa postface à *Sombre printemps*, il ne peut être que de courte durée. Les images de réunification qu'elles tissent sont des images fragiles, perpétuellement menacées par de nouveaux séismes.

Un danger traque ces deux femmes, qui devient la source effrayante de leur inspiration et conduit au morcellement du corps. L'image de la clairière dans *La Cafarde* et du cercle dans *Sombre printemps*, est le lieu, l'arène où se déroule le supplice. La jouissance imaginée va bien au-delà du plaisir sexuel. Unica le dit dans le récit de son viol par son frère : « Elle sent une douleur cuisante et rien d'autre. Elle est honteuse et déçue. De s'abandonner la nuit au cercle sombre des hommes autour de son lit est suffisamment excitant et voluptueux pour renoncer à cette misérable réalité que lui offre son frère⁵ ». Il est frappant qu'Unica ne ressente pas la culpabilité de l'inceste, elle refuse simplement son entrée dans le monde des adultes, elle retourne avec force vers un monde hallucinatoire qui lui procure un tout autre plaisir :

Quand elle est couchée, la nuit, dans sa chambre, elle imagine une salle noire, étincelante de diamants, éclairée par des torches vacillantes. Le noir, la couleur la plus inquiétante qu'elle connaît, domine dans le tableau [...] Le cercle des hommes vêtus de noir apparaît et se ferme autour d'elle. [...] Tous sont armés. Ils sont venus pour la tuer [...] Cette scène, elle ne la vit pas toujours jusqu'à

4. Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, Editions Joëlle Losfeld, 2000, p. 16.

5. Unica Zürn, *Sombre printemps*, Belfond, 1971, p. 34.

sa mort qui résulte de milliers de coups de couteau lents et toujours retardés.

La salle noire étincelante de diamants me fait penser au labyrinthe de miroirs qui apparaît dans la célèbre scène finale de *La Dame de Shangai* où Orson Welles a réuni les trois personnages principaux du film. Au centre de ce labyrinthe, reflétés par une infinité de glaces, les visages et les corps des acteurs se superposent et se démultiplient. « Bien entendu, te tuer c'est me tuer moi-même, nous sommes la même chose mon amour », murmure le mari avant de tirer sur l'image de sa femme, et qu'à son tour elle ne tire sur lui sous le regard distant de l'amant. Les coups de revolver répétés font voler en éclat le palais des glaces – l'une après l'autre les images se brisent – et au même instant les coups finissent par atteindre les corps des victimes.

Sous l'éclat de l'image brisée, Unica et Bona se répondent. « Quand j'ouvre très grand les yeux, les images de la réalité sont brisées comme lorsque je les ferme. Cette petite remarque est peut-être à l'origine de ma volonté de peindre⁶ ».

*Das Leben, ein schlechter Traum/La vie, ce mauvais rêve
Der Mensch ist Rauch/L'homme est fumée.
Ich Elender sterbe um all'diese Scherben/Moi misérable, je meurs de
toutes ces échardes.*

Cette anagramme d'Unica, traduite par Victoria Appelbe, nous frapperait d'autant plus si le mot *Scherben* qui veut dire verre cassé, selon l'analyse très précise qu'en fait Jean-François Rabain dans un texte inédit, se lisait : *Moi misérable, je meurs de tous ces éclats de verre*. Quelle violence meurtrière a brisé le miroir dans lequel l'enfant aurait pu s'identifier et conquérir l'image de son propre corps ? Les yeux de la mère sont le premier miroir qu'il rencontre et grâce auquel il peut se construire. Chez Unica, le visage de la mère devient source d'angoisse lorsque la petite fille « prise d'un inexplicable sentiment de solitude » cherche refuge dans son lit et que la femme insatisfaite s'abat sur elle en ouvrant la bouche d'où sort une langue frétilante. « Elle s'enfuit, abandonnant à tout jamais la mère, la femme, l'araignée ! ». Elle nous dit encore, « Dès ma plus tendre enfance, les premiers yeux féminins que

6. Bona de Mandiargues, *Bonaventure*, op. cit., 1976, p. 223.

7. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 16.

j'ai rencontrés m'ont communiqué l'angoisse irrépressible que provoque chez moi l'araignée [...] C'est pourquoi je me suis très tôt divisée en deux moitiés⁸. » La psychanalyse nous apprend que si l'intervention du père pour tirer l'enfant hors de cette toile d'araignée maternelle n'a pas lieu, il reste piégé par le visage médusant de la mère, désarmé devant son désir. Encerclée par le miroir, Unica s'éprouve comme étant autre, et supprime l'autre puisqu'elle se voit dans l'autre. Incapable d'échapper à la « fascination duelle », telle que la nomme Jacques Lacan, Unica recherche l'unité dans une impossible incorporation :

Dans ces jeux chacun découvre l'image blanche et nébuleuse de l'autre, et tandis que Norma fatiguée ferme les yeux pour s'endormir, Flavius se couche en elle comme un sarcophage dans un autre et ils dorment profondément l'un dans l'autre. Et dans les courts moments de leur demi-sommeil ils sont conscients et ravis de leur incomparable concorde, aussi grande que certaines mères avec leurs enfants encore à naître⁹.

Irrémédiablement seule et blessée, Unica se retranche du monde, et tourne son regard vers la surface de la toile ou de la page blanche, avec l'espoir d'y voir apparaître son visage, ce que sait Henri Michaux qui inscrit ce poème sur un cahier qu'il offre à Unica lors d'une de ses hospitalisations :

*Cahiers de blanches étendues intouchées
Lac où les désespérés mieux que les autres
Peuvent nager en silence
S'étendre à l'écart et revivre...*

C'est aussi ce que montre Bona dans son *Portrait d'Unica*¹⁰, où deux femmes de profil, dont les bras entourent le corps dans une unique étreinte aimante, constituent un visage de face. Image qui pourrait illustrer les propos d'André Pieyre de Mandiargues :

Il est assez remarquable que dans presque tout L'Homme-Jasmin, Unica Zürn parle d'elle et se décrit à la troisième personne, comme si elle se contemplait. Pareille façon de faire, qui n'est nullement un

8. Unica Zürn citée par Rumi Tuki de Ponfilly dans *Une écriture du trauma* : Sombre printemps d'Unica Zürn, Mémoire de Master I de Psychologie Clinique Paris VII, mai 2011. Je remercie le docteur J.-F. Rabain de m'avoir fait connaître ce beau travail.

9. Unica Zürn, « Les jeux à deux », *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, p. 218.

10. Collage et peinture acrylique sur toile, cm 73 x 60, 1986. (ill).

procédé, soulignerait, s'il en était besoin, la parenté signalée déjà du récit avec un miroir et l'aspect de mirage présenté là par la confession. En outre, il nous semble qu'à travers l'écriture la narratrice ne cesse de poursuivre son double et de l'interroger sur ce que l'existence encore lui réserve, à elle, dans l'univers que le miroir reflète mais qu'il ne contient point¹¹.

Unica regarde Unica, Bona étreint Unica comme une sœur. Il est singulier que les yeux de Unica soient bleus (alors qu'ils étaient aussi marron que ceux de Bona), bleus comme ceux de *L'Homme-Jasmin*, de Hans Bellmer ou encore de Michaux : « Plus beaux que tous ceux qu'elle a jamais vus, *ces yeux-là* sont bleus¹² ». Derrière elle, un mur éclate, les morceaux volent dans un ciel sombre, avec les restes d'une poupée de chiffon, dont le visage et les tresses brunes font penser à une petite Unica qui serait, dans sa naïveté et sa simplicité, aux antipodes de la poupée savante de Bellmer. Les chiffres et l'enfance hantent les pensées romantiques d'Unica. Dans le contour de ses cheveux, on peut surprendre un visage de profil, comme une sorte d'ombre menaçante qui incarnerait l'homme noir et criminel qu'elle attend. Les deux Unica sont cousues l'une contre l'autre par le fil de la couture, autant de fils ténus qui les retiennent à la vie contre cet éclatement aux portes du corps. Non loin de la poupée flotte une sorte d'œil¹³, pareil à ceux qui semblent naître par génération spontanée dans les dessins d'Unica. Les yeux qui brodent les monstres et les visages de Unica, qui s'ouvrent en lignes ondulantes, en arabesques serpentine souvent terminées par des sortes de griffes, me font penser aux lignes zigzagantes qui parcourent les œuvres de Bona :

Les zigzags dessinent une nouvelle carte du Tendre, une géographie interne, organique, invertébrée, où les escargots se taillent la bonne part, où la duplicité des visages inquiète parce que venus de nulle part, zigzags guidés par une autre intelligence – la Folie? -, zigzags haletants, ou réguliers, saccadés ou hachés, traduisant sur le support

11. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. op. cit.*, p. 13.

12. *Id.*, *ibid.*, p. 16.

13. « L'image qui se dessine au fond de l'œil, l'eidolon, double minuscule de qui s'y regarde, est assimilé à une silhouette féminine. La plus belle partie de l'œil, celle qui constitue le siège de la vision, la 'pupille', cette flurette poupée, disent les Latins, se nomme en grec coré, terme qui désigne aussi la jeune fille. C'est bel et bien une jouvencelle que les Grecs ont ainsi logée au cœur de l'œil, ce miroir des mâles. » F. Frontisi-Ducroux et J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, 1997, p. 66.

*brut de la toile une respiration d'un jour et d'une nuit que la Brodeuse millénaire m'a transmise, me donnant en cela, par la bobine, le secret de l'existence même*¹⁴.

La Brodeuse millénaire, n'est-ce pas la Déesse Blanche dont parle Robert Graves :

*La raison pour laquelle nos cheveux se dressent sur nos têtes, notre peau a la chair de poule et pour laquelle un frisson parcourt notre colonne vertébrale à la lecture d'un vrai poème, c'est qu'un vrai poème est nécessairement une invocation à la Déesse blanche, la Muse, la Mère de tout ce qui vit, qui détient l'ancien pouvoir de susciter la peur et le désir, l'araignée femelle, la reine des abeilles, dont le baiser tue*¹⁵.

Je me demande si Léonora Carrington n'a pas réussi à se sauver de l'emprise de la folie, en reconnaissant la toute puissance créatrice et destructrice de la Déesse Blanche en elle. Il est remarquable qu'elle ne connut dans sa vie qu'un seul épisode délirant, dont elle fait le récit dans *En bas*, comme s'il lui avait donné accès à une dimension enfouie de son inconscient qu'elle réussit à intégrer avec humour dans sa vie quotidienne. La toile d'araignée gigantesque que construisent Bona et Unica avec la multiplication des hachures, des zigzags, des ronds, des griffes et des pics, donne naissance aux créatures imaginaires dans une sorte de rêve éveillé, et les emprisonne. L'artiste elle-même devient prédateur et proie de son propre espace, elle assujettit le regard à ce filet à haute tension qu'elle tend devant l'espace incertain et flou d'un miroir sans tain.

L'image ancrée dans la crise, comme ces deux femmes nommaient les manifestations de leur maladie, est une image où la violence se déchaîne. La crise que le surréalisme a provoquée dans l'ordre des images et des écrits, cette subversion de l'ordre qu'il a prôné, Unica et Bona la poursuivent de manière très personnelle, guidées par un besoin intérieur. Le cri, la sauvagerie, la révolte s'expriment autant dans le décentrement et la dislocation du sujet, que dans les techniques qu'elles choisissent pour donner naissance aux images. Bona utilise dans ses collages le tissu et l'aiguille de la machine à coudre ; Unica se sert dans ses dessins du

14. Bona de Mandiargues, *Bonaventure*, op. cit., p. 301-302.

15. Robert Graves cité par Withney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Editions Thames and Hudson, 2002, p. 187.

trait incisif de la plume et, dans la pratique de l'anagramme, « la déformation du texte se rapproche, à un certain point de vue, d'un meurtre¹⁶. »

Comme le raconte André Pieyre de Mandiargues, en 1958, avant de s'embarquer sur le cargo qui devait les conduire au Mexique,

Un événement s'est produit : en détruisant un mien veston usagé (pour en faire des chiffons, sans doute), Bona avait été frappée par les belles formes de ces toiles que les tailleurs placent à l'intérieur des vêtements et qu'ils nomment « l'âme ». Elle les avait détachées, recousues, collées sur le fond d'un châssis ; le résultat nous avait bien étonnés¹⁷.

Bona aurait donc découvert la technique du collage par hasard, après avoir hésité entre plusieurs directions. À cette époque, elle vient de coller son nez contre le mur, comme l'avaient fait avant elle de nombreux peintres surréalistes, découvrant un monde en miniature d'une richesse infinie. Pour reproduire certaines de ces images, elle prend la truelle, enduit de ciment et de sable la toile, et choisit les couleurs de la terre, le noir et le blanc, parfois le rouge. Cependant le sujet ne semble pas assouvir entièrement son désir, car elle recouvre plusieurs de ces toiles abstraites dès que le tissu lui tombe entre les mains, et c'est cette direction qu'elle explorera jusqu'à la fin de sa vie.

Avant de s'asseoir devant sa machine à coudre, Bona commençait par faire un tas de tous les tissus qu'elle avait ramassés dans les ateliers de confection, dans les poubelles des tailleurs du Marais, ou chez les lithographes du quartier qui s'en servaient pour nettoyer les pierres enduites de couleur. Elle puisait dans ce monticule et à l'aide d'une paire de ciseaux gigantesque, parmi ceux qu'elle collectionnait, elle entaillait, puis déchirait la toile.

« J'ai retourné les vestes d'homme (leur carapace), j'ai tranché dans le vif pour atteindre le cœur de leur armure, de la protection. Ainsi faisant, je crois avoir senti quelque volupté¹⁸ ». J'entends encore le bruit du tissu déchiré, il fait un écho funeste à celui du tissu de sa chemise de nuit qu'elle déchirait dès qu'elle croisait un infirmier ou

16. Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, 1967, p. 59, cité par Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 330.

17. André Pieyre de Mandiargues, *Bona l'amour et la peinture*, Skira, « Les sentiers de la création », 1971, p. 80.

18. Bona de Mandiargues, *Bonaventure*, *op. cit.*, p. 268.

un malade dans les couloirs de l'hôpital psychiatrique. Sans avoir l'idée que je pouvais lui en acheter une autre, je recousais maladroitement cette chemise qui n'était plus qu'un haillon boursoufflé où le fil de ma couture lâchait à chaque nouvelle déchirure, me montrant que la blessure ne pouvait cicatriser. « Le délire, nous dit Freud, est trouvé comme une pièce appliquée là où originellement était apparue une déchirure dans la relation du moi au monde extérieur » (Ibid).

Le collage, serait-il, en alternance au délire, une autre manière de couvrir ou de rapiécer la déchirure toujours purulente ?

Dans *Le Vague à l'âme* (1958)¹⁹, l'un des premiers fruits de son heureuse trouvaille, une lune grise striée de coutures noires flotte sur un petit nuage de bourre de ouate : jeux de mots pour dire la mélancolie de l'artiste, il dit plus encore, peut-être, en indiquant où elle s'enracine. Sous la lune, Bona a appliqué puis cousu, sur une toile peinte précédemment, d'autres morceaux de l'armature de la veste, et en particulier celui qui porte les entailles de la boutonnière. L'œillet le plus haut, où il arrive que l'homme amoureux glisse un œillet rouge, s'ouvre sur un fond couleur sang. Tout autour de ce petit trou, qui a vaguement la forme d'un cœur, les fils arrachés des coutures qui servaient à tendre le plastron, font des sortes de cils à un œil crevé, des poils hirsutes à un sexe. Elle aurait pu se contenter de la colle, mais elle a cousu cette toile dure et rêche, elle l'a transpercée à l'aide d'une grosse aiguille, d'un fil brun de la même couleur que ces poils hirsutes. Est-ce l'aiguille qui a transpercé l'œil sanguinolent ? Est-ce un sexe arraché qui apparaît sous les vêtements de l'homme en loques ? Bona se construit-elle avec ces loques un habit sous lequel elle cache et montre à la fois, sa blessure, son angoisse de la castration. Elle raconte dans *Vivre en herbe* qu'en ramassant des noisettes un râteau faillit lui crever l'œil. Pendant quarante jours elle dut garder les yeux bandés, et sa mère la fit coucher dans sa chambre pour la veiller. C'est ainsi, avec un œil à demi crevé, qu'elle découvrit la scène primitive, les corps enlacés de ses parents et leurs visages devenus soudain étrangers et distants : « J'éprouvais un certain dégoût et un profond ressentiment à l'égard de ma mère, qui avait accepté de faire l'amour tout près de moi, au lieu d'aller rejoindre mon père dans sa chambre²⁰ ». Sa mère maudissait sa naissance. Son père

19. Collage et peinture acrylique sur toile, cm 46 x 61, 1962 (?) (ill.).

20. Bona de Mandiargues, *Vivre en herbe*, Gallimard, 2001, « Haute enfance », p. 94.

aurait voulu un garçon. Profonde blessure, terrible solitude face au monde des adultes, qui n'ont aucun égard pour l'enfant, et qui la rejettent.

Dès ma tendre enfance je pris conscience qu'il m'était difficile d'accepter la vie, une vie que je n'avais pas choisie, une vie qui me transformait en femme, en dame, et non pas en homme, en mâle. Depuis m'éveiller me fut toujours pénible²¹.

En devenant peintre, Bona s'est rebellée contre l'injustice de sa naissance, contre la cruauté de la vie. Dans un poème intitulé « Corps féminin », elle écrit :

*Corps de femelle que j'ai détesté
Ce corps vessie de porc
Sous trame d'âme oiseau
En vain je l'ai livré
Au mille et plus qui l'avaient convoité
Vainement je l'ai jeté bas
Sous les souillures pires
Pour m'en sentir délivrée
Peut-être,
Dans ses impudeurs même
Il demeurait plus beau,
Nuit à toi la vengeance²².*

Se venge-t-elle contre un père qui l'a humiliée, contre une mère sévère et égoïste, contre son propre corps violé et souillé ? Bona a-t-elle jamais accepté jusqu'au bout la différence de son sexe ? Dans beaucoup de ses portraits d'hommes, les visages sont flasques, les chairs brunes, roses et violettes, les contours mous. Elle fit un portrait de *L'Homme-Jasmin*²³ qui répond à cette typologie. Il a un visage en forme de pomme de terre, il se tient une oreille, qui ressemble vaguement à un sexe de femme. L'autre oreille forme l'orbite de l'œil gauche. Le visage est comme un ciel, il semble presque transparent à certains endroits ; si ce n'est le bras, terminé par la main qui tient l'oreille sexe, et qui fait penser aussi à une jambe, aucun élément viril ne se détache. Bona nourrissait une immense admiration pour Henri Michaux et faisait une fixation sur lui lors de ses

21. *Id.*, *ibid.*, p. 24.

22. Bona de Mandiargues, *A moi-même*, Fata Morgana, 1988.

23. Collage sur toile, cm 68 x 49,5, 1986.

délires. Elle me raconta que les initiales « HM », citées par Unica tout au long de *L'Homme-Jasmin*, étaient les siennes. Elle écrit dans *Bonaventure* : « Aujourd'hui le visage d'Henri Michaux est le plus beau que je connaisse, visage rempli d'humaine sérénité, calvitie qui découvre la voûte céleste. Miracle humain²⁴ ». Ce visage, tel qu'elle le dépeint, fait penser à une bulle. Comme si l'homme idéal, le père protecteur, avait toutes les qualités du ventre accueillant d'une bonne mère. Dans les dernières pages de *Vivre en herbe* elle retranscrit un rêve où l'âme de son père lui apparaît sous la forme d'une bulle diaphane « presque transparente, mais doucement lumineuse ». Pour Bona, le miracle humain, serait-il ce doux visage qui est tout oreille ? Et pour Unica l'attente du miracle, n'est-ce pas la mort, l'impossible espoir de se lover à nouveau dans l'Autre comme dans un ventre maternel ?

La pratique du collage chez Bona, si elle est comprise comme le démembrement d'un corps (masculin), pour que surgisse son propre corps sous les haillons, composé d'éléments virils et d'autres féminins, a plus d'un lien avec les anagrammes que formait avec fièvre Unica. Les anagrammes naissent d'une permutation des lettres dont se compose un mot ou une phrase donnée. L'analogie avec l'écriture, en partie guidée par l'inconscient, existerait peut-être aussi pour les arabesques que dessinent les hachures zigzagantes de la couture, ou la prolifération des yeux et des lignes ondulées qui brodent les feuilles de dessin d'Unica. Bellmer écrit dans sa préface au deuxième recueil d'anagrammes de Unica, *Oracles et Spectacles* : « En vérité, l'être humain connaît moins encore son langage que son corps : la phrase est comparable à un corps, qui nous inviterait à le désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables²⁵ ». En désarticulant la phrase, Unica se sert de la lettre comme de la matière première de la langue, elle tisse grâce à elle une autre anatomie dans laquelle se glissent ses perceptions intérieures, ses hallucinations, ses désirs inconscients, ses souvenirs (le remembrement de la phrase ne fait-il pas écho au *remember* anglais ?) En mettant en pièces le corps de la phrase, Unica joue un jeu terriblement dangereux, grâce à ce geste, dont elle acquiert la maîtrise parfaite, c'est elle qui brise le miroir et qui se risque à produire la chimère qui la hante : « Engel weben Dich in den

24. Bona de Mandiargues, *op. cit.*, p.190.

25. Hans Bellmer, « Post-Scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Züri », *Obliques*, numéro spécial sur Hans Bellmer, Editions Borderie, Nyons, 1975,

Drachenleib/Des anges tissent ton corps dans celui du dragon²⁶ ». « Faire des images, c'est bien tailler dans le corps, et non pas seulement représenter le corps²⁷ ».

Si je force à mon tour l'image, ne vais-je pas apercevoir le corps d'un être mi-elfe, mi-gorgone ? Un être d'une grande beauté qui aurait tous les attributs de l'Androgyne et devant lequel Unica pourrait se demander, comme pour ce monstre mi-femme, mi-serpent qui lui apparaît en rêve, s'il n'est autre qu'elle-même, ou s'il n'est l'image de son attente du miracle. Que l'image qui affleure sous les mots et les rêves d'Unica soit celle d'un Androgyne, qui porte sur son corps les qualités de la femme et de l'homme, de la mère et du père, c'est aussi une potentialité du mot qu'Unica exacerbe à l'extrême. Bellmer, dans son *Anatomie de l'image*, insiste sur la réversibilité de la lettre qui aurait la même propriété que le rêve ou les langes primitives de réunir les contraires. C'est elle qui confère à ses yeux « l'ambiguïté vibrante des mots ».

Si l'image, jaillie de l'anagramme, procure la joie devant l'accomplissement du désir très profond d'abolir la différence des sexes, Unica, avec la lucidité qui ne la quitta jamais, sait cependant combien sa joie ne tient qu'à un fil : « *Der Wind blaest. Eingeben in wahnsinnige Bilder endet in Leib. Eng ist der Wahn.* Le vent souffle. S'engager dans l'imagerie/Du délire s'achève dans le chagrin. Étroite est la chimère²⁸ ».

Le cercle se clôt, l'image a délivré sa magie. Leur création a tiré sa sève de leur propre chair, le tissu de leur vie, percé de toutes parts, est devenu presque transparent. Bona s'enfonce doucement dans une mélancolie silencieuse, Unica, abandonnée à elle-même, décide de percer à jamais le mystère de la croisée des sexes.

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement.

*Je fus toutes choses...*²⁹

CINÉASTE, TURIN

26. L'anagramme complète est reproduite dans *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, p. 31-32.

27. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou Le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 70.

28. L'anagramme complète est reproduite dans *L'Homme-Jasmin*, *ibid.*, p. 153-154.

29. Henri Michaux, « Encore des changements », *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1945, p. 50.

ECCE MYRIAM BAT-YOSEF

Dominique JOURDAIN

Ecce Myriam Bat-Yosef. La voici. La voici tout entière. Voici l'offertoire qu'elle fait de son corps. Faire corps avec. Jusqu'à la mort qui justifiera l'entreprise. En corps-accord : tout l'Œuvre accompli en un testament - *My Last Will*, préfère-t-elle employer. Testament : au gré des rapprochements étymologiques, dans le martyre et le témoignage point la volonté farouche d'attester, de dire la vérité vraie. Myriam Bat-Yosef ne se pose nullement en martyre de sa vérité ; elle dit, présente, représente, sans cesse se dit, se présente, se représente dans une autocélébration que l'exécution ritualisée de sa volonté dernière transcendera.

Ecce Myriam Bat-Yosef. Entendons-nous bien : ce n'est pas la victime livrée à la foule par un procureur, l'emblème de la souffrance rédemptrice, ainsi que pourrait l'induire la formule consacrée.

Ecce Myriam Bat-Yosef. C'est la créatrice s'autodésignant, la femme, debout, face à nous, face à elle-même.

Une monographie marquante³⁰ a analysé avec soin et pertinence, et de façon définitive, une œuvre ample et profuse. En s'intéressant à l'autoreprésentation de Myriam Bat-Yosef, on se retrouve de ce fait devant une gageure.

Inscrire sa démarche dans une théorie à partir de ses déclarations, rattacher à des courants esthétiques son style et ses techniques ne suffiraient pas pour comprendre l'originalité d'une personnalité qui se place d'elle-même au centre de sa création, originalité considérée moins comme attribut distinctif que comme résultat des processus originels.

Connaissance par les labyrinthes

Consciemment ou non, je pense que l'art de Bat-Yosef est dominé par une forte volonté d'égarement. Il est bien connu, d'ailleurs, que l'un

30. Fabrice Pascaud (dir.), *Myriam Bat-Yosef, Peintures, objets, performances*, Somogy, 2005 ; le DVD inclus fait partie intégrante de l'ouvrage.

*des moyens de parvenir à la connaissance de soi est de construire un labyrinthe qui vous ressemble*³¹.

Si l'on peut ainsi assimiler le créateur à sa création, ô combien son autoreprésentation force-t-elle à explorer l'intérieur de cet espace. Or, on sait, selon une formule trop peu rappelée, que le labyrinthe ne figure pas un endroit où l'on s'égaré, mais un univers d'où l'on revient égaré.

Lewis Carroll a fondé un topos labyrinthe³², éveilleur de rêves, « limites non frontières » pour l'imaginaire. Entre imagination et retour au monde (dit réel), Myriam Bat-Yosef, suivant Alice, pénètre en soi et en sort, se récréant, se recréant.

Aventure consciente ou inconsciente menée de longue date par la peintresse, la pensée labyrinthe ne cherche pas des raisons à l'existence du dédale, mais plutôt des issues. Il existe différents types d'autoportraits en forme de labyrinthes arcimboldesques. Le protagoniste du Terrier de Kafka bute contre les impasses de sa personnalité et ne peut que constater ses désorientations. À l'inverse, l'alter ego de James Joyce, Stephen Dedalus³³, parvient, au terme de tours et de détours, à atteindre la conscience de soi. Dans *Hamlet-Machine*³⁴, Heiner Müller met sur scène un acteur qui vit dans une cavité étroite. « J'habite dans le labyrinthe de mon crâne. », « Le ventre d'une mère n'est pas à sens unique. », profère ce dernier, monologue que pourrait reprendre à son compte, sur un autre registre, Myriam Bat-Yosef.

L'intimité du corps et de la psyché, traduite en analogies anatomiques, constitue une matière d'œuvre.

Le cerveau symbiotique

Si Myriam Bat-Yosef met en pratique certaine théorie sur le cerveau droit³⁵ qui privilégie la méthode intuitive sur le savoir, elle ne se perd pas toutefois dans les méandres de la pensée, dans les couloirs du

31. André Pieyre de Mandiargues, « Bat-Yosef », Galerie Schwarz, Milan, 1965. Repris in *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 90.

32. Pour citer l'heureux hapax de Chateaubriand : « Des liens invisibles se renouant d'eux-mêmes, artistement tissés, labyrinthes et redoublés », *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, 1848.

33. *Dedalus, A Portrait of the Artist as a Young Man*, B.W. Huebsch, New York, 1916.

34. *Hamlet-Machine*, trad. J. Jourdheuil et H. Schwarzingler, Minuit, 1979, 1985.

35. Betty Edwards, *Dessiner grâce au cerveau droit* (1979), trad. M. Schoffeniels-Jeunehomme, Bruxelles, Mardaga, « Psy et Sciences humaines », 2002.

subconscient, ces parcours symboliques, galvaudés, qui fixent les interdits, perversions, refoulements et hontes. Résolvant sans pudeur les contradictions, elle se fait tout à la fois Thésée et Minotaure, Ariane et fil.

La série *Symbiose* (1981) expose ce que l'autoreprésentation porte en elle de subjuguant. Les zones peintes du visage, des cheveux, du cou, des avant-bras, des mains et des pieds se répondent - claires, obscures, chromatiquement complémentaires, en marbrures, en aplats, rompues ou continues -, jouent avec les parties non peintes - où l'épiderme nu s'intègre -, font écho aux tissus et aux accessoires. Le regard est autant intériorisé que porté sur celui qui regarde.

L'autoreprésentée réalise une captation : elle nous absorbe en s'absorbant.

Le désir exposé

Éros, en toute évidence, participe activement à la captation. Lorsqu'elle s'auto-présente en artiste assumant sa féminité, son autorité et sa liberté, Myriam Bat-Yosef utilise un vocabulaire amoureux :

Mon art est mon amant le plus fidèle : plus je m'y consacre et plus il me comble. Je dessine sur différents papiers et peins sur différentes surfaces et matériaux. À chaque fois c'est comme si je caressais la peau d'un homme. C'est mon désir que j'expose dans mes travaux.

Je prends mon pied (1986) présente une jambe chapeautant une tête maquillée dont la chevelure se poursuit sur la cuisse. Un totem s'érige sur lequel un visage oblong se tourne vers le haut. Si le titre joue avec l'acception triviale de l'expression, il indique aussi une opération d'appropriation manifeste du corps et de l'objet.

L'énergie orgiastique fait fusionner féminin et masculin (*Entre mariage et divorce*, 1964 ; *Antiracisme*, 1979-1980 ; *Le Don*, 1996), et ouvre (quand « l'origine du monde » se dévoile comme dans *Le Voyeur*, 1982, ou dans *Offrande pour le Minotaure*, 1963) au « Monde matriciel, avec prédominance de vulves, dentelures, forêt femelle, ainsi garnie.³⁶ »

Quant aux rapports entre la vulve et l'œil³⁷, le catalogue des œuvres en regorge. *La Prière de l'œil* (1985) – qui prolonge *La Prière*,

36. René de Solier, *Présentation de l'exposition Myriam Bat-Yosef*, Galerie de l'Angle Aigu, Bruxelles, 1974.

37. Cf. Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), OC. I, Gallimard, 1970.

performance de 1977, et qui annonce *La Prière à Shakti* de 1991 - transmet le message métaphysique de l'artiste. Dans le troisième œil, figuré en une sorte de ruban de Möbius écarquillé, se loge un personnage féminin s'extrayant de la *Tour des prières*. Les deux faces du *Visage de Déméter* (1983) opposent un œil unique grand ouvert sur les promesses de vie aux deux paupières baissées, metteuses en abyme nocturne, retournant les pupilles vers l'intérieur du crâne, allusives d'un *memento mori* en l'occurrence peu mortifère.

En plus de fonctions autoreprésentatives d'instrument, de médium, de relais, l'œil se fait métareprésentatif : il conduit à « regarder, regarder, jusqu'à ce que la peinture nous regarde », pour reprendre les propos de William Burroughs. L'acuité contemplative du *Voyeur* (1982) ou les épaisses lunettes de *Donner à voir* (1984) y invitent respectivement avec malaise et humour. Agression ou plaisir, l'ambivalence est fixée comme on fixe un regard.

La pro-création

Productrice ou reproductrice ? Combien de fois lorsqu'il s'agit d'une femme - et de surcroît d'une créatrice -, le rapport à la fécondation est posé.

Myriam Bat-Yosef, comparée par Jean-Pierre Klein à la « Mère éclatante d'une féminité androgyne enfin triomphante des oppositions belliqueuses des sexes³⁸ », a, après son accouchement, laissé le centre de ses toiles inoccupé. Son ventre blanc a donné une naissance seconde, celle du vide, de l'état premier. Et le vide s'est transformé en matrice, organisant, structurant l'œuvre. Le vide, le trou, la grotte, le creux, l'en creux, sont prêts à être encrés. « J'enfante mes peintures comme j'ai enfanté ma fille », déclare celle qui se dit « en ceinteté », et non portant la grossesse de ses œuvres.

L'intitulé *Autocorps/Mon sexe est à Eilat* (1967, [ill.](#)), contemporain de la guerre des Six Jours, montre la charge du contexte événementiel. La jeune femme se jette, corps et âme, dans le tragique de l'actualité. En se servant d'un mannequin de couturière³⁹, elle s'autoreprésente acéphale, du cou au bassin. Ce sont les lignes tracées, les couleurs appliquées sur le

38. « L'Hédonisme est une mystique », lacritique. org, oct. 2009.

39. À l'instar de celui qui se dressait au pied du lit sur lequel Hélène Vanel exécutait sa danse lors de l'Exposition internationale du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938.

fond noir du tissu qui expriment ce que les gestes et la physionomie montrent habituellement. Lorsqu'on s'éloigne du mannequin, surgit un visage complexe. L'organe sexuel dessine un ensemble synthétisant nez, bouche et menton. Les seins offrent en lieu et place des aréoles des pupilles dilatées à la dimension des orbites oculaires qui traduisent l'effroi.

Visage et corps féminins s'équivalent. De l'Autocorps, comme du *Viol* de Magritte⁴⁰, émanent une inquiétante étrangeté, une angoissante beauté. Mais contrairement à Magritte qui choisit le visage pour reproduire le corps, Myriam Bat-Yosef fait émerger du corps le visage. L'inversion du lieu de la révélation prend à témoin celui qui contemple la nudité exhibée. S'il y a idée de viol dans *Autocorps/Mon sexe est à Eilat*, il est signifié par le message d'autodéfense et d'offensive transmis par le regard médusant que génèrent les attributs féminins. Méduse emblématise la situation militaire d'Israël. L'Autocorps se confond avec une aventure terrible, destin auquel l'artiste s'identifie.

Cette autoreprésentation se déchiffre, en conséquence, comme un atlas sur lequel, en une confusion ordonnancée par l'inconscient, se profilent des frontières enchevêtrées, des délimitations incertaines. L'épaule et la hanche droites, la Méditerranée et l'Égypte, restent vierges de toute couleur. On situe Jérusalem à l'endroit du sein-œil gauche, Tel-Aviv ou le port d'Ashdod à l'emplacement du droit, le Néguev sous le nez-pubis, frangé au bord du Sinaï des douze tribus fondatrices figurées en volutes. L'artiste annonce de façon directe que son sexe est à Eilat. La fente pudendale s'expose au midi extrême ; et avec elle, la sensualité, l'affect, la libido, l'histoire intime.

Dans un aller-retour permanent entre réification et incarnation, l'autoreprésentation se résout à fabriquer sa propre conformation et à justifier ses convictions existentielles.

Le monde comme exigence

À la volonté et à la représentation, il faudrait ajouter une troisième pointe de triangle : l'exigence. Dominatrice des choses et des espaces, la plasticienne s'approprie patiemment les volumes, les réduit, les magnifie, complète l'existant, empruntant « une entrée dans l'univers où les

40. 1933. Repris en couverture de *Qu'est-ce que le surréalisme?* d'A. Breton, Bruxelles, René Henrriquez éd., 1934.

structures par étages, cycles et niveaux se définissent peu à peu.⁴¹ » Le rien et le tout semblent s'y perdre et s'y créer. « Tout y est donné et soustrait à la fois.⁴² »

Des réservoirs de carburant qui équipaient des avions militaires se métamorphosent en poteaux de couleurs (*Mirages suspendus*, 1971) ou en portail de jardin public (1972). « La spécificité de l'objet disparaît, l'objectivité s'évanouit.⁴³ » D'ailleurs, que ne peindrait-elle pas ? « À peine un objet paraît, Bat-Yosef le couvre de peinture, d'ornements, en dévie la fonction.⁴⁴ » Son visage et son corps, de même.

Et lors de ses performances, c'est comme ça, tout(e) nu(e) qu'elle transforme son modèle. « Dans ou sous le règne Bat-Yosef, la peinture s'étire au gré du corps en mouvement, des tors, torsades, torsions insolites.⁴⁵ »

Son art se proclame en révolte. « L'utopie de la toute-puissance de l'esprit devient une évidence concrète⁴⁶ » alors que l'invention ingénue ne s'encombre guère des bienséances ; d'où une apesanteur (*Dame Temps*, 1978) et « un sens de l'humour à la fois lutin et gaillard.⁴⁷ »

L'artiste s'entend dire par son beau miroir (sur lequel elle a tracé le mot-valise « Duelogue »...) qu'elle est la plus belle. Sa décision est prise : son dernier souffle venu, elle sera la plus belle de ses anamorphoses. L'éternité réclame cette disposition. « Défense de la femme, selon Bat-Yosef, artiste : exigeante, sensuelle - ensuite. Il faut en passer par là, le réseau des exigences.⁴⁸ »

L'objet de soi

Visible comme invisible se peignent. Qu'entrevoit Narcisse à la surface de l'eau ? Avant tout, la manifestation de son désir. De transparent à lui-même, il devient son propre objet. Mais cet objet, par essence, lui échappe. Le Connais-toi toi-même demeure une quête ; il ne sera jamais une fin.

41. R. de Solier, Présentation de l'exposition Myriam Bat-Yosef, Galerie Garnelle, Paris, 1964.

42. Alain Bosquet, *Opus*, n° 132, 1993.

43. Alain Jouffroy, « Le château étoilé de Bat-Yosef », Galerie Schwarz, Milan, 1965.

44. R. de Solier, Manuscrit inédit, p. 46.

45. *Ibid.*, p. 53.

46. A. Jouffroy, *op. cit.*

47. R. de Solier, *op. cit.*, 1974.

48. R. de Solier, Inédit, p. 12.

Représenter signifie littéralement rendre présent une deuxième fois en suscitant un double, un représentant. L'autoreprésentation interroge le double, le simulacre, le reflet de soi.

Autoportrait de 1965, *Moi et la guerre*, assemble une tête à deux avant-bras et mains. Selon l'angle de vue, on reconnaît, de face, les traits du visage de l'artiste, une physionomie meurtrie dont le regard, étrangement calme - comme celui du Nazaréen - d'où coulent des larmes de sang, prend à témoin le spectateur. Vu de dessus, le vertex se découvre : à la chevelure est substituée une bouche saignante, un cri renforcé par les mains ouvertes. Myriam Bat-Yosef, par son truchement propre, questionne le tragique en le « dévisageant ». Deux autres autoportraits scandent l'évolution : l'un de 1982, de format circulaire, structuré par le yin et le yang, introduit un masque loup et diffuse une importante aura sexuelle ; l'autre, *Autoportrait en boîte* (2000), comportant cellophane, plumes et paillettes, présente un visage à lunettes.

Les autoportraits jouent avec ce que le présent a d'insaisissable. Le sens ultime naît de leur rétrospective et de leur rapprochement.

En situation de performance, la doublure se dédouble à son tour puisque le désir mimétique du spectateur est déclenché.

Somme toute, l'artiste n'est pas tout seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là il ajoute sa propre contribution au processus créatif⁴⁹.

Le face-à-face de l'artiste et de son modèle se trouve dupliqué entre le spectateur et le modèle, entre le spectateur et l'artiste, instituant une relation triangulaire où circulent les flux créatifs de dominant à dominé, de séducteur à séduit, de sujet à objet, sans que, toutefois, le réseau des tensions ne parvienne à cerner l'insaisissable.

L'autoreprésentation emprunte les détours de l'altérité. Le support de la performance et, en une certaine mesure, le spectateur se comportent en avatars de l'artiste.

Si l'on admet, par métonymie, que la peinture se représente, dans la performance, la peinture s'auto représente. Myriam Bat-Yosef « fait

49. *Duchamp du signe*, Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Flammarion, 1975, p. 180.

corps total avec son œuvre⁵⁰ », fait du corps sa peinture, de la peinture son corps.

Peinture du corps, peinture au corps

La peintresse poursuit un travail ne s'apparentant guère à celui d'autres de ses consœurs performatrices qui, elles aussi, mènent une réflexion sur le corps⁵¹.

Surréaliste par le geste automatique qu'elle déploie, Myriam Bat-Yosef, à la façon symboliste, privilégie l'intuition, persuadée que la réalité reste cachée, que l'imaginaire et le rêve l'emportent sur la raison pour traverser les apparences. Le rapport au corps, dans le cas de la performance, se rapproche ainsi davantage des tracés ésotériques effectués par Gustave Moreau sur les nudités ou des parties du visage resituées dans un ailleurs par Odilon Redon que des défigurations, des mutilations, des désidentifications.

« Il fallait être peint pour être homme : celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la brute », notait Lévi-Strauss à propos des Kadiwéu du Brésil. Myriam Bat-Yosef renverse ce rituel. En esthétisant le corps, elle revient à l'état d'une nature dont elle détermine les lois. L'artiste a pour tâche de créer ou non son harmonie en peignant le corps vivant : le corps substitut de la toile, du papier, de l'objet, le corps recouvert de pigments, orné de lignes et de motifs, tracé, enduit, historié (*Corps-Accord*, 1982), le corps transformé, transporté (*La Grotte*, 1979), « ready made humain⁵² » (*La Fusion de l'humain et de l'objet*, 1975-1976), le corps nouveau (*La Danseuse au crâne rasé*, 1970), éphémère, discursif (*Un certain Plume*, 1978, 1980), le corps à contre-corps (les deux vrais jumeaux, yin et yang, principe essentiel pour l'ordonnatrice de la performance, 1982), le corps spéculaire, mimétique (*Symbiose*, 1981), conclusif (*My Last Will*, 1983, 1990).

Le corps hermétique

« Je ne m'exprime que par des symboles. Tout mon art en est fait »,

50. F. Pascaud, *op. cit.*, p. 36.

51. Les corps violentés d'A. Mendieta, les pseudo imageries médicales de M. Hatoum, les cires anatomico-religieuses de R. Stevenson, les self hybridations d'Orlan, les hémorragies provoquées de K. Smith, les auto-scarifications de G. Pane, les tatouages de V. Export, et diverses autres « effroyables limites du corps humain », selon la formule de Kafka.

52. Cf. Michel Trévoz, *Le Corps peint*, Skira, Genève, 1984, p. 115-116.

explique la créatrice. Pour parvenir à la Connaissance, des palimpsestes de lettres, de mots, de géométries (rectangles ou carrés passant aux ovales ou aux cercles), de signes inconnus ont été comme brodés sur la soie moirée, des fétiches inclus (plumes, paillettes), comme estampillés dans les objets. L'alphabet sélectionné se réfère à des traditions qui ont cherché à dire l'indicible, à intégrer les mystères.

Bat-Yosef serait plutôt de la catégorie des visionnaires (au sens naturel) qui comprennent et découvrent combien l'écriture n'est pas délivrée du « visible usuel » ou coutumier. Combien le champ est immense. Soudain, et avant la venue des mots, l'intervention de l'écriture, tout s'ouvre. C'est l'épanouissement palingénésique, renouveau. L'accès à l'univers, au cosmique, célébré dans le Corpus hermeticus⁵³.

Car sinon, à quoi correspondraient les symboles astrologiques des portraits, les figures talismaniques, les lettres hébraïques disséminées ou mises en exergue (*Adam Kadmon*, 1993 ; *Le Don*, 1996 ; *BaGadKfRat*, 1999) et tant d'autres caractères ésotériques ?

Nous serions comme à la veille d'un art qui assemble, ordonne chiffres et lettres, signes et hiéroglyphes, perçus ou transcrits d'instinct, au gré de telle apparence ou de l'antériorité... [...] Doit-on dire ou admettre que cette démarche est sensuelle, et quasi mystique, en accord avec le pouvoir d'une tradition : qui fait naître depuis l'Arbre des Lettres ou des Noms (Sephiroth), selon les trois facteurs de la création (dans la kabbale chaldéenne) : lumière, son, nombres⁵⁴.

Connaissance - Reconnaissance - Renaissance : trois étapes rythmées par les trois éléments de la signature choisie. Et peut-être, du fait même que le Nom majuscule est imprononçable, « Tout bouge et bruit dans l'œuvre de Bat-Yosef, associé à des rituels méconnus.⁵⁵ »

Dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton recommande de ne plus puiser son inspiration dans le monde extérieur, mais de se fier à son propre modèle intérieur. Quand les images de l'inconscient de Myriam Bat-Yosef se libèrent, ses pulsions de sexe ou de mort se transcendent en forces de vie. Une cosmogonie féminine lie l'intime à l'universel. Fée, pythie, sorcière, chamane, magicienne, médiatrice, la peintresse, dans

53. R. de Solier, Inédit, p. 66.

54. R. de Solier, *op. cit.*, 1974.

55. R. de Solier, Inédit, p. 24.

son introspection, se confond avec la paroi du miroir, retrouve l'abîme insondable et premier. En cela se révèle l'artiste femme surréaliste, vérifiant l'affirmation d'Éluard : « La connaissance des femmes appartient à la femme⁵⁶. »

Myriam Bat-Yosef rend intelligible le processus hermétique de cette connaissance.

L'autodétermination onomastique

Les noms ne peuvent demeurer silencieux. Ils disent dans leur forme énigmatique, étrange, étrangère une histoire personnelle. Ils détiennent un pouvoir créateur que la créatrice elle-même maîtrise selon certains degrés de conscience. La loi ontologique la force à entrer en résonance avec son nom, à le posséder en étant possédée. L'affirmation du nom serait autoreprésentation première, de surcroît lorsqu'il s'agit d'un pseudonyme.

Marion Hellerman, Maria Gudmundsson, Myriam Bat-Yosef, trois identités, trois hétéronymes, trois réalités qui n'en constituent qu'une. Que dit cette triple singularité ?

La fille de Yosef Hellerman et de Godda Promnick est d'emblée, de la manière la plus aiguë, sensibilisée à la question du nom, la discrimination et la persécution qu'opère le régime nazi se fondant en premier lieu sur les identités patronymiques. La revendication du nom juif et le départ pour la Palestine marquent la genèse de la personnalité. La même année qu'on judaïse son prénom en Myriam (Elle a cinq ans.), son père, engagé dans le sionisme armé, meurt. Devenue artiste, elle optera pour Bat-Yosef, « fille de Joseph » ; Jôsef évoquant en hébreu « ce qui est ajouté par Dieu » (la progéniture, par exemple). C'est donc un manque qui s'avère être ici nécessité et origine de l'ajout.

La rencontre de Gudmundur Gudmundsson détermine une nouvelle dénomination. En l'épousant, elle devient Maria Gudmundsson, et, après avoir divorcé, elle conserve comme masque civil le nom de Gudmundsson, issu du vieux norrois Guömundr « sous la protection de Dieu », renforçant étymologiquement la présence sacrée... Précisera-t-on que Gudmundur Gudmundsson, l'Islandais, avait, de son côté, choisi le

56. Préf. à *Dons des féminines* de Valentine Penrose, Les Pas perdus, Paris, 1951.

pseudonyme de Ferro avant celui d'Erró⁵⁷ ? Héros, héraut, Éros...

Dans l'univers de Myriam Bat-Yosef, les noms semblent conjurer l'absence, la béance jamais refermée laissée par la disparition du père, la séparation rationnellement décidée d'avec le conjoint. Mais ce ne sont pas des images de mort que donnent à voir ses autoreprésentations, plutôt des images d'échange, de combinaison, d'harmonie entre mort et vie. L'artiste perçoit l'existence en sa totalité et en sa dialectique. « L'art de vivre consiste à trouver l'équilibre entre les forces contraires », dit-elle.

Le prénom Myriam s'intègre-t-il à ce destin ? En hébreu, il signifie « noble », mais renvoie aussi à marah, « rebelle » ; ra'ah, « prophétesse » ; mara, « maîtresse » ; mar yam, « goutte de la mer ». De cette suite non exhaustive, la vision holistique de la dernière occurrence s'avère emblématique d'une certaine sagesse que l'on retrouve dans Tout disparaîtra⁵⁸, livre testamentaire de Mandiargues, qui met en scène une Myriam dédoublée : Miriam hébraïque et Mériem arabe. L'anadyomène, détentrice de la Connaissance, énonce : « Sais-tu, reprend Mériem, qu'il a été dit : « Mourez avant de mourir » ?⁵⁹ »

Autofiction et vérité

De sa propre disparition, expérience par définition inéprouvée, peut-on faire, comme Myriam Bat-Yosef l'a projeté, sa propre fiction ? Derrida répond : « La parole et l'écriture funéraire ne viendraient pas après la mort, elles travaillent la vie dans ce qu'on appelle autobiographie. Et cela se passe entre fiction et vérité, Dichtung und Wahrheit.⁶⁰ »

La décision de rester digne lors de son ultime autoreprésentation a été prise après avoir vécu l'épreuve de la déchéance pitoyable et inacceptable de sa mère avant son décès en 1976. Son visage sera peint avant son incinération, selon les normes édictées dans Ma dernière volonté, Devenir mon propre objet d'art (filmée en 1990). La performance autofictionnelle suppose qu'une rétrospection, une rétro-

57. « [...] on a décidé d'enlever le F. Cela m'a plu. Et en islandais er ró veut dire « maintenant c'est calme » », Erró interviewé par H.-F. Debailleux, *Libération*, 27 août 2005.

58. 1987. Gallimard, « Folio », 1989.

59. *Ibid.*, p. 194.

60. *Mémoires pour Paul de Man*, Galilée, 1988.

prospection aient alimenté, comme dans la démarche onirique, mais ici de longue date, la condensation de toute une vie.

La mort, irrésistiblement, opère un retour vers la Mère. L'auto-représentation ultime de celle qui a choisi de porter le Nom du Père se noue à la détermination de ne pas se donner à voir sous l'Image de la Mère. Un vide se noue à un autre vide, se reflète dans un autre vide en une inflation de peinture.

Puissance de la volonté, la volonté de puissance

« Mais j'ai entendu son chant comme une dérision, comme un spasme. » Cette phrase d'« Ecce homo » d'Henri Michaux⁶¹ condense ce que Myriam Bat-Yosef redoute suprêmement. Alors que l'homme devrait être une conscience, se tenir debout, il n'est jamais lui-même car il passe son existence dans la dispersion, ployé, sans horizon. Il ne peut de ce fait n'attendre que le « spasme » final.

Réagir oblige à construire une œuvre en cohérence avec des principes solidement affirmés. Dans cette perspective, osera-t-on qualifier le projet de la peintresse de nietzschéen ?

L'Ecce Homo (1888) de Nietzsche se donne comme auto-présentation, voire autoreprésentation. Il y est question de montrer un corps pensant et non un pur esprit. A contrario du « Je pense, donc je suis », la philosophie de Nietzsche est résolument incarnée.

Afin de parvenir à détruire toute morale culpabilisante et les types de rapport à soi en découlant, le penseur rejette le « moi » traditionnel et fait appel au modèle dionysiaque porteur d'un nombre insoupçonné de possibilités de vie. Cette ouverture inouïe met en avant ce qui va « Imprimer au devenir le caractère de l'être, c'est cela la plus haute volonté de puissance. »

La corporalité dans le travail d'une Myriam Bat-Yosef-Dionysos est centrale. Quant à la volonté de puissance, la commanderesse déclare avec aplomb : « Je veux surpasser le Dieu de la Bible qui a fait l'homme à son image et métamorphoser l'homme à l'image de mon art ! » En posant de cette façon la souveraineté du sujet, la créatrice assujettit le monde. L'artiste nietzschéenne se revendique démiurge. Pour assurer sa liberté et rechercher sa vérité, « L'art fait plus que d'imaginer, il déplace

61. *Exorcismes*, R. J. Godet, 1943 ; OC, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 791.

les valeurs.⁶² »

L'autoreprésentation s'instaure en manifeste permanent démontrant que « Ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que l'existence et le monde, éternellement, se justifient. »⁶³

Au triste constat dressé par Michaux répondent les réflexions de Bachelard sur l'imagination : « Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme⁶⁴ » ; le préfixe « sur » servant ici de poteau d'angle indicateur de tout un réseau de connivences...

Ecce Myriam Bat-Yosef. Le re-nom (nom autodésigné) suffirait-il à l'autoreprésentation ?

Au cours de sa longue élaboration spéculaire, l'artiste laisse à découvert ses traumas, ses cicatrices, ses fascinations, ses enthousiasmes. Révolte, équilibre ; auto-génèse, ontogénèse : s'affirme toujours l'irréductible humain.

La créatrice, à force d'autoreprésentations, pourrait se figer dans une atemporalité nombriliste, un monde coupé du reste du monde. Pour éviter ce péril, elle détecte dans la confusion des perceptions les apparences qui se rient d'elles-mêmes, dans la recherche du geste libre et premier son désir de vie et sa quête de vérité.

L'autoreprésentation labyrinthée s'avère – revers du rêve – une traverse intuitive, une voie clandestine conduisant aux lieux essentiels que chemins et routes savamment relevés ignoreront toujours. « Nous n'avons rien à perdre mais tout à égarer », considère, implacable, Annie Le Brun⁶⁵. Gare à celui, donc, qui ne saurait accepter de revenir égaré !

62. *La Volonté de puissance* (projet abandonné en 1888), t. I, trad. G. Bianquis, Gallimard, 1947-1948, p. 335.

63. *La Naissance de la tragédie* (1886), trad. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Gallimard, 1977, p. 47.

64. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942, p. 23.

65. « Du pillage » in *Tout près, les nomades*, Éd. Maintenant, 1972. Repris in *Ombre pour ombre*, Gallimard, 2004, p. 71.

*UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE*

JACQUELINE LAMBA : LA TRANSPARENCE ET LE SECRET¹

Martine MONTEAU
Alba ROMANO-PACE

Dans la langue qui n'est que verbe, il n'est de parole que personnelle. En décomposant le donné visuel Jacqueline Lamba re-compose le donné d'être et reviendra par existence vécue, par approche lente de soi, devant la toile ébauchée, à ce qu'annonçait le premier instant.

Yves Bonnefoy²

Jacqueline Lamba (1910-1993) a réalisé à 17 ans un unique *Autoportrait* (1927), un pastel (ill.). Ce regard qui nous interroge, la moue où elle est tout entière, attestent d'une pénétration psychologique. Elle se saisit au moment où elle accepte sa vocation que son portrait confirme : elle sera peintre et la peinture déterminera sa vie. Au seuil d'une pratique ininterrompue, il marque un moment charnière. Durant le second semestre 1927, l'élève décoratrice accompagne sa mère mourante. Cette confrontation avec qui va mourir et le deuil l'ont mûrie et datent la naissance du sujet qui sait sa finitude. Elle a pris conscience aussi de sa force. Jacqueline Lamba veut fuir la dure réalité, mais en luttant, en créant. Elle cesse de se représenter directement et, abandonnant le mimétisme, elle use de détours et de substituts pour se dire. Cette perte ravive des deuils précoces, l'absence de son père ingénieur agronome auquel elle doit son sens du dessin et de l'espace, son

1. Reproductions dans les catalogues d'expositions de Jacqueline Lamba, Galerie 1900-2000, 1998 ; Dallas, organisée par S. Grimberg, 2001 ; Château de Tours, 2007 ; Simiane la Rotonde, 2008 ; *Jacqueline Lamba*, DVD de Fabrice Maze, Sevendoc/Studios Win Win (Les Phares), 2004.

2. Yves Bonnefoy, « Jacqueline Lamba », *L'Ephémère*, n° 3, 1967, p. 87.

amour du mouvement et de la nature, et dont son seul souvenir est lié à la rose, aux jardins.

Sa vocation pour les arts fut précoce, comme son besoin de liberté et d'autonomie. Évoluant dans un milieu cultivé, ivre de lectures, de films, de poésie, elle s'est cabrée tôt contre l'autorité et rebellée contre l'injustice.

La question identitaire a tourmenté l'adolescente qu'on a appelée Jacko ou Jack, et traitée en garçon, parce que ses parents avaient désiré et attendu un fils. Elle en garde une intrépidité, une force de caractère et un abord direct. Lectrice de Cocteau, elle dessine *L'Ange Heurtebise* (1926). Cet être spirituel (blond aux yeux célestes), bolide qui fonce tête première pour s'incarner, déjà charnel, sensuel (dépourvu d'ailes, rose, joufflu, griffu), incarne l'âge des choix et des métamorphoses. C'est un autoportrait. Jack refuse alors l'image du dépérissement que lui donnent sa mère (qui tait son mal) et sa sœur aînée (renonçant à devenir adulte, à vivre). Il lui faut conjurer ces doubles négatifs et l'imgo parentale. Elle affirme qui elle est avec son désir de vivre, d'assumer son corps de chair, sa sexualité féminine telle qu'on l'exalte alors. Simultanément, Jacqueline Lamba s'identifie à son double masculin, Jack joue le rôle de chef de famille, en se chargeant de la santé psychique de sa sœur et en accompagnant sa mère jusqu'à sa mort. Par l'art, elle veut dépasser la question du genre. Elle croit à l'androgynie de l'esprit, à l'artiste féminin et masculin, participant des deux polarités.

Pour cette lectrice de Proust, la peinture, autre forme d'écriture, est recherche, aventure en soi. Le sujet qui nourrit l'œuvre évolue et se connaît par elle. L'art comme auto création, la peinture comme journal d'un regard sur soi sont, pour qui croit en la force d'accomplissement du désir, anticipation.

Pour « 14 juillet », comme l'appellent ses camarades décorateurs de ces années trépidantes du mythe de la révolution, il s'agit de prendre les bastilles de l'esprit. Sa contestation est farouche mais Jacqueline Lamba ne se laisse pas embrigader. Dans la mêlée des avant-gardes, confrontée à des idéaux multiformes, elle donne sa préférence à André Breton, qui rend recevable la révolte de la jeunesse. La poésie de Breton la touche et la concerne, *elle*. Dès 1934, épouse et muse, elle partage la maison de verre du poète. Si l'ondine/muse se prête à la photographie, au spectacle, se dénude, la femme artiste n'aime pas dévoiler l'intime. Rétractile, nous

ne savons rien (venant) d'elle³. Elle use d'humour à travers l'objet surréaliste et l'image onirique dont le sujet énigmatique figure autant d'autoportraits.

Fière de sa beauté, Jacqueline Lamba se sent pourtant fragile. Elle a 24 ans et une immense envie de vivre et de créer. La peinture devient l'univers où les émotions s'apaisent mais ne s'éteignent pas, elles prennent des formes insolites, mais toujours réelles. L'artiste transpose son moi dans son œuvre. Loin d'être des provocations ou la transposition de son inconscient, ses toiles constituent un moyen de communication avec l'autre, elles sont sa voix, sa parole. Breton lui écrit : « Mais quel inconvénient y a-t-il à mettre la Victoire de Samothrace sur une cheminée ? Si tu me permets cette petite remarque, je trouve que tu critiques beaucoup trop ce que tu veux faire, ce qui peut t'amener à le dépouiller exagérément. C'est toi qui parles de quelque chose de trop insolent et de trop insolite ?⁴ » Jacqueline Lamba s'analyse et se critique. Elle est discrète à propos de son art. Elle ne veut pas prendre à la lettre les règles du surréalisme et malgré son rôle de muse et de femme du fondateur du mouvement, elle veut être authentique. À l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme à Londres en 1936, la plasticienne anglaise Eileen Agar remarque la condition des femmes, et en particulier celle de Jacqueline Lamba, dans le groupe surréaliste : « De Jacqueline, la femme de Breton, on attendait qu'elle se comporte comme la muse du grand homme, et qu'elle n'ait ni existence ni activité créatrice propres. En fait c'était une peintre de grande qualité, mais Breton n'a jamais mentionné son œuvre.⁵ »

Jeune peintre et décoratrice, Jacqueline Lamba rejoint le groupe en 1934. C'est l'époque des objets surréalistes, des décalcomanies, puis de l'humour noir. Petits formats à l'huile, aquarelles, objets, cadavres exquis, collages, affiches qu'elle réalise dans la joyeuse ambiance de

3. Il est difficile d'étudier la période surréaliste de Jacqueline Lamba qui laisse peu de traces. Ses œuvres et ses affaires restées rue Fontaine avaient disparu à son retour des États-Unis. Dans son exigence, le peintre a repeint et a détruit beaucoup de toiles, ses lettres à André Breton et a fait détruire l'enregistrement de ses interviews. Après 1960, elle se déroba à la photographie. Ces notions de perte, d'effacement, s'ajoutent aux deuils, aux ruptures, à l'exil qu'elle a connus, qui ressortent dans son art par le discontinu, le blanc, les formes secondes ou la mélancolie de *Mer Noire* (c. 1985), *Ciel noir* (1984).

4. Lettre d'André Breton à Jacqueline Lamba, 12 juillet 1935, citée par Alba Romano-Pace, *Jacqueline Lamba peintre rebelle muse de L'Amour fou*, Gallimard, 2010, p. 53.

5. Eileen Agar, *A Look at my Life*, Londres, Methuen, 1988, p. 120-121.

l'atelier de Georges Hugnet sont alors ses concessions à l'art. *Pour la Poche* est un des objets créés par l'artiste en 1935 : il est fait à son image. Dans une boîte, un carré de gaze noire et transparente, savamment plié et tiré par des épingles, est disposé en forme de papillon aux ailes vaporeuses et délicates. Le papillon noir est pris derrière un réseau de fils de couleurs et d'épingles dessinant des polyèdres. Ceux-ci ouvrent des espaces, tout en fixant l'insecte piégé dans une trame et empêché de s'envoler. Le titre de l'œuvre en ferait une amulette à garder précieusement sur soi, viatique pour la poche, pour l'œuvre. Lucide, l'artiste ironise sur elle-même et sur ses difficultés.

1935. Jacqueline attend son premier enfant. *Les Heures* est, par sa forme ovale et la série de métamorphoses à l'œuvre, le tableau de la gestation. L'intimité ovoïde, l'immersion, le mollusque sont symboles du féminin. L'être futur, tel un coquillage, dort au fond de la mer, bercé par les rythmes naturels, matriciels. Créature d'eau, il évoque l'Ondine de Breton, mais à cette image de « femme fatale », l'artiste répond en se représentant comme un objet fragile et délicat, presque oublié dans le creux de l'âme. Dans la nacre, la silhouette s'enveloppe du drapé de soi. Un être prend forme, l'enfant né de l'amour entre elle et Breton, parallèlement à *L'Amour fou*. Dans un pli intérieur, un petit pied chausse l'escarpin de Cendrillon, objet prédictif de la rencontre. L'écoulement du temps mûrit l'attente et la naissance de deux (trans) parents. Les heures passent, creuses et fécondes, propices à l'apparition de la toute première, Aube.

L'image de Jacqueline Lamba, sirène silencieuse, cherchant à se protéger dans les abîmes marins, est reprise par des amis intimes de l'artiste. En 1937, Antonin Artaud, séduit par la beauté et la personnalité de Jacqueline Lamba, lui dédie un poème dont les vers décrivent exactement son essence secrète : « Le trésor perdu sous la mer/C'est vous/Et il serait idiot d'envoyer/Les scaphandres/Les trésors sous la mer/Sont faits pour qu'on y rêve/Il ne faut pas y toucher [...]»⁶. Un cliché de Jacqueline Lamba sous l'eau, seins nus, yeux fermés comme en rêve, a été pris par Claude Cahun en 1939, lorsque l'artiste, fuyant les querelles domestiques, séjourne avec sa fille Aube dans l'île de Jersey, chez Claude Cahun et Suzanne Malherbe.

Deux créations communes, cosignées du couple Breton, ont été présentées à la galerie Charles Ratton, à l'exposition d'objets surréalistes

6. Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 806.

en 1936. La perplexité naît dès le titre : *Le Grand Paranoïaque* et *Le Petit Mimétique* parodient une taxinomie. Le premier, plein d'humour – où dés, lunettes, collier, billes s'assemblent en un tout survolé d'une plume – figure un être sans limite, caractérisé par la profusion active et la confusion. Le second, au contraire, est une œuvre intime qui fut conservée dans l'atelier du poète. Un véritable insecte, ses deux paires d'ailes déployées, ses pattes formant un losange, est posé sur un lit de feuilles sèches. L'arrangement, à forte connotation sexuelle, métaphorise ici le pouvoir féminin ; l'objet reflète-t-il le couple Breton ? Selon Littré, le mimétisme est « la faculté qu'ont certains animaux de prendre une apparence conforme aux objets qui les entourent » : ici, bien que blanc, le délicat *Petit mimétique* entre en rapport d'analogie avec son frère noir de *Pour la Poche*. – Insecte, papillon, chenille, cocon, fil, soie deviennent autant de leitmotifs.

Inspiratrice de *L'Air de l'eau*, *L'Amour fou*, et *Fata Morgana*, la femme aimée transparait en filigrane, absorbée dans la poésie de Breton, passant sous les mots, à travers divers motifs. En explorant le subconscient, Breton veut déjouer l'opacité régnante : *changer la vie et transformer le monde*. Jacqueline fait siens ces principes d'autoréférence, de transformation, de sublimation. *L'Amour fou*, composé en sept parties de 1934 à 1936, est nourri de la teneur de ces mois. Chacun mène son œuvre respective, emblématise son autofiction qui, truffées d'emprunts, de citations, disent en confrontation leurs *vies communicantes*. Conjuguant un nouvel art d'aimer, ils poétisent ensemble le réel, convertissant le poids du quotidien en merveilleux.

Lorsque l'ouvrage paraît, en 1937, Jacqueline achève un *Portrait d'André Breton*, qui se réfère notamment à *La Nuit du Tournesol* au cœur du livre et de leur histoire d'amour. Elle voit en Breton un être lunaire, teint pâle, lèvres roses, vêtu en révolutionnaire et tourné vers l'avenir. Sur le fond du tableau brille la Tour Saint-Jacques. Le poète, qui tient un cristal, incarne l'alchimiste qui peut transformer la parole en diamant. Par ailleurs, son attitude impériale, la couleur artificielle des lèvres, le visage blanc comme un masque, pourraient indiquer que Jacqueline ironise sur l'image d'un André presque statufié.

Invention et joute permanentes servent un art de l'intime, où l'autoreprésentation dépasse l'autoportrait, le singulier, l'individu. La capacité de l'esprit de s'élever au-dessus des contingences, de sublimer le réel, a pouvoir d'enchantement. La magie de l'art révèle un autre possible où, force cohésive et conscience sensuelle, l'éros meut l'univers,

relie les éléments épars, régit la sympathie des phénomènes et des êtres. De ces correspondances, liaisons implicites, corrélations invisibles, Jacqueline se fait la *voyante*.

Le souci du couple de la rue Fontaine est d'entretenir le lien et le libre passage du singulier et du collectif en tendant le réseau entre existence, matière merveilleuse et opérateurs ésotériques. Célébrant l'union et la liberté, les conjonctions lointaines et les disjonctions intimes, leur œuvre révèle les principes de sa création et protège sa lisibilité. Transparence et opacité, dédales et miroirs. Sous leurs regards croisés circule le sujet de la poésie, de la peinture, qui se dérobe en (se) révélant. Dans l'inter iconicité, le peintre préserve sa singularité : « Quand s'ouvre une croisée sur un jardin nocturne – la main de Jacqueline X⁷ » désigne la fenêtre et l'échappée, l'intersection qui contre, ouvre un axe nouveau, la main ou *style*, l'éros féminin, l'inconnue et la croix d'André. Devant son surréalisme libre, préservé des influences, Breton parle « d'un monde à part qui est le tien ».

En épousant Breton, Jacqueline épouse le groupe et le surréalisme désireux de former un collectif. Trop proche, il lui faut s'écarter d'eux, de lui, de la rue Fontaine. Or, vivre loin ne se peut. D'où une certaine agressivité. C'est que deux tendances s'opposent en elle : l'opposition et le retrait. Ainsi figure-t-elle souvent une dimension bipartite : endroit-envers, dedans-dehors, plein-interstices, symbole universel-sens intime. Amoureux de l'image, les surréalistes célèbrent la visibilité de la muse : poésie, romans, photos, dessins, collages, peintures, objets exaltent son corps sublimé. Debout et qui regarde, c'est une muse agissante, insoumise. Jacqueline, dont les amis captent l'aura, se sait belle et aime être vue, exister par le regard d'autrui. Présence voilée-dévoilée, Madame Breton, rayonnante, magnétise son espace. L'écrit de Breton et la photo véhiculent le mythe de *L'Amour fou*. Ainsi Claude Cahun photographie le couple devant un rideau, puis superpose son image à l'infini.

Or, Jacqueline Breton demeure un peintre secret. Elle n'aime pas se raconter. Elle aime séduire et toujours garder une aura de mystère, d'où sa force : oublier pour avancer. Pudique sur ses sentiments, elle ne se dit pas comme Frida Kahlo ou Leonora Carrington. L'artiste a besoin d'un espace pour créer. Joigny est le premier refuge. Fuyant l'immersion, le regard constant du groupe, l'emprise amoureuse, elle défend son

7. André Breton, *L'Air de l'eau*, 1934, OC II, 1992, p. 402.

territoire, ses lieux (Breton n'ira jamais à Joigny). Pendant quelques jours à l'écart, sur la planche à dessin, elle pose la question identitaire.

Dans *Le Pont du demi sommeil* réalisé pour la série *La Carte surréaliste garantie* réunie par Georges Hugnet, on sent sa nostalgie dans ce qui peut être un hommage au rosiériste (son père, revenant furtif). Ce montage en six séquences parle d'occultation-apparition. En haut, deux enveloppes opaques ; la troisième, transparente, montre une fleur captive. Dessous, deux roses nues, libres, semblent danser, jouer dans l'espace. De la liberté passée reste, sur le fond, une faible trace, empreinte d'un bonheur éphémère.

Jacqueline souffre du manque d'autonomie. Sa carte n'est-elle pas le *Jack* de Man Ray : la jeune femme en cavalier de cœur face aux dames du jeu ? Porte lumière, elle incarne la part opérative de la quête. Ainsi, voulant concilier les rôles de femme, mère et muse créatrice, elle entend jouer sa partie. Or, s'impliquant *naturellement* dans les manifestations surréalistes, exposant, Jacqueline B. est souvent absente des listes, catalogues, affiches, bulletins du groupe. Défendant l'œuvre collective, anonyme, elle peut ne pas signer.

Jacqueline Lamba préfère maintenir le silence. Lorsqu'elle se retrouve à Marseille, dans l'attente d'un visa, avec le groupe surréaliste, elle participe aux jeux collectifs et encore une fois, elle essaie de communiquer son mal être à travers son art. Sur une feuille de dessins collectifs, elle esquisse une « femme centaure » sans visage, tête baissée, les yeux bandés. Sur une autre feuille regroupant des dessins et des collages, dans la seconde case, figure une femme, de nouveau sans visage, appuyée à une colonne dans une grande pièce vide. On reconnaît son trait dans une figure tristement repliée sur elle-même, le visage incliné. Ailleurs, posé au pied d'une pyramide, un masque rond exprime la douleur. Une spirale violette symbolise dans le ciel le changement, l'évolution. Tout au bord, un personnage attend, bras ouverts, un être ailé⁸ volant vers lui. Cette curieuse image évoque l'iconographie médiévale de *Saint François recevant les stigmates*. Maints indices tressent ici son passé (Égypte, Grèce) au présent lié à *Fata Morgana*, poème que Breton rédige pendant son séjour à Marseille et qu'il dédie à sa femme.

À Marseille, les rapports entre Jacqueline et André s'effritent de plus en plus. André Masson dessinant là le *Double portrait tête-bêche de Jacqueline et André Breton* (1941), ressent-il que tous deux évoluent sur

8. Cette figure ressemble à l'étoile noire de *l'As de rêve* dessiné par Oscar Dominguez.

des plans antipodiques ? Jacqueline Lamba dira plus tard : « À Air Bel j'avais un mal fou pour peindre devant [Breton] des choses qui n'étaient déjà plus, presque pas surréalistes, c'était très gênant.⁹ »

Liant tradition et anticipation, le tarot de Marseille, qui métaphorise le jeu du monde et la destinée, inspire le groupe. Leur *Jeu de Marseille* substitue aux figures traditionnelles celles des Mages, Sirènes et Génies : des portraits elliptiques où la magie du nom opère. Dans une géométrie conjuguant les contraires, Jacqueline Lamba synthétise *Baudelaire* génie d'Amour.

14 juillet propose aussi l'*As de la révolution*, une roue élaboussant le sang des opprimés. À la Roue de fortune, à la Grand-Roue du XXe siècle qui rythmait le paysage de son enfance, à l'héraclitéisme du changement et de la permanence des rapports, elle ajoute la violence où s'engage le cycle de l'histoire.

Une nouvelle période débute pour Jacqueline Lamba, dès son arrivée à New York, en 1941. Peggy Guggenheim l'encourage et l'expose¹⁰. Elle fuit le conflit, la dépression de Breton et le groupe surréaliste, dans un exil intérieur. Sa peinture, à partir de 1942, exprime ses désirs, tout en restant dans la lignée du surréalisme *automatique*, choisie à cette époque par les jeunes surréalistes qui, avec Jacqueline Lamba, s'étaient réunis autour d'Yves Tanguy et d'André Breton au Château de Chemilieu pendant l'été de 1939. Breton avait parlé de ces dialogues sur l'art et l'abstraction dans son article *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste* (*Minotaure*, n° 12-13, mai, 1939). Il y cite Matta, Francès, Dominguez, Paalen, mais oublie Lamba. Pourtant sa peinture à cette époque allait dans la même direction : celle de la géométrie et de l'abstraction.

À New York, dans ses couleurs bises, la toile *In Spite of Everything Spring* (1942), fait éclore son espoir. Le *Spring* du titre est ce printemps de l'âme, que Lamba a toujours recherché ; d'ailleurs en anglais, le mot *Spring* signifie printemps, source, surgissement, ressort¹¹, c'est l'essor des forces nouvelles mais ici encore latentes. En 1942, la peinture de Jacqueline Lamba frôle l'abstraction, tout en se réclamant de l'automatisme choisi en ces années par Matta, Baziotès et Jimmy Ernst. Ses échappées spatiales explorant les diffractions de l'infini dans de

9 ; Interview de J. Lamba par Teri When Damisch, Paris, octobre 1987, in A.R.Pace, *op. cit.*, p. 147.

10. Elle participa à l'exposition *31 Women*, Art of This Century, New York, 1943.

11. Georgiana Colvile, entretien avec les auteurs, juin 2012.

grandes nocturnes fantastiques reflètent l'insondable miroir de son âme. Un univers mutant de cristaux diaphanes, de géométries fluorescentes, des jais explosant sur la toile, où l'objet et l'ombre se font lumière, et la lumière forme : « le secret serait de voir un arc-en-ciel en pleine nuit. »¹² Le monde de l'exilée confrontée à la culture américaine : New York, Varèse, la science fiction, les films noirs, les comics, devient gemmes et germinations perpétuelles. Ainsi l'œuvre de Jacqueline Lamba, *Non, il ne fait qu'en chercher répliqué-je*, représente-t-elle la profondeur d'une mine ouvrant les yeux sur le paysage, où une chenille s'enroule, prête pour la nymphose qui l'acheminera vers sa métamorphose. L'univers de Lamba exprime son moi en transformation perpétuelle. Elle peint le changement et le vit en même temps...

« Côté Jacqueline incompréhensible, (s'éloigne, se perd)¹³ » écrit Breton à Péret de New York. Dans un collage de Jacqueline Lamba, publié dans le premier numéro de *VVV* en 1942, l'artiste, évoquant sa figure et celle de Breton, représente un homme de haute taille et une femme sensiblement plus petite au bord du gouffre. De cette position suspendue, ils regardent leur amour s'éloigner de la réalité, pour s'inscrire éternellement dans les étoiles. La même ambiance règne dans *Dessin pour la vie*, son dernier cadeau à André Breton. L'artiste décrit la dimension du temps arrêté : un métronome immobile et des cadrans solaires qui tournent incessamment, revenant sur eux-mêmes et entraînant dans leur rotation toute la composition qui semble flotter dans l'espace. Dans un coin du dessin, Jacqueline écrit : « Pour André Breton, dessin pour la vie ». Ce fut son adieu au poète.

Fin 1942, Jacqueline Lamba s'installe avec le sculpteur David Hare, qu'elle épousera en 1946. Elle s'écarte du groupe, emportée par la formidable émergence de l'École de New York. Avec Hare, elle reprend pour un temps le dialogue sculpture-peinture et trouve à Roxbury son lieu pour créer à l'abri des arbres, au contact de la nature aimée. Tournesol, jardin, maison, puits, forêt, rivière, atelier expriment une plénitude. Une végétation luxuriante devient métaphore de l'épanouissement de la créativité de l'artiste, en même temps que de son éros, reflet de sa liaison avec David Hare. Le puits, sujet privilégié de cette époque, se fait l'emblème du lieu secret, de l'utérus, du tunnel contenant l'eau, la

12. J. Lamba, *Méthode*, cat. exp. *Jacqueline Lamba*, Norlyst Gallery, New York, 19 au 19 avril, 1944.

13. A. Breton, lettre à B. Péret, New York, 27 août, 1942 (Bibliothèque Doucet).

vie. En 1948, la naissance de son fils Merlin marque pour Jacqueline un nouveau départ, à travers lequel elle s'affranchit du surréalisme.

Séparée de David Hare, Jacqueline Lamba rentre en France fin 1950. Après un retour aux maîtres dans les années 50, des études de nus, de ses proches, de ses enfants, elle trouvera son paysage. Le processus d'auto-expression se renouvelle attestant de son aptitude à renaître. Sa peinture qui porte son changement de regard témoigne à travers les étapes d'une évolution spirituelle. Parmi les mythes personnels : le messager du ciel (ange, papillon, oiseau, nuage, astre), le monde végétal, l'hybride et la mue (sirène, centaure, ange, chenille), la mobilité (vol, flèche, roue, route, spirale), le lien (fil, réseau, ligne, voie). Le *tournesol* figure le surréel au virement du même. La métaphore concrète conduit de *fil* en *aiguille* à un réseau. Dans les couleurs tendres du Lubéron et de son village d'élection, Simiane la Rotonde, où l'artiste passe, à partir de 1962 et pendant dix-sept ans, tous ses étés, dans l'image de la montagne, dans ses fleurs, ses parfums, ses pierres, Jacqueline trouve son élément. Sa touche rapide, ses petits traits de pinceau, semblent retracer le graphisme de ses pas légers, ses pas de danseuse, avec lesquels elle a traversé la vie. Les taches vaporeuses symbolisent la matière de ses rêves qui, seulement maintenant, dans la peinture, trouvent la sérénité. Le paysage de Simiane devient le miroir intérieur du peintre.

Retirée pour peindre, Jacqueline Lamba ne montre guère ses toiles qui sont pour elle un chantier permanent. A travers l'enchevêtrement des lignes s'exprime l'harmonie sous-jacente. Elle opte pour une peinture claire, un néo-impressionnisme, frisant l'abstraction. Sensible, elle vibre avec le lieu, l'atmosphère. Le tableau reste ouvert – transition vers un autre plan, un autre tableau. Son chemin solitaire côtoie celui des poètes, tel Yves Bonnefoy et ses amis peintres. Traiter du paysage, de la campagne qu'elle sent en péril, témoigne d'une alliance.

Le vécu irrigue ainsi la création de Jacqueline Lamba. La peinture lui donne accès à la connaissance de l'être, de l'ici. Venue du surréel, méditée d'une rencontre avec l'Ouvert, l'expérience qui a structuré le processus d'intégration d'un sujet par l'art s'est faite œuvre/vie. Entreprise toujours recommencée, inachevable. La spirale orange sur laquelle se ferme la main du peintre relance le cycle vers une autre lumière.

Ses toiles finales, d'immenses ciels striés de nuages ou la mer ondulée de vagues, nous disent sa quête de l'infini et parfois crient son angoisse de la mort, comme le tableau inachevé *Mer noire* (c. 1985). Jusqu'au

bout la peinture est pour Jacqueline Lamba un accès à la connaissance de l'être, de son être. Cette Connaissance, dont l'autre nom est Amour, Jacqueline Lamba l'inscrit dans sa *Méthode* : « Toute expression dans l'art en dehors de la liberté et de l'amour est fausse ». Communion et communication, il n'est pas de frontière entre l'art et la vie.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

*UNIVERSITÉ PARIS I-PANTHÉON – SORBONNE,
UNIVERSITÉ DE PALERME*

L'AUTOREPRESENTATION CHEZ CINQ SCULPTRICES SURREALISTES : LEONORA CARRINGTON, ISABEL MEYRELLES, DOROTHEA TANNING, VIRGINIA TENTINDO, ISABELLE WALDBERG

Françoise PY

Le mot même de sculpture n'est venu que très rarement sous la plume d'André Breton, comme on peut le vérifier dans le volume *Le Surréalisme et la Peinture* – près de cinq cents pages – qui recueille ses écrits sur l'art. En tout et pour tout, on n'y trouve que deux textes portant sur des sculpteurs : le Cubain Agustin Cardenas et la Brésilienne Maria. À propos de cette dernière, Breton assure que « la sculpture est un art qui, à Brancusi, Arp, Giacometti près, n'a cessé depuis trente ans de se dessécher d'intellectualisme¹ ».

Il y a donc peu de traces d'un « surréalisme et la sculpture ». Les ouvrages, dictionnaires et autres, consacrés au surréalisme ne comportent généralement pas d'article « sculpture ». Quant aux publications telles que *La Sculpture*², si elles mentionnent le surréalisme, c'est en tant que référence très générale, ou source intellectuelle, comme à propos de Louise Nevelson ou Louise Bourgeois.

Cette situation s'explique aisément. Dans la lancée de Duchamp et de son inaugural *Porte bouteille* de 1914, le surréalisme a substitué à l'œuvre sculpturale traditionnelle ce qu'il a nommé simplement (et scandaleusement) l'Objet, qui sera dit « à fonctionnement symbolique », ou le montage d'éléments pris dans n'importe quel domaine de la praxis et de la vie immédiate pour être ensuite accommodés selon les plaisirs et les jeux du « monteur », lequel ne peut en rien être assimilé à un sculpteur.

Il n'est pas moins évident que maints sculpteurs à la pratique traditionnelle ont été touchés par l'esprit surréaliste et que certains peintres se sont essayés à la sculpture. Il s'agit principalement de

1. A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 321.

2. A. M. Hammacher, *Cercle d'art*, 1986.

femmes, ce qui est à la fois remarquable et admirable. Peu de femmes artistes ont existé en tant que sculptrices avant la fin du XIX^e siècle, avant Camille Claudel et Germaine Richier. C'est donc là un véritable avènement dont on peut penser qu'il est l'une des conséquences, et non des moindres, de l'émancipation de la femme, à laquelle le surréalisme, relayant les utopistes et les révolutionnaires du siècle précédent, a activement participé. Est-il besoin de rappeler que Breton, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, écrivait dans *Arcane 17* qu'il fallait désormais « exalter le système féminin du monde au détriment de l'intelligence de type mâle » ?

Futurisme, Constructivisme, Cubisme n'ont presque pas compté de femmes sculpteurs. Il faudra l'Abstraction pour que la créativité sculpturale féminine puisse enfin se déployer : Sophie Tauber, Barbara Hepworth, Marta Pan, etc. Ce qui se passa dans ces mêmes années où le surréalisme était à son apogée, mais avec une différence fondamentale : en surréalisme, la femme sculpteur se pose comme être féminin, sexué, tel qu'il est célébré par le mouvement et bien au-delà.

Une sculptrice surréaliste est donc une femme qui a choisi la tridimensionnalité pour s'exprimer, se révéler, se dévoiler, sans égard pour une quelconque doctrine esthétique. Elle échappe ainsi aux classifications généralisantes, et chacune d'elle doit être prise dans sa singularité. L'épithète « surréaliste » est tout simplement synonyme de « licence », pour reprendre le mot-clef du Manifeste de Coyoacan, rédigé par Breton et Trotsky en 1938 : « Toute licence en art ».

Rêves et désirs sans a priori esthétique, la sculpture féminine surréaliste est en partie projection de soi. On est tenté de dire qu'elle met à jour le « double inconscient » de Pierre Mabille : inconscient viscéral ou d'ombre ; inconscient d'oubli ou collectif. Elle pose à nos yeux les éléments de véritables mythologies personnelles, avec un goût prononcé pour la transgression : ne pas se contenter du réel.

Ainsi Virginia Tentindo, dont l'imaginaire est nourri des grands mythes grecs, précolombiens, indiens, chinois ou encore japonais. Figure clef de son bestiaire, parmi chimères et créatures hybrides, on trouve la sirène à queue de serpent – et non de poisson – comme Mélusine tellement omniprésente dans son œuvre que l'on peut la voir comme une autoreprésentation d'elle-même. Le Jardin-Labyrinthe que Virginia est en train de réaliser en Chine apparaît comme le lieu mental où prennent place de façon virtuelle toutes ses œuvres. C'est aussi un Jardin des origines, habité par l'Eve Primordiale (ou Future), créature

métamorphique par excellence. Son corps nu, aux sinuosités serpentes, est en harmonie avec la Nature. Quand elle se végétalise, c'est alors la *Mandragore* (1983), dont les jambes s'entremêlent comme des racines.

Une sculpture comme *Stella* (ill.) doit son nom à l'étoile, ombilic cosmique qu'elle retient d'une main. Étoile au milieu du corps, lune figurée par la tête, dos solaire du cochon qui sert de socle : tout demande une lecture cosmogonique. *Stella* fait penser au jeu de « L'un dans l'autre », inventé par Breton, qui met en correspondance deux objets (par exemple, un sein de femme et la Voie Lactée) mais concerne aussi bien un objet caché dans un autre objet. Ainsi le *Chat d'octobre* (2000) qui abrite une *Mandragore*, laquelle devient une sorte d'Alice se faisant toute petite pour se dissimuler à l'intérieur du chat ! Tous les éléments du *Chat d'octobre* sont amovibles, même la tête.

L'Androgyne est doté de deux bustes mais d'une seule paire de jambes avec un hémisphère pour socle tandis que ses bras élèvent l'autre hémisphère comme un calice : on pense à *l'amour sublime*, tel que Péret le concevait, comme reconstitution de l'androgyne primordial. La fusion idéale de l'homme et de la femme en un seul être est à son comble dans l'Ex-libris. Le bas du corps de l'homme et de la femme s'enroule en une sorte de spirale alchimique ou queue de serpent. Mélusine encore. Sur leur tête, un papillon, symbole de renaissance dans la trame du temps cyclique.

Avec *Carnet de bal*, la fusion cosmique des amants réduit les corps à une unique jambe de femme surmontée d'une tête en forme de lune : nouvelle et ultime métamorphose de Mélusine ? à moins que ce ne soit celle de *l'Angle du Bac*. Un coquillage dans chaque main, elle est à l'écoute des secrets livrés par les eaux ; nulle trace toutefois de sa queue de serpent devenue un animal chtonien qu'elle tient sous le joug. L'ombre dangereuse est dominée, les ténèbres sont transmuées en lumières, la nuit des terreurs en nuit des enchantements : retournement, renversement des signes. Ainsi, toute l'œuvre sculpturale de Virginia Tentindo serait Mélusine délivrée. Autoportrait de l'artiste en Mélusine ?

Dorothea Tanning, dernière épouse de Max Ernst, a publié une première autobiographie sous le titre *Birthday* (1986) puis, seize ans plus tard, une seconde version magnifiée, *Between lives, an artist and her world*, éditée en France sous le titre *La Vie partagée*³. *Birthday* renvoie à

3. D. Tanning, *La Vie partagée*, Bourgois, 2002, 398 p.

son autoportrait peint en 1942 qui a scellé la rencontre avec Max. Le modèle est parfaitement identifiable. Au cœur d'un labyrinthe de portes battantes, une jeune femme en haillons princiers tient de la main gauche son destin sous la forme d'un bouton de porte, œuf cosmique.

Font pendant à cet autoportrait les multiples représentations (dans les années cinquante) de son chien tibétain Katchina, double animal de l'artiste, son totem, associé le plus souvent à une figure féminine, enfant ou jeune fille. Quand, en 1966, elle conçoit pour la galerie parisienne Le Point Cardinal une série de petites sculptures en or, elle fait la part belle à Katchina. Elle va aussi donner forme à l'impalpable, au mouvant, à l'aérien *Parfumé, Le Nil, Nuage*. Transmuer une odeur, l'eau ou la vapeur d'eau en or, transformer une figure tutélaire autoréférentielle en minuscule bijou, c'est, de la part de l'artiste, opérer une distance amusée avec ses pouvoirs d'alchimiste.

Trois ans plus tard, en 1969, lors d'un concert à la Maison de la Radio où Stockhausen dirigeait son œuvre *Hymnen*, cette musique d'avant-garde lui suggéra une série de sculptures qui rompaient totalement avec ce qu'elle avait fait jusque-là : elle avait coulé dans l'or, métal précieux et durable par excellence, ses totems. Dorénavant, elle allait expérimenter un matériau fragile et éphémère, le tissu, abandonnant les outils du sculpteur pour ceux de la couturière⁴.

On peut voir cette nouvelle série de sculptures comme autant d'autoportraits. Les silhouettes contorsionnées, nouées, sans visage, sans terminaisons, renvoient au monde des Mères, de la pré-Genèse, exploré par Yves Tanguy dans ses paysages sublunaires. Monde d'avant la naissance mais aussi de l'après vie. Paradoxalement, la vision anticipée de ces sculptures « éphémères et fragiles » lui donne un sentiment d'invulnérabilité et de toute puissance, dont elle fait un récit détaillé dans *La Vie partagée* (p. 302). L'artiste démiurge compose avec l'informe, le chaos originel, la non séparation des règnes. Elle réalise ainsi une sculpture qui renverse toutes les valeurs traditionnelles : ses figures biomorphiques se tordent ou s'affaissent. Exploration des chimères que recèle l'inconscient, ses créatures de tissu s'hybrident avec des objets – table, fauteuil, canapé, cheminée – mais aussi avec l'espace lui-même. Avec ses sculptures molles, ses meubles zoomorphiques, Dorothea Tanning semble opter pour une identité en perpétuelle métamorphose.

4. Voir ici même l'article d'Annie Richard. [N.D.L.R.]

Et ne peut-on voir dans ses *Chambres* comme une autoreprésentation en espace clos de la « chambre à soi » de Virginia Woolf devenue corps ?

Leonora Carrington, elle aussi, a écrit un récit autobiographique : *En bas*, publié en français en 1945, réédité en 1979 par Eric Losfeld. Dans une visée cathartique, elle raconte la dépression nerveuse qu'elle a traversée pendant la guerre et qui l'a conduite à l'hôpital psychiatrique de Santander. Expérience de fusion avec l'univers : « Je me voyais complète, tout était moi » (p. 26). Elle incarne un grand nombre de personnages, en même temps qu'elle ne fait qu'un avec le Cosmos : « Je sentais que, par le soleil, j'étais androgyne, la lune, le Saint Esprit, une gitane, une acrobate, Leonora Carrington et une femme... J'étais l'union de l'homme et de la femme avec Dieu et le Cosmos, tous égaux entre eux » (p. 47). Elle a la vision nocturne d'un poulain roulant jusqu'en bas du chemin « où il resta sur le dos, agonisant ». Elle ajoute : « J'étais moi-même le poulain blanc ». On retrouve le cheval, son animal totem, son double, dans maints récits et tableaux précédents (1936-1941).

L'autoreprésentation prendra une toute autre forme dans ses sculptures. Elle fera, fixé dans le bronze, un cheval grandeur nature, la crinière en flammes. Mais ce qui domine sera le masque, la figure masquée ou même sans visage : allusions aux mythologies celtes, hindoues ou maya, ce sont aussi des façons d'autopourtraits. En cela, la sculpture de Leonora Carrington est un prolongement de son œuvre peinte, bien que, comme pour Dorothea Tanning, elle suive une voie propre. La traduction tridimensionnelle d'une peinture hantée d'apparitions et de présences évanescences est en effet problématique : comment faire passer dans le bronze un univers métamorphique, empli d'ombres, de silhouettes fantomatiques, spectres immatériels, hybrides transparents parfaitement bidimensionnels ? Comment transposer cet inframonde dans une matière solide, comment traduire dans une forme arrêtée la métamorphose en acte, le mouvement perpétuel ?

Plus tard, à partir du chaos – glaise ou pâte à modeler – Leonora cherche des formes qu'elle laisse quelque peu chaotiques, inachevées⁵. Fondues dans le bronze, ses sculptures gardent toutes quelque chose de ce *non finito*. Du haut de leurs masques, elles nous dévisagent : mais

5. Voir le catalogue de l'exposition Leonora Carrington, Brewster Arts Ltd, New York, 1995, et l'article de Salomon Grimberg, « Les origines, la sculpture récente de L. Carrington », *La Femme s'entête*, textes réunis par G. Colville et K. Conley, Lachenal et Ritter, 1998, p. 307-315.

n'est-ce pas pour nous offrir protection ou nourriture ? Ainsi *La Virgen de la Cueva* (1995), au visage-masque scarifié, au corps desséché, tend une coupe comme Leonora elle-même, disait-on, offrait des philtres à qui la visitait dans son atelier de Mexico.

On peut prendre pour une autoreprésentation mythologisée la Sphinge (1994) dont le visage nous scrute intensément, et qui tient dans ses mains humaines un minuscule personnage regardant droit devant lui un destin lointain. De même, *Cornunnos* (1995), au visage réduit à un masque avec trois cornes feuillues déployées comme des ailes (Cornunnos est le dieu celtique des forces naturelles). Ou encore le disque de *Luna Leon* (1995), face de pleine lune avec crinière de lion⁶.

Autobiographique, sinon auto représentative, pourrait bien être la sorte de barque à faciès d'animal marin hybride, *Cocodrilo* (2008), à la fois crocodile, dragon, serpent et oiseau, monument visible dans la ville de Mexico. Cinq passagers et un rameur sont debout dans la barque. Rêve et réalité, rationnel et irrationnel, monde des vivants et monde des morts, la barque peut figurer ces traversées et passages qui ont marqué si dramatiquement le destin de Leonora. Breton l'avait bien ressenti, lui qui écrivait l'*Anthologie de l'humour noir* : « Leonora Carrington a gardé la nostalgie des rivages qu'elle a abordés, et n'a pas désespéré les atteindre à nouveau, cette fois sans coup férir et comme munie d'un permis de circuler dans les deux sens ».

Isabel Meyrelles est une figure majeure du surréalisme portugais. Poète et sculpteur, elle déclare qu'elle crée « pour se cacher », ou, mieux encore, pour « échapper » à ses démons, comme on le lit dans l'un des poèmes du *Livre du tigre*⁷, véritablement programmatique :

*J'ai lâché mes démons
ils ont beau se cacher
derrière la fontaine rose
du Jardin des délices
je sais qu'ils sont là
il ne sert à rien de traverser
cette mer crêtée de chevaux sauvages
le rivage aura des dents*

6. Exposée à la Maison de l'Amérique latine, à Paris, en 2008, lors de l'exposition consacrée à l'artiste.

7. Isabel Meyrelles, *Le Livre du tigre*, dessins de Cruzeiro Seixas, G. Pastre, 2000. 62 p.

et des doigts de soufre et de sel
les pièges-à-rêves dressent déjà
leurs têtes
aux arêtes pétrifiées
et le temps, le temps, lui,
peigne ses cheveux de
sable noir
et se nourrit de mon désir de toi.

On ne s'étonne pas qu'Isabel intitule, non sans humour, *Autoportrait* (2003) un dragon à l'expression concentrée (ill.), et comme en train de bourrer sa pipe. L'énergie avec laquelle la spirale serpentine s'est redressée donne à la créature une assurance tranquille. Est-ce une nouvelle variation sur le thème de Mélusine – ou de Lilith, divinité aquatique et lunaire, serpente liée au chiffre trois, en référence aux trois phases de la lune ? Dans *Arcane 17*, Mélusine est aussi Isis, figure égyptienne de la résurrection. (Notons que le mythe d'Isis a fasciné nombre de surréalistes, en particulier Joyce Mansour.) La déesse Isis a rassemblé les quatorze morceaux d'Osiris son frère-époux et lui redonné vie et unité. *La Barque d'Isis* emporte, couché en son milieu, un œuf de pierre. Motif véritablement archétypal, symbole alchimiste, l'œuf, lorsqu'il est ainsi embarqué, sollicite l'idée d'avant-naissance ou d'après-mort, et ce n'est pas l'un des moindres pouvoirs des sculptures d'Isabel Meyrelles que de doter ainsi les objets les plus simples, les plus évidents, de résonances aussi profondes.

Isabel nous confiait récemment : « J'ai envie de mettre des œufs partout. L'œuf est un parfait symbole de l'inconnu et de l'infini. Il n'a ni début ni fin. Il est cosmique. Ionesco disait : 'Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux'. L'œuf, on peut le caresser dans tous les sens, il reste un œuf. Du reste, l'ovale est plus beau que le cercle. Il a plus de mystère ». Ce que confirme la petite terre cuite *L'Offrande* (1992), qui est une main élégamment gantée de noir sur laquelle est posé un œuf de marbre blanc en équilibre instable.

La Licorne (2003) est dotée d'un corps de serpent ouroboros et sa tête s'orne d'un coquillage, « objet trouvé » qui fait penser à l'unicorne du narval (ill.). Pureté et grâce s'allient ici pour dessiner, mais en creux, une parfaite forme ovoïde. Œil mi-clos comme méditant, avec son arrondi paisible, l'animal emblématique indique une rêverie sans fin. N'est-ce pas, là encore, un autoportrait, et le plus ressemblant, de l'artiste ?

Isabelle Waldberg, dont André Breton encouragea les premiers essais de sculpture abstraite dès 1943, et qu'il accueillit à plusieurs reprises dans des expositions qu'il inspirait, est restée fidèle à l'informel qu'elle a contribué à imposer comme l'une des tendances les plus originales du XX^e siècle. Son séjour à New York parmi les surréalistes en exil (Lebel, Duchamp, Breton, Masson) durant les années de guerre lui a appris à se référer avant tout au « modèle intérieur » et à ne pas se contenter du réel. On peut mesurer l'impact du surréalisme sur elle à cette époque par les lettres qu'elle adresse à son mari Patrick Waldberg⁸. La sculpture lui permet contradictoirement de s'abriter, voire de se cacher, en même temps que se montrer à découvert, vulnérable. Ses œuvres sont le refuge d'une intimité qui s'offre, ce que Marcel Duchamp a résumé, selon son habitude, en une seule formule coruscante : « Isabelle sculpte, ausculte, s'occulte et exulte ».

Ainsi *La Châsse* (1960) ou *Le Coffret* (1969). Mais l'écrin peut devenir armure, et même défense, au sens militaire du terme. Ainsi *Le Bouclier* (1961) ou *La Cuirasse* (1963), des sculptures qui révèlent une intimité vulnérable. Son fils, l'écrivain Michel Waldberg (Prix Roger Caillois en 1997), note : « Tout ce qui défend, protège, préserve et, en même temps, souligne par antiphrase la fragilité du vivant, tout ce qui, dur, suggère le friable ou, rigide, empesé, le flexible et le mou, aura constitué l'un des thèmes persistants de l'œuvre d'Isabelle Waldberg⁹ ».

Cette dialectique du caché et du montré, du voilé et du dévoilé est développée dans une série de sculptures inspirées par l'habit, qui fait corps avec le corps, mais se fait aussi habitation. Habitations mentales, autoréférentielles assurément, ces sculptures, massives et ouvertes à la fois, sont des rêveries de l'imagination matérielle, au sens de Bachelard. Proches d'Etienne-Martin et de ses Demeures, qu'Isabelle Waldberg admirait, elles s'adressent à l'inconscient, aussi directement qu'il se peut. Des seuils, des portes, des murs, et toujours, en équilibre, des forces contraires. De sa sculpture *La Rade* (1961), Isabelle dit : « Rectangle mouvant, carré de sécurité, aire de perdition ».

Si les divers *Coffret*, *Armure* ou *Palais* sont des autoportraits déguisés, ils peuvent être pris comme les pendants des « véritables » autoportraits où Isabelle dialogue directement avec elle-même et ses doubles. A la fois « physiques et mentales », ces œuvres, construites sur des oppositions de

8. Patrick et Isabelle Waldberg, *Un amour acéphale : correspondance 1940-1949*. Ed. et préf. Par Michel Waldberg, La Différence, 1992, 496 p.

9. Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, La Différence, 1992,

forces, interrogent l'identité secrète du sculpteur. *L'Autoportrait* de 1975 est une sorte de boule avec des cavités, des angles, des creux et des bosses, des rondeurs coupantes, des aspérités lisses. Il est proche de *Montagne II* (1980) ou des *Clues* (1958), sortes de portraits de la montagne, qu'Isabelle désigne elle-même comme « un livre de pierre où ce qui est écrit, c'est la faille et le vide ».

En donnant forme aux nuages et aux montagnes, Isabelle veut saisir le « personnage intérieur », les pensées et les sentiments, mémoire et oubli, dans la fragilité et l'éphémère. Elle sculpte son rapport au monde.

Isabelle Waldberg met le temps en image, lui donne forme dans le bronze. Ce sera *Le Grand Temps* (1965) ou encore *Le Temps troué* (1975). Isabel Meyrelles se devine dans sa *Licorne* au corps de serpent ouroboros, méditation sur le temps. Virginia Tentindo se retrouve derrière son *Lièvre des jours* (1995), figure double, circulaire, qui ouvrira et fermera le *Labyrinthe*. Leonora Carrington se livre sous la forme de la Barque du passage. Dorothea Tanning s'offre sous l'apparence d'une Chambre-corps en déréliction. Chez ces cinq artistes, l'image de soi ouvre sur la quatrième dimension, celle du temps.

UNIVERSITÉ PARIS 8

LA PEAU DES TABLEAUX CHEZ GISÈLE PRASSINOS, BONA, DOROTHEA TANNING

Annie RICHARD

*Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme,
c'est la peau¹.*

Cette sentence extraite d'un des « dialogues » sur le mode socratique de Paul Valéry est un paradoxe énoncé par un personnage de médecin répondant au « je », alias l'auteur, en proie au mouvement sans répit de la pensée. L'équivalence entre profondeur et surface établit un trait d'union entre d'une part l'invisible, qu'il soit biologique, celui de la « vie des viscères »² et/ou spirituel, celui de l'intime, et d'autre part le visible : la peau. Cette équivalence entre intériorité et extériorité renvoie au concept ultérieur du psychanalyste Didier Anzieu³, le « moi-peau », où une dialectique du moi et de la peau est établie sur trois plans : le plan métaphorique (la peau comme métaphore du moi, contenant et protecteur du psychisme comme l'est la peau pour les constituants physiologiques), le plan métonymique (le moi et la peau se contenant mutuellement comme tout et partie) et le plan elliptique (ce qui dans la relation est de l'ordre du sous-entendu, selon la définition propre de l'ellipse, c'est-à-dire l'effacement d'un constituant dans une structure donnée).

Or cette dialectique de la profondeur et de la surface, du moi et de la peau me paraît être au cœur de l'art du portrait et de l'autoportrait qui interroge la façon de représenter par des signes extérieurs ce qui ne se donne pas à voir immédiatement dans le miroir : cette question devient d'ailleurs un champ d'exploration littéraire et artistique de plus en plus riche et problématique au fil du développement du sujet moderne.

1. Paul Valéry, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*, in Dialogues, *Œuvres*, livre II, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 215, (Edition originale avec la première partie du titre Édité par les Laboratoires Martinet, 1932, Gallimard, 1934).

2. *Ibid.*, p. 215.

3. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1995, (Bordas, 1985).

Si les artistes femmes ont été les plus nombreuses et assidues à s'engager dans cette voie de l'autoreprésentation⁴, c'est sans doute parce qu'elles étaient les plus à même de se chercher en se défiant des leurre du miroir, prisonnières d'une taxinomie symbolique⁵ qui plaquait avec d'autant plus de force sur elles des images traditionnelles qu'elle le faisait sous couvert de découverte objective⁶.

Les plus audacieuses dans la recherche de voies nouvelles de l'autoreprésentation me paraissent celles qui sont reparties de l'acte même de représenter : construire son propre regard est d'abord une technique qui s'interroge sur le matériau et le geste en rapport avec le contenu, en l'occurrence sur la dialectique du moi profond de la femme artiste et de la seule manière de l'appréhender : la surface de l'œuvre. Rompant avec la solution institutionnalisée de la matière comme peinture et couleur pour le peintre ou de la pierre pour le sculpteur, trois créatrices choisissent le tissu comme matériau, et le geste de la couture à la main ou à la machine comme technique : Gisèle Prassinos, poète et romancière, pour ses tentures-tableaux à partir de 1967, Bona, écrivaine et peintre, pour ses « ragarts⁷ », portraits faits d'assemblages cousus-collés de chiffons à partir de 1958 et Dorothea Tanning, écrivaine et peintre, pour sa série de sculptures en tweed ou autres tissus bourrés de laine dans les années 60.

C'est en rapport avec la peinture que se pose explicitement pour elles la question de la création de ces œuvres : Gisèle Prassinos y fait référence par la facture, les sujets tirés de la grande peinture d'histoire⁸ et elle désigne les tentures qui illustrent le livre *Brelin le Frou*, par le terme de « tableaux⁹ » ; Bona met ses « ragarts » sur le même plan que sa peinture ; Dorothea Tanning considère que ses sculptures sont le prolongement de ses tableaux.

4. Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles*, Jean-Michel Place, 1999 ; « Bona, l'amitié et l'écriture », *Supérieur inconnu*, n° 20, janv-mars 2001 ; « Bona : l'âme-sœur peintresse, poète et Séraphin », *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011.

5. Voir le fameux numéro d'*Obliques*, « La femme surréaliste », n° 14-15, 1977.

6. Annie Richard, « La figure de la femme-enfant comme aporie du discours d'avant-garde surréaliste », in : Anne Tomiche et Guillaume Bridet, *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012, p. 47.

7. « Bona avait trouvé son système plastique de prédilection : le collage de tissus, qu'elle appela 'Ragarts'(arts du chiffon) procédant d'une série de coupures et de déchirures qui en font aussi des « rage-arts. », Georgiana Colvile, « Bona, l'âme-sœur... », p. 79.

8. Annie Richard, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, Wavre (Belgique), éditions Mols, 2004.

9. Gisèle Prassinos, *Brelin le Frou*, Belfond, 1975, p. 14.

Portraits et autoportraits peints figurent traditionnellement le corps et/ou les vêtements en rapport identitaire avec la personne mais au moyen d'un matériau, peinture et couleurs, dont l'existence est avant tout formelle : il s'agit de le percevoir non pas en tant que chose (même si la tendance de l'art contemporain porte l'accent sur lui) mais en rapport avec ce qu'il rend intelligible de l'individualité du sujet. C'est dire que l'art du portrait et de l'autoportrait se lance habituellement dans la dialectique du moi-peau au niveau métaphorique. La voie suivie par l'autoreprésentation des trois artistes femmes choisies me paraît s'engager aux deux autres niveaux de cette dialectique, moins explorés et plus novateurs : les niveaux métonymique et elliptique. Alors que l'utilisation de matériaux répertoriés comme féminins, seconds, liés à l'artisanat, est faite au même moment, dans les années 60 aux Etats-Unis et 70 en France, par certaines femmes artistes qui élèvent au rang d'art des pratiques nommées « ouvrages de dames » dans une recherche d'identité féminine, la démarche de Gisèle Prassinos, Bona et Dorothea Tanning est avant tout à la fois individuelle et à visée universaliste : elle participe d'un vaste mouvement d'avant-garde initié par le dadaïsme et le surréalisme qui valorise la matière contre l'idéalisation.

Ce que nous verrons est que l'originalité des trois créatrices surréalistes est d'abord d'attacher, dans ce contexte, la quête identitaire non pas au sujet de la représentation, la figure de soi, mais à une utilisation autobiographique du matériau et du geste, établissant un rapport métonymique de désignation du moi artiste par la surface sensible de l'œuvre comme « Moi-peau » qu'elles travaillent. Nous nous interrogerons alors sur la portée de leur art érigé ainsi en autoportrait en tant qu'espace à soi à mettre en ordre, l'ordre de l'art, où préserver l'intégrité du moi : « Moi-peau » dans sa dimension elliptique de processus infini de désagrégation-recomposition.

La peau du tableau, métonymie du moi de l'artiste

Il est remarquable que pour Gisèle Prassinos, Bona et Dorothea Tanning, cette orientation procède d'une décision impulsive qui rouvre littéralement le chemin de la création.

Gisèle Prassinos est poète, romancière, secondairement dessinatrice : son domaine réside dans les mots. André Breton et son groupe l'ont saluée et accueillie en 1934 à l'âge de 14 ans à une place de choix,

l'incarnation de l'allégorie de l'écriture automatique¹⁰, la « femme-enfant », qui la fige sans devenir, photo de Man Ray à l'appui, dans l'empyrée surréaliste. Revenant à l'écriture par le récit autofictionnel et romanesque de son enfance en 1958, *Le Temps n'est rien*¹¹, c'est une tenture africaine vue chez une amie qui relance son activité principale, la poésie. Pendant vingt ans, de 1967 à 1988, elle confectionne des tableaux en tissus cousus et brodés en même temps que se succèdent les recueils de poèmes.

Bona, peintre, découvre elle aussi par hasard sa voie nouvelle de création en décousant un jour de 1958 un vieux veston de son mari, André Pieyre de Mandiargues, jusqu'à la pièce intérieure appelée significativement pour Bona « l'âme » de l'habit qui donne son titre, « Vague à l'âme », au premier tableau d'une série d'assemblages cousus-collés à l'aide d'une machine manuelle, de textiles de toutes natures, pans de vêtements, chiffons de toutes couleurs, recomposés selon un dessin préalable.

Dorothea Tanning décrit la genèse de cinq années de sculpture comme le surgissement d'un sentiment de puissance, qui la sort d'« une humeur de sombre méditation mélancolique » à l'écoute d'un concert.

*Et c'est ainsi à l'aide de ma machine à coudre, j'assemblais, cousais et rembourrais les matériaux banals qui servent à confectionner des vêtements, en un processus de transformation dont le témoin le plus surpris n'était autre que moi-même. Avant même de m'en rendre compte, j'avais constitué une œuvre, une famille de sculptures qui étaient les avatars en trois dimensions de mon univers pictural*¹².

Tissu, vêtement, peau, la déclinaison métonymique a déjà donné lieu à des exploitations et interprétations cliniques du côté de l'hystérie bien connue des surréalistes que se réapproprient de manière autobiographique Gisèle Prassinou, Bona et Dorothea Tanning, loin de l'érotisme des étoffes attribuée à la névrose type de « la femme¹³ ».

10. Annie Richard, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinou*, H. B Éditions, 1997, (monographie-catalogue de l'exposition du même nom à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1998). « L'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinou à l'épreuve de la photographie », *L'Entrée en surréalisme*, (coll.) Phénix éditions, 2004.

11. Plon, 1958.

12. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, Christian Bourgois Éditeur, 2002 (*Between Lives, An Artist and her World*, 2001).

13. Gaëtan Gatian de Clérambault, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Empêcheurs de tourner en rond, 2002, (*Œuvres psychiatriques*, PUF, 1942).

Gisèle Prassinou, née à Istanbul d'une famille grecque exilée en France où le partage des rôles sexués demeure entièrement intériorisé, se situe de fait « dans un monde suspendu¹⁴ » en complicité à la fois avec les hommes, du côté de l'esprit, père intellectuel et artiste, frère peintre dont elle partage depuis toujours les jeux créatifs et les femmes, sa mère tôt disparue, ses tantes, du côté du bien être domestique et en particulier, dans la situation matérielle difficile de l'exil, du côté de la couture : dans l'élaboration de ses tentures, le dessin qu'elle agrandit pour pouvoir ensuite découper les formes de ses personnages et paysages dans de la feutrine colorée est utilisé à l'instar d'un patron. Dans l'ensemble de sa production, on ne peut qu'être frappé par l'omniprésence des robes qui habillent les protagonistes des scènes traditionnelles de la grande peinture d'histoire et qui rappellent précisément l'art vestimentaire féminin du bassin méditerranéen¹⁵.

Le rapport de contiguïté entre la robe et son moi¹⁶ constitue un espace personnel générateur de liberté, d'autant plus efficace qu'il paraît anodin. L'« artisanat » qu'elle invoque à propos de sa production plastique lui permet, avec l'humour qui la caractérise, d'occuper pour rire la place éminente de l'artiste reconnue depuis toujours dans sa famille : celle du frère. Un « Portrait idéal de l'artiste » clôt en effet la série de douze tentures qui accompagnent la transposition burlesque de son récit d'enfance, *Brelin le Frou ou le Portrait de famille*¹⁷ : la tenture finale représente l'artiste, Brelin le Frou, auteur des « tableaux » en tissu confectionnés d'après les photos de l'album de famille. Lui, le frère aîné, asexué, de Berge, le fils prodige savant, est l'écho inversé de la petite sœur du génial frère peintre Mario qui se définit elle-même dans le prologue de son récit d'enfance, *Le Temps n'est rien*, comme le « conservateur fantaisiste » de la mémoire familiale.

Le mode d'élaboration de l'œuvre, tailler dans la couleur un tableau à l'instar d'une robe dont l'image figure en abyme dans la majorité des tentures, est en lui-même un autoportrait : le médium introduit des traces de la main et de l'histoire de l'artiste.

14. Voir note 9.

15. « L'Orient des femmes » vu par Christian Lacroix, exposition Musée du Quai Branly, 8 février-11 mai 2011.

16. Pour la photo de Man Ray notamment, « les tantes lui avaient confectionné une belle robe », propos recueillis lors d'entretiens personnels.

17. Belfond, 1975. Récit illustré de 12 dessins et 12 tentures, *op. cit.*

Un pas de plus est effectué lorsque le tissu révèle le modelé du corps dans la sculpture de Dorothea Tanning qui élabore des personnages fragmentaires comme elle le ferait de poupées en exact contre-pied de la sculpture noble qui vise à l'immortalité. Ciseaux certes mais de la couturière pour tailler tweed brun ou rose, machine à coudre comme instrument à souder : c'est le corps qui se décline en formes organiques plus ou moins éloignées de l'humain. Ces formes peuplent un univers quotidien, son univers d'épouse tel qu'elle l'évoque dans *La Vie partagée* qui l'amène à entrer dans le rôle préétabli de celle qui seconde le Maître et dont l'œuvre est forcément marquée, selon les critiques, par son influence. L'installation « Chambre 102, Hôtel du Pavot, 1970¹⁸ » est une pièce d'un réalisme sordide dont le choix du tweed, tissu pour vêtements et ameublement à la fois, permet, soit brun, l'amalgame avec le mobilier d'excroissances vivantes, soit rose, la présence sensible de la rotondité des fesses et d'un ventre de femme enceinte dont la chair crève les murs. Comment ne pas penser à Louise Bourgeois et à ses poupées en tissus en guise d'intériorité, en quelque sorte « cousue » à la surface de l'œuvre ?

Dorothea Tanning parle à ce propos d'un sentiment de puissance, mais Bona est sans doute la plus démiurge : c'est la peau de l'autre, contenant-contenu du vêtement masculin de son compagnon qui est le déclencheur de sa démarche assez semblable à celle de Pygmalion-femme. La créatrice investit, en décousant le veston, « l'âme » du vêtement, la spiritualité de la matière, proprement le trait d'union entre le moi et la peau¹⁹ non seulement d'André Pieyre de Mandiargues mais aussi de son oncle Filippo de Pisis qui a été le mentor de sa carrière artistique et qui ramassait lui aussi les chiffons : collage original voire originel dont elle refuse à juste titre l'étiquette puisque ses tableaux collés-cousus vont à rebours de la vocation du collage vers l'hétéroclite conflictuel et l'inachevé, visant au contraire la composition d'une œuvre finie tout à fait assimilable à une œuvre picturale. C'est la peinture qu'elle réinvente jusqu'à renverser la tradition en imitant en fac-similé des « ragarts » au moyen de l'acrylique dans les portraits croisés en 1968 de Mandiargues et d'elle-même.

18. *elles@centrepompidou*, catalogue de l'exposition « Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle », 2009-2011.

19. Voir titre « foderografie », doublures, pour une exposition à Venise, Galleria del Cavallino, 1967.

La peau du tableau comme espace transitionnel : lieu des hybridations

Gisèle Prassinos, Bona et Dorothea Tanning reviennent de façon différente, par le choix de leur technique, à une *authenticité*, mot composé de « autos » « soi-même » et « hentes » qui « réalise, achève » d'un thème indo-européen²⁰. Leurs œuvres sont des autoportraits en ce qu'elles réalisent ce qu'est « être soi-même », c'est à dire en premier lieu avoir une peau à soi. Cette démarche les amène avec leur époque à orienter leur recherche hors des codes institutionnels : d'où la façon dont leurs œuvres s'apparentent à un certain primitivisme qu'elles ne renient pas. Mais l'espace de création ainsi constitué leur est propre, transitionnel à partir de la foncière hybridité chère au surréalisme du « point sublime » qu'elles portent à son comble en réalisant l'androgynat de l'artiste, frère/sœur pour Gisèle Prassinos, femme/compagnon pour Bona et Dorothea Tanning.

L'artiste androgyne, alias Gisèle Prassinos, existe en pied : il est le « Portrait idéal de l'artiste » auquel aboutit le récit illustré de tentures, *Brelin le Frou ou le Portrait de famille*, œuvre baroque fondée sur le travestissement et le chassé-croisé identitaire. Tissé en texte et en image, il devient un autoportrait burlesque où le vêtement, la robe de facture orientale, peut arborer les symboles canoniques de virilité associés au triangle pubien en guise de barbe et à la corne de bovidé des antiques déesses.

Il est aisé de s'amuser à déchiffrer l'invasion ludique du territoire de l'autre, en l'occurrence le frère et la grande peinture. Gisèle Prassinos date elle-même, au mépris de la chronologie, le début de sa période « artisanale » de Brelin²¹ : c'est à partir sans doute de la place nouvelle qu'elle a osé prendre dans sa famille conformément à l'harmonie d'enfance où « il était garçon-fille et moi fille-garçon²² », qu'elle peut investir pendant vingt ans – jusqu'à la mort de Mario – par des tableaux cousus les grands sujets de la peinture d'histoire et retoucher à un autre niveau le portrait de famille de notre culture tout en égrenant les poèmes sur le « temps perdu ».

20. Le Robert, *Langage et culture*, 1992.

21. Propos recueillis au cours d'entretiens préparatoires à la rédaction du *Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, *op. cit.*

22. *Ibid.*

Bona, pas plus que Gisèle Prassinou, pas plus que Dorothea Tanning, ne revendiquait une spécificité féminine : ce qui les rapproche est le dépassement de la dichotomie des sexes infériorisante pour les femmes telle que la ressentait Bona et Dorothea Tanning dans leur couple en dépit de l'attitude tout à fait positive à leur égard de leurs compagnons artistes²³. L'escargot «aux sexes bicornus²⁴» androgyne et secret, omniprésent dans les dessins et «ragarts» de Bona²⁵, peut être vu comme un autoportrait psychique secrété (de secret) dans les images, écho de Séraphin, ange et androgyne, alter ego auquel elle s'identifie. « Si dans mes dessins érotiques, surtout l'escargot se confond avec la tête des personnages, c'est pour exprimer à la fois la spiritualité de l'être et l'androgynat de l'homme et de la femme sur le plan créatif²⁶ »

Ce sont les rôles sexués imposés qui sont les obstacles à l'harmonie : le tweed qui, dans les sculptures de Dorothea Tanning, est un tissu à la fois pour les vêtements- le choix possible de la couleur rose indique explicitement le rapport métonymique avec la peau – et pour l'ameublement – il recouvre tables et canapés – établit un lien visible, étouffant entre femme et maison comme chez Louise Bourgeois : « Chambre 202, Hôtel du Pavot, 1970 » ou « Table tragique » de 1974 évoquent métonymiquement la sensation d'oppression (d'oppresser et non d'opprimer) de l'univers domestique. La vision saisissante de la Chambre dont les murs au papier à fleurs sali sont troués sous la poussée de la chair rose de corps féminins fragmentés entraîne le regardeur, la regardeuse sur la voie authentique de l'autoportrait choisie par les trois artistes : celle, qui n'est pas directement donnée à voir, du *work in progress* sans fin de la quête de soi.

La peau du tableau elliptique du sujet

Le « sentiment de puissance » éprouvé par Dorothea Tanning lorsqu'elle imagine ses sculptures est sans doute à la mesure de la violence de l'effraction qu'elle inflige aux apparences, surtout lorsque celles-ci ont la force d'existence du quotidien : l'autoportrait est de

23. Voir José Pierre, *Le Belvédère Mandiargues*, Adam Biro-Arcturial, 1990 et André Pieyre de Mandiargues, *Bona, l'amour et la peinture*, Genève, Albert Skira, 1971.

24. André Pieyre de Mandiargues, poème « Genèse débonnaire pour Bona au seigneur du Bartas et à Raymond Queneau » avec un dessin de Bona.

25. Georgiana Colvile, *Plaisir à Mandiargues*, *op. cit.*, p. 73-87.

26. Entrée « escargot », Bona de Mandiargues et Alain Vircondelet, *Bonaventure*, Stock, 1977.

l'ordre d'une quête d'identité au-delà du miroir, de tous les miroirs. Quête qui ne peut se trouver que dans un rapport elliptique entre le moi-peau des œuvres, leur surface, et la vérité du sujet, aux marges du geste et de la trace. Il n'est pas fortuit que les images des trois créatrices soient du côté de la déformation : la « relation à l'inconnu²⁷ » est au centre de ces créations difficiles à déterminer, voire à identifier.

Le premier « ragart » de Bona, *Le Vague à l'âme*, de 1958 est un chantier : la déstructuration encore visible du veston est le lieu d'un montage à partir d'un morcellement (ill.). La géométrie y est omniprésente, formes rectangulaires des pièces de tissus et lignes de couture par la machine. L'épaulette centrale semble assurer la tenue de la composition comme elle assurait celle du veston. Les ciseaux, « ciseaux-forceps » selon Bona, ont fait, à proprement parler, leur œuvre.

Ces œuvres chez les trois artistes exhibent leur mode d'agencement : les étapes des tentures de Gisèle Prassinos dont nous avons les photos prises par elle-même, respectent le processus d'une confection minutieuse à partir d'un dessin ; l'élaboration en reste visible dans la superposition sur un fond des éléments constitutifs d'un ensemble jusqu'au relief des parties brodées.

Dans « La chambre 202, hôtel du Pavot », la reconstitution de l'espace confiné d'une pièce aux murs à fleurs a un poids de réalité qui contraste avec la mollesse des sculptures dont la fragilité est celle des corps et dont la rigidité tient au geste créateur reconfigurant, à force de bourrages, l'informe.

Ou s'essayant à le reconfigurer : la couture à l'aiguille ou à la machine inclut le hasard, le tremblement, le défaut de maîtrise, le tâtonnement. Dans le piquage notamment, quelque chose bifurque, la forme projetée se désagrège et se reconstitue avec un léger décalage, sorte de clinamen des choses suscité par l'artiste, loin du savoir. Dorothea Tanning définit ce travail comme « processus de transformation²⁸ », dont le résultat immédiat est la surprise²⁹. Les zigzags des coutures des tableaux de Bona

27. Guy Rosolato, « La psychanalyse en spiritualité », *L'Inactuel*, n° 8, 2002, « L'avenir des illusions ».

28. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit. p. 303.

29. Dorothea Tanning, « Blind-Date », *VVV*, n° 1-2, 1943 : récit merveilleux où la narratrice partie à la recherche de sa machine à coudre dont elle se servait pour coudre les feuilles mortes, est entraînée dans une série d'événements étranges avec des personnages fantastiques, des rites et une atmosphère étouffants.

matérialisent les errances contenues de la création de soi, ils tracent à vif et à l'aveugle les traits d'union du moi-peau.

Les critiques ont souvent souligné la violence du geste : couper, découper voire déchirer, piquer à l'aiguille ou à la machine : n'est-ce pas le signe en effet d'une transgression ? Il s'agit ni plus ni moins dans ce chemin vers soi de retourner comme un gant une pratique traditionnellement dévolue aux femmes comme marque de leur infériorité en en faisant la voie royale d'accès à l'art : Bona parle spontanément de « ciseaux-forceps³⁰ », exprimant le sentiment de la naissance d'une identité d'artiste affranchie du poids symbolique de la féminité, telle notamment que Freud l'analyse à la fin de sa conférence sur ce thème³¹, reconnaissant aux femmes comme seule contribution à la civilisation la technique du tissage dont le modèle leur était fourni par la toison pubienne.

Ce vêtement, voile de la déféctuosité des organes féminins, qui leur colle à la peau et qui conditionne tant d'images d'elles-mêmes où elles ne se reconnaissent pas, comment mieux l'ajuster qu'en le travaillant pour tenter de retrouver l'accord de l'enveloppe, du corps, du moi avec la vérité du sujet, véritable enjeu de l'autoreprésentation ?

Désordre, déchets, chiffons voués au rebut, de toutes couleurs, toutes tailles, tous textiles pour Bona qui perdent de plus en plus leur forme d'origine, à rebours de la lecture sociale et psychologique du vêtement utilisé dans les portraits traditionnels, chaos momentanément dompté mais toujours sous-jacent du sujet. En crescendo, la forme gagne apparemment chez Dorothea Tanning mais c'est la forme de l'informe, la solidité de la mollesse, la négation d'une identité quelconque qui perdurerait, taillée dans le marbre ou éternisée par la peinture, objectif majeur du portrait pendant des siècles. Chez Gisèle Prassinou surtout, la netteté des contours, l'harmonie des couleurs, le désir de « faire joli » à quoi contribuent incrustations et broderies, est un trompe l'œil qui déstabilise par le rire l'histoire entière de la peinture.

30. *Bonaventure, op. cit.*, entrée « ciseaux ».

31. Sarah Kofman, *L'Énigme de la Femme, La Femme dans les textes de Freud*, Livre de poche, Biblio essais (Galilée, 1980), p. 52.

« Demandez-vous si vous saurez un jour qui vous êtes vraiment³² »

Sans doute était-il d'une nécessité vitale pour les artistes femmes surréalistes, dans un mouvement où fait rage la célébration de La Femme conforme à l'idéologie dix-neuviémiste, de s'auto-représenter en échappant à la tyrannie du visible : trouer le regard, voilà que trois d'entre elles le font réellement, elles qui sont dans l'art traditionnellement nouées à la figure, se saisissent de ces choses feintes (figurer et feindre sont de la même famille) par la peinture, les vêtements, pour les découper réellement, les déchirer, les trouer de leur aiguille pour en faire la surface de leurs tableaux ou des sculptures qui en émanent, dans un rapport de contiguïté avec leur propre peau : tissu de robe, de veston, d'ameublement étroitement lié à l'histoire de chacune. Cette première étape de réinvestissement de soi, de son enveloppe, débouche sur une sortie de soi, une libération identitaire, d'abord en ce qui les concerne par un échange de réciprocité avec l'autre, frère ou compagnon réalisant (au sens de rendre réel) l'androgynie créatrice. Dès lors, ce qui se donne à voir, la figure, renvoie à un imaginaire dérisoire ou monstrueux : il y a une dimension essentielle d'humour dans ces caricatures, escargots, formes bizarres, qui évoquent avec une certaine violence selon la belle expression d'Italo Calvino, « l'effondrement de la coquille du monde en menus débris³³ ». À rebours de l'achèvement de tout portrait, le visible, à la surface, est indissociable du processus de sa production, la mise en ordre aléatoire et toujours recommencée de lambeaux de l'intériorité. Dans une circularité manifeste de la surface et de la profondeur du moi-peau, l'image, loin de métaphoriser le caché, vie, sentiments, pensées, ne peut livrer que le rapport elliptique de leur trait d'union.

*UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE*

32. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit., p. 299.

33. « Ainsi... », texte à propos de Bona, catalogue de l'exposition, « Collection Fantôme » de Philippe Soupault, Galerie de Seine, 1976.

FIGURATION DE SOI ET DE L'AUTRE CHEZ MERET OPPENHEIM

Andrea OBERHUBER

Les récents catalogues d'exposition¹ ainsi que les études consacrées depuis une vingtaine d'années à l'apport des créatrices surréalistes à l'esthétique de ce mouvement s'accordent pour souligner l'importance de l'autoreprésentation dans la démarche intermédiaire d'auteures et d'artistes telles Sophie Taeuber-Arp, Claude Cahun, Unica Zürn, Frida Kahlo, Florence Henri, Gisèle Prassinos, Bona de Mandiargues ou Dorothea Tanning. La propension à l'autoreprésentation – sous forme d'autoportraits picturaux ou de diverses formes d'écriture auto (bio)-graphique – semble de fait caractériser l'œuvre de bon nombre de créatrices s'étant inspirées, plus ou moins fidèlement, des valeurs surréalistes. Sans l'indiquer explicitement, dans le chapitre « La femme, muse et artiste² », Whitney Chadwick met en évidence le concept du « Connais-toi toi-même », qui dénote la capacité du sujet à s'observer, à se lancer dans un projet d'investigation sur soi. Quelques années plus tard, dans le titre du collectif *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*³, l'historienne de l'art établit une correspondance entre « femmes », « surréalisme » et « autoreprésentation » qui renvoie à un jeu infini de miroirs vides, dans lequel le sujet se perd et se retrouve. Georgiana Colvile, quant à elle, souligne dans plusieurs études sur le surréalisme au féminin que « les femmes artistes et écrivains voulaient reconstituer une figure de femme [...], leur propre image qu'elles cherchaient à reproduire, à travers le miroir de leur art à elles, dont l'aspect

1. *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, sous la dir. de Patricia Allmer, Manchester, Manchester Art Gallery – Prestel Publishing, 2009 ; *Die andere Seite des Mondes: Künstlerinnen der Avantgarde*, édité par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Cologne, DuMont Buchverlag, 2011 ; *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, sous la dir. d'Ilene Susan Fort et Tere Arcq, Munich-Londres-New York, DelMonico-Prestel Publishing, 2012.

2. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Éd. Thames & Hudson, 2002 (EO, anglais, 1985), p. 13-102.

3. Cambridge-London, MIT Press, 1998.

le plus frappant demeure celui de l'autoreprésentation⁴ ». Ces images de soi se situent, la critique l'a suffisamment démontré, au-delà de la représentation mythifiée de la muse-modèle-maîtresse, de celle que Katharine Conley appelle la « femme automatique⁵ », écran de projection fantasmatique. Que ce soit par diverses stratégies scripturaires ou des moyens visuels, les créatrices surréalistes témoignent du souci d'être présentes dans « l'économie intellectuelle du surréalisme », de valoriser les formes d'expérimentation qui intègrent l'intime, la relation à autrui⁶.

Ce que l'on constate à la vue et à la lecture de tant de *réflexions* du sujet féminin est le glissement de la question bretonienne du « Qui suis-je ? » vers une introspection complexe, une exploration de sites identitaires insolites ; à travers le regard qui perce la surface sont convoqués autant les spectres du passé que les portraits d'un Soi conçu comme alter ego. Ces (auto) portraits équivoques accueillent la métamorphose du sujet qui se crée des « identités convulsives », à la fois transparentes et énigmatiques, comme le démontre Elza Adamowicz à partir de diverses expérimentations de Max Ernst, de Breton et de Man Ray⁷. Dans le cas de l'autoreprésentation au féminin, il y a lieu de s'interroger sur les figures de l'Autre, les visages convulsifs, les fantômes qui surgissent à travers la confrontation avec l'Autre en soi. Œuvres peu examinées à cet égard, les (auto) portraits picturaux de Meret Oppenheim et certains de ses écrits affichent des postures autoréflexives sur lesquelles je me pencherai. Dans une perspective double, soit celle d'une figuration de soi et d'une approche intermédiaire tenant compte de l'usage créatif des formes textuelles et iconiques, j'examinerai l'enquête entreprise par Oppenheim, essentiellement reconnue pour son œuvre picturale : celle-ci se voit souvent réduite au célèbre objet surréaliste *Déjeuner en fourrure*, à *Das Paar* [Le Couple], à l'installation *Le Festin* ou à *Steinfrau* [Femme de pierre], tous largement commentés par les historiens d'art.

4. G. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, 1999, p. 11, et « Autoportraits de femmes surréalistes et mythe du sphynx », *Mé-lusine*, n° XXXI, 2011, p. 289-314.

5. *The Automatic Woman. The representation of women in surrealism*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1996.

6. Voir Katherine Conley, « Introduction », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1 (« Women in the surrealist conversation »), 2011, p. i-ii.

7. E. Adamowicz, « The Surrealist (self) portrait : convulsive identities », dans Silvano Levy (dir.), *Surrealism. surrealist visuality*, Édinburgh, University of Keele Press, 1996, p. 31-44.

L'art de la transposition

Au premier regard, l'œuvre de l'artiste d'origine allemande ayant passé une grande partie de sa vie en Suisse avant de séjourner à Paris au début des années 1930 et de se réinstaller finalement en territoire neutre⁸, semble résister à une lecture par le biais de l'autoreprésentation. On connaît largement la jeune Meret Oppenheim de l'*Érotique-voilée* de Man Ray, tout comme on la reconnaît désormais sur cette photographie de Marion Kalter représentant l'artiste en train de poser devant une peinture : habillée d'une robe noire au col roulé, cheveux courts, Oppenheim arbore une allure sereine malgré le regard légèrement baissé vers la gauche⁹. Outre ces portraits photographiques ou *Le Festin* (re) montré en 1960 dans le cadre de la dernière Exposition internationale du Surréalisme chez Cordier, il est vrai que le nom d'Oppenheim est associé à l'*Objekt-Kunst*, c'est-à-dire à la création d'objets ou d'objets-tableaux selon le principe adapté du *ready-made* duchampien en « ready-to-wear¹⁰ » : *Habillez-vous en ours blanc* (1935), *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen* (1936) ou *Pair of Gloves* (1985), pour ne citer que ces trois exemples, sont tous imprégnés, selon Edward D. Powers, d'une « valeur d'usage¹¹ ». Ce sont ces œuvres – et non certains autoportraits ni les textes littéraires – qui, d'un point de vue historique, ont fait la réputation d'Oppenheim. Certains principes esthétiques à l'œuvre dans la fabrication de ces objets nous ouvriront cependant la porte à la lecture des figures de soi qui nous intéressent ici. Dépourvus d'un cadre ou d'un socle, les objets renoncent le plus souvent à leur support d'exposition, comme pour mieux abolir la distance entre l'œuvre et le spectateur. De plus, la récupération d'ustensiles quotidiens et le matériau dont l'artiste recouvre souvent ces objets (la fourrure, le cuir, le daim, etc.) suscitent chez le spectateur le désir de toucher,

8. Pour la trajectoire et l'œuvre de l'artiste, se reporter à : Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Defiance in the Face of Freedom*, Zurich-Francfort-New York, Parkett Publishers, 1989, ainsi qu'au catalogue *Meret Oppenheim. Retrospektive : « mit ganz enorm wenig viel »*, sous la dir. de Thérèse Bhattacharya-Stettler et Matthias Frehner, Berne, Hatje Cantz, 2006, p. 341-346.

9. Images dans *Obliques*, « La Femme surréaliste », n° 14-15, 1977, p. 193-199.

10. Edward D. Powers, « Meret Oppenheim or, these boots ain't made for walking », *Art History*, vol. 24, n° 3, juin 2001, p. 359.

11. *Ibid.*, p. 362. Plusieurs œuvres de Meret Oppenheim ainsi que des portraits photographiques de l'artiste sont disponibles à l'adresse suivante :

http://www.all-art.org/art_20th_century/oppenheim1.html [consulté le 4 août 2012].

d'entrer en contact avec ce qui est généralement mis à distance. Ces traits me permettront de brosser rapidement le portrait de son recueil de poésie et des récits de rêves, puis de regarder de plus près deux des (auto) portraits tardifs de Meret Oppenheim.

Écriture et figures poétiques de soi : du recueil *Husch, husch...* à l'univers du rêve

Qu'en est-il de l'autoreprésentation, de ces figures de soi ou de ce que j'appellerais des *Selbst-Bilder* métaphoriques¹², dans le volet littéraire de l'œuvre de Meret Oppenheim ? Qui est cette Meret Oppenheim auteure dont le public ignore le plus souvent les textes ? L'écriture de l'artiste, qui occupe une place moindre dans son œuvre, a été fort peu étudiée. Sa production littéraire se résume *grosso modo* au recueil de poésie *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*¹³, à des notes éparses et des récits de rêve parus sous le titre *Aufzeichnungen 1928-1985. Träume*¹⁴, au script pour un scénario augmenté de cinq illustrations, *Kaspar Hauser oder Die goldene Freiheit*¹⁵ et à deux livres d'artiste, *Sansibar* et *Caroline*¹⁶, épuisés et non réédités depuis longtemps.

L'écriture des premiers poèmes coïncide avec l'arrivée de la jeune Meret Oppenheim à Paris. Datant pour la plupart de l'année 1933-1934 mais s'étalant à des intervalles irréguliers jusqu'aux années 80, les poèmes marqués à l'occasion de jeux phoniques avec les mots traduisent selon Christiane Meyer-Thoss le rapport étroit à la matérialité de la langue. La littérature lui sert de cadre, lui fournit des « espaces imagés », c'est la terre ferme dont Oppenheim a besoin pour prendre le large,

12. Avec ce mot composé, je vais à l'encontre de la lecture biographique proposée des premiers autoportraits oppenheimiens par Bettina Brandt, *The Coming of age of the Child-Woman : Meret Oppenheim, surrealism and beyond*, Université d'Harvard, thèse non publiée, 1993, p. 165-166.

13. *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*, Gedichte. Zeichnungen, édition établie par Christiane Meyer-Thoss, Francfort, Suhrkamp, 1984.

14. Éd. établie par Christiane Meyer Thoss, Berne-Berlin, Gachnang & Springer, 1986.

15. Berne-Berlin, Gachnang & Springer, 1987. Les trois premiers textes susmentionnés, du moins en très grande partie, ainsi que *Le Récit d'une expérience* firent l'objet d'une édition en français : *Poèmes et carnets (1928-1985)*, trad. Henri-Alexis Baatsch, Christian Bourgeois, 1993.

16. *Sansibar*, Bâle, Ed. Fanal, 1981 ; *Caroline*, Bâle, Ed. Fanal, 1985.

s'octroyer des libertés artistiques¹⁷. Oppenheim lisait avec amusement la poésie de Christian Morgenstern, de Hans Arp et de Kurt Schwitters ; durant ses années parisiennes, elle se sentait particulièrement interpellée par les anagrammes d'Unica Zürn. Plus tard, elle se passionna pour la correspondance de Bettina Brentano et de Karoline von Günderode, deux auteures associées au romantisme allemand, et leur consacra en 1983 les huiles sur toile *Für Bettine Brentano* et *Für Karoline von Günderode*.

Imaginaire germanophone et langue française se côtoient de près dans le recueil. Plusieurs des poèmes de *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich* furent rédigés directement en français, tels « La rosée sur la rose » ou « Toujours gai ». Décidément, l'automatisme, le jeu des sonorités (« Cacherache, Panache/Loué soit le timide Valaque ») et l'image onirique l'emportent sur le façonnage des vers, comme le signale le traducteur dans sa préface. Décidément, la poète en herbe se soucie peu d'un moi lyrique centré sur les expériences à tendance autobiographique dont auraient pu être empreintes ses premières tentatives littéraires parisiennes. Ni le genre romanesque ni le récit autobiographique ne suscitèrent l'intérêt de Meret Oppenheim, davantage tournée vers les écrits philosophiques, les encyclopédies et les récits d'expédition de naturalistes. Mais le recueil de poèmes se termine par le surprenant « Selbstportrait seit 50 000 Jahren v. Chr. bis X » (Autoportrait de 50 000 ans avant Jésus-Christ jusqu'à X temps, 1980). Il s'agit sans doute d'un texte clé parmi les *Selbst-Bilder* littéraires d'Oppenheim puisque c'est par ce même poème, arrangé en strophes de longueur irrégulière cette fois, que se referme le livre d'artiste *Caroline*¹⁸. Que penser de ce « je » préhistorique se retrouvant dans « une caverne à stalactites », au milieu des lagunes d'une mer chaude, aimant manger « la viande d'ours », portant « une armure faite d'écailles de cuir cousues très serrées l'une sur l'autre » et tenant dans ses bras « une tortue de marbre blanc¹⁹ » ? On imagine que cet être décrit des pieds à la tête et dont aucune marque générique ne permet d'identifier le sexe, se complaît dans une vision

17. Voir Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*, Berne, Gachnang & Springer, 1996, p. 92.

18. Le « Selbstportrait » se trouve mis en valeur par un gaufrage s'enlisant entre les strophes. Voir les commentaires de Renée Riese Hubert, « From *Déjeuner en fourrure* to *Caroline*: Meret Oppenheim's chronicle of surrealism », *Dada/Surrealism*, n° XVIII, 1991, p. 47-48.

19. Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets*, op. cit., p. 51.

cosmogonique de l'univers où toutes les frontières entre les règnes humain, animal et minéral semblent abolies ; en harmonie avec le microcosme et le macrocosme, le sujet lyrique croit à l'écriture capable de fixer la pensée ; il est convaincu que même « les pensées qui n'ont jamais été pensées roulent autour de la Terre dans la grande boule spirituelle », et qu'après l'explosion finale, ces mêmes pensées impensables se disperseront « dans l'univers et vont continuer de vivre sur d'autres étoiles²⁰ ». L'état de confinement physique dans l'armure débouche sur une libération des idées ; de l'importance des sensations et du toucher, on passe à l'envol de la pensée.

Visions analeptique et proleptique d'un *être au monde* (dans le double sens du terme si l'on joue sur la valeur de la préposition) se rejoignent dans le « Selbstportrait » composé d'images archétypales : les pierres sont « arrondies par beaucoup de pas », le ventre est baigné « par un courant de mer chaud », l'écriture survivra au grand incendie de « la bibliothèque d'Alexandrie ». L'uchronie qui règne dans ce poème en prose liminal est significatif d'un étrange rapport qu'entretient Oppenheim avec les temporalités, plus proches de l'état de rêve que de celles de l'éveil. Cette vision de soi est précédée en 1966 d'un dessin à l'encre de Chine intitulé *Selbstporträt und curriculum vitae seit dem Jahr 60 000 a. C.* Assemblage composite, entre des formes architecturales et des strates géologiques, la construction imite de manière abstraite la physionomie de l'être humain : la figure est ancrée dans la matière, composée de pierres, de stalactites, de couches de sable et de terre, d'herbes et de fleurs poussant par la tête vers la lumière, mais qui semble exister « hors temps », émergeant d'un non-lieu, *incorporant* un paysage archéologique. Dans les deux cas de *Selbst-Bilder* métaphoriques, la porosité des temps permet la fusion du passé, du présent et de l'avenir. Le sujet appartient à un continuum sans fin déterminée. La conception abstraite voire arbitraire du temps avait déjà été problématisée dans la vision projetée par l'artiste en 1938 dans le *Zukunfts-Selbstportrait als Greisin* : âgée de 25 ans, Oppenheim se figure alors comme vieillarde aux traits de visage ridés, aux joues creuses, au regard fatigué avant le temps. Le sujet se présente sous des dehors androgynes. Seul le médaillon – et encore – affichant le chiffre 38, renvoie à un accessoire féminin. On sait l'importance accordée par l'artiste à l'idée du créateur androgyne et sur laquelle elle revint dans plusieurs entrevues. Pour Oppenheim, la

20. *Id.*, *ibid.*, p. 51.

*différence entre homme et femme commence seulement au-dessous de la ceinture. L'homme, le génie, a besoin de la Muse pour que l'œuvre puisse être faite. [...] la femme, la muse a besoin du génie, de l'élément spirituel masculin : or l'homme a cette parcelle en lui d'élément féminin et inversement ; c'est ce qui rend une œuvre possible*²¹.

Après l'espace et le temps, voici une autre frontière qui se voit abolie, celle des identités sexuées, grâce à la fusion du « masculin » et du « féminin ». La confusion des repères spatio-temporels et identitaires relatifs à la conscience/à l'inconscient n'est-elle pas la règle du jeu dans le rêve ?

De manière assidue, entre 1928 et 1985, Meret Oppenheim rendait compte de ses observations diurnes et de ses rêves nocturnes, tantôt étalés sur plusieurs jours d'affilée, tantôt de façon sommaire, dans le style du protocole. Dans *Aufzeichnungen*, la relation de soi à soi semble peu médiatisée ni métaphorisée. Ces notes, toutes datées et rattachées pour la plupart à un lieu précis, ont pour objet une vision – c'est ainsi que s'ouvre le recueil²² – ou un rêve. Il s'agit de véritables récits de rêve qui, selon la poétique surréaliste à laquelle l'auteure n'a pourtant jamais souscrit explicitement, ne semblent pas retravaillés. La syntaxe elliptique, des questions et des commentaires qui interrompent le récit, des incises placées entre parenthèses témoignent de la volonté de rendre le rêve le plus fidèlement possible, de le transposer d'un monde à un autre en le couchant sur le papier. Matière brute, donc, reliant l'inconscient à la conscience d'un moi soucieux de se laisser guider par les images nocturnes²³, ces récits n'étaient pas destinés à la publication ; ils servaient à Oppenheim de traces de mémoire, de repères susceptibles de faire apparaître des leitmotifs et des images archétypales, sources d'inspiration de plusieurs peintures. On connaît l'importance des écrits jungiens pour l'artiste et sa compréhension des rêves, du fonctionnement de l'inconscient collectif, et ce, depuis son adolescence. « La grande découverte de Jung était l'inconscient collectif et les archétypes. Aussi a-t-il mieux compris les femmes, que Freud », déclare Oppenheim dans une

21. Suzanne Pagé et Béatrice Parent : « Interview de Meret Oppenheim », Catalogue *Meret Oppenheim*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 16-17.

22. Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets*, op. cit., p. 11 : « *Vision ou rêve éveillé, vers 1928* (Königsfeld en Forêt-Noire). (J'ai séjourné là-bas de 1928 à 1929, à l'internat des filles de la communauté des Frères Moraves.) »

23. Oppenheim privilégie le terme *Mittelbewußtsein*, sorte de conscience intermédiaire.

entrevue de 1984²⁴. Ce qui intéresse Oppenheim dans l'habitude de noter ses rêves est moins la part de vérité qui se cacherait derrière les images récurrentes que leur valeur prémonitoire. Prendre conscience des rêves, pouvoir y revenir, retracer une « seconde vie », pour reprendre l'idée de Nerval, prévoir l'avenir, ce sont autant de moyens de mieux se connaître soi-même, d'être à l'écoute de ce qui se passe dans son for intérieur lorsque les lois de l'état d'éveil ne sont plus en vigueur. Certains rêves comme celui de Barcelone (« septembre 1935, rêvé à Barcelone »), l'un des plus détaillés, ou celui de la tortue blanche (« 15. VIII. 1960 [Croquis] ») deviennent des sources d'inspiration pour des tableaux. De manière générale, la prise de notes de tant d'activités oniriques permet à l'artiste de s'interroger sur ses projets de création sans jamais se laisser pour autant dominer par les rêves. Au fil des années, les récits constituent une sorte de *logbook* qui guide Oppenheim dans sa recherche esthétique.

Ce n'est que peu de temps avant sa mort que l'artiste décida de remettre à Christiane Meyer-Thoss une chemise débordant de feuilles volantes – anciennes et toutes récentes –, augmentées de dessins et d'esquisses en guise de commentaire explicatif. « À la place d'un journal intime », aurait dit Oppenheim, pour ajouter aussitôt qu'elle détestait les Mémoires et qu'elle souhaitait la publication de ce matériel assemblé soigneusement par elle-même²⁵. Loin en effet d'une écriture mémorialiste, les *Aufzeichnungen* et les *Träume* s'apparentent à un journal ou mieux, compte tenu de la facture « authentique », peu littérisée de ces récits, au journal de bord. Cette seconde notion générique rejoint l'idée de *logbook* comme instrument de repères durant le voyage introspectif que constitue tout projet d'autoreprésentation. Dans les deux cas, le récit s'avère le moyen de naviguer à travers les eaux troubles de la vie, de toucher momentanément au surnaturel et de le faire advenir dans le réel artistique. Cela ne fait aucun doute, il y aurait beaucoup à dire sur le recueil de rêves conçu par Oppenheim, entre son adolescence et la dernière année de sa vie, comme le témoignage d'une vie parallèle. Ces quelques remarques ne font que tracer un certain nombre de pistes à approfondir ultérieurement²⁶, notamment en ce qui a trait à l'insertion de des-

24. « Interview de Meret Oppenheim », *op. cit.*, p. 16.

25. Christiane Meyer-Thoss relate les circonstances de la remise de ce « cadeau précieux » dans les « Vorbemerkungen » de *Aufzeichnungen*, *op. cit.*, p. 5.

26. Voir : Isabel Schulz, « Die « Allmacht des Traumes », Traum und Unbewusstes im Werk von Meret Oppenheim », dans *Meret Oppenheim. Retrospektive*, *op. cit.*, p. 51-62.

sins à l'intérieur du texte, comme dans le rêve du 6 octobre 1974 (« jour de mon anniversaire »), et d'images hors-texte dont les *Aufzeichnungen* reproduisent des exemples en couleurs sur le frontispice et à la page 59. Le textuel et le visuel se côtoient de près sous la forme d'une écriture double.

Selbst-Bilder et doubles étranges

Autant Cahun, Carrington, Fini, Kahlo ou Tanning s'adonnaient délibérément à l'(auto) portrait photographique et pictural, autant Meret Oppenheim paraissait durant ses deux périodes de création²⁷ peu encline à produire des images de soi. On peut certes avancer que dans le titre de l'objet *Ma gouvernante*, l'artiste inscrit une trace autobiographique, par la déclinaison de l'adjectif possessif en trois langues²⁸ ; toutefois, outre l'évocation de la tête coupée de saint Jean-Baptiste sur le ton de l'humour noir, la paire de souliers blancs à talons hauts ficelés tel un poulet rôti, garnis de manchons et renversés sur un plat en argent, ironise la fétichisation d'un accessoire féminin et, plus généralement, celle de l'hybridation générique. Parmi les autres exemples à classer dans la catégorie « autoportrait » – bien que cette tâche s'avère toujours problématique chez Oppenheim –, il convient de mentionner un certain nombre d'images peu souvent exposées ou reproduites dans les catalogues : d'abord l'ironique *Selbstportrait (Grimasse)* de 1932, le rapidement esquissé *Selbstporträt* à l'encre de Chine (1933) montrant de semi profil la tête de l'artiste et un autre *Selbstbildnis* au crayon (1937) ; puis l'étonnant *Zukunfts-Selbstporträt als Greisin* (1938), vision fantomatique, et le *Selbstporträt* au crayon de 1943, le plus traditionnel des autoportraits oppenheimiens ; ensuite la radiographie *Röntgenaufnahme des Schädels M. O.* (1964) et le sculptural *Selbstporträt und curriculum vitae seit dem Jahr 60 000 a. C.* (1966) ; finalement le *Portrait (Photo) mit Tätowierung* (juin 1980), ultime réinvention de soi. Face à ces figures que l'artiste projette sur divers supports médiatiques, on peut se demander, avec Isabel Schulz : qui est-elle, comment se voit-elle, par quels moyens

27. Entre 1937 et 1954, Oppenheim traversa une grave crise de création marquée par la destruction partielle des œuvres alors produites. Voir Robert J. Belton : « Androgyny : Interview with Meret Oppenheim », *Dada/Surrealism*, n° XVIII, 1991, p. 63-75.

28. Un constat similaire s'imposerait pour la série d'empreintes de la main de l'artiste, intitulée *Fünf Abdrücke meiner Hand* (1959).

se met-elle en scène²⁹ ? Loin de rechercher la ressemblance – l’autoportrait de 1943 mis à part –, les images, même les toutes premières, congédient l’idée d’une autoreprésentation réaliste ou idéalisée. Dans ces *Selbst-Bilder* métaphoriques, Oppenheim se plaît à jouer très tôt avec les frontières non seulement du genre artistique – s’agit-il de portraits ou d’autoportraits ? – mais également de l’appartenance générique du sujet. Les facettes de ce « je » renvoie à une recherche iconique de l’ailleurs (temporel, psychologique, culturel). Les images dépassent largement l’effet miroir propre à toute entreprise d’autoreprésentation pour faire coïncider différentes temporalités, réconcilier l’Un et l’Autre au sein de la même figure.

Deux œuvres singulières retiennent mon attention, dans l’ordre chronologique inversé ; elles sont les plus abouties, me semble-t-il, les plus complexes en terme de figuration de soi. Dans l’image photographique intitulée *Portrait (Photo) mit Tätowierung* (juin 1980)³⁰, l’artiste opte pour le cadrage traditionnel du portrait buste. Posant sur un fond noir qui abolit toute profondeur de champ, ou au contraire la prolonge à l’infini, cette prise ne fait qu’accentuer les valeurs du noir et du blanc, de même que les nuances du gris propre au médium photographique. Le spectateur découvre une Meret Oppenheim aux cheveux coupés courts et au regard fixe, impassible, très légèrement détourné de l’objectif de la caméra photographique ; il demeure surtout stupéfait des marques de tatouage (on dirait des scarifications) dont est recouvert le visage entier, comme si Oppenheim s’apprêtait à participer à un rituel de danse (ou de guerre ?). L’allure « exotique » est amplifiée par les boucles d’oreille en plume que porte le sujet qui se donne à voir comme appartenant à une autre ethnie. L’effet d’étrangeté de cette photographie est provoqué par la confusion entre masque et visage : constitué de découpes aux formes géométriques variées, le masque colle au visage, au point de sembler se substituer à celui-ci. Le spectateur tente de s’approcher du visage afin de mieux percevoir la ligne de démarcation entre la peau et les motifs du prétendu tatouage ; il est pris d’un vif désir de toucher ces marques imprégnées à même la peau. Toute la mise en scène semble inciter le specta-

29. « Qui êtes-vous ? Who are you ? Wer sind Sie ? Gedanken zu den Selbstporträts von Meret Oppenheim », dans Josef Helfenstein (dir.), *Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern, op. cit.*, p. 52-66.

30. Voir l’image à l’adresse suivante : <http://chagalov.tumblr.com/post/6201871759/meret-oppenheim-portrait-photo-mit-tatowierung> [consulté le 4 août 2012].

teur à dévoiler la vérité derrière le simulacre du masque, en même temps que ce geste lui est interdit.

Dans cette image de soi qualifiée de *Portrait*³¹, Oppenheim adopte la posture d'une figure *marquée* par l'altérité, agrandissant ainsi l'écart entre le genre de l'(auto) portrait photographique et l'image comme simulacre d'une identité autre. La figure marquée dans *Portrait (Photo) mit Tätowierung* ne se laisse pas aisément insérer dans la tradition esthétique selon laquelle le but de l'autoportrait pictural est de léguer son image à la postérité. Cette image de l'artiste comme autre semble plus proche d'un portrait-objet comme *Gespens mit Leintuch* (1962) que d'un autoportrait conventionnel. Un *simple* cliché n'aurait été capable de rendre la complexité d'un sujet qui, par son allure archaïque, renvoie certes à un passé lointain, culturellement différent, mais qui s'inscrit, à travers la posture statuaire et le regard serein porté vers l'avenir, dans l'intemporel. Ce *Portrait* en impose. Plutôt que de recourir aux divers effets de dédoublement, de solarisation ou de distorsion, Oppenheim choisit de manipuler la surface de la photographie – par le biais d'un pochoir et d'un vaporisateur à couleur cuivre –, pour créer un double étrange. Plutôt que d'une autoreprésentation, on l'aura compris, il s'agit d'une *figuration de soi* comme Autre : dans le prolongement du projet de la modernité, l'artiste consacrée n'est pas soucieuse de faire bonne figure, elle occupe l'image et y joue un rôle à la manière d'un acteur connu qui revêt une autre identité³². Personne et personnage s'imbriquent l'un dans l'autre, comme le masque couvre le visage pour faire apparaître sur la surface de la peau les traces d'une altérité troublante qui défigure le sujet sans le rendre méconnaissable.

Le *Portrait mit Tätowierung*, emblématique du rapport qu'entretient Oppenheim à la matérialité de la peau³³, établit un rapport complémentaire avec un (auto) portrait de 1964, *Röntgenaufnahme des Schädels M. O.* (Radiographie du crâne M. O³⁴). L'un présente une vue de face, l'autre de profil ; si, selon la logique photographique, l'un peut être considéré comme le positif, l'autre serait le négatif, la face cachée

31. Le catalogue raisonné (Bice Curiger, *op. cit.*, p. 241) indique que la photographie a été prise en 1978 par Heinz Günter Mebusch.

32. Cette théâtralité semble être le propre de bon nombre d'autoportraits photographiques de femmes. Cf. Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans Le Livre de Leonor Fini », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 45-61.

33. Voir Edward D. Powers, *loc. cit.*, p. 375.

34. Voir l'image sur les sites suivants : <http://www.likeyou.com/en/node/18591> ou [http://en.wikipedia.org/wiki/M % C3 % A9ret_Oppenheim](http://en.wikipedia.org/wiki/M_%20C3%20A9ret_Oppenheim) [consulté le 4 août 2012].

d'un sujet immortalisé par l'appareil radiologique. Ici aussi, Oppenheim interroge le paradigme de l'autoreprésentation en déjouant ses paramètres. Le sujet est encore plus méconnaissable que dans *Portrait (Photo) mit Tätowierung* puisque les traits d'identification premiers sont annihilés par le choix du médium. L'autoportrait dévoile l'invisible ; il met en lumière la structure du crâne ainsi que les bijoux en métal : boucles d'oreille, collier, deux bagues portées par l'artiste à la main droite qui sort de la partie inférieure de l'image pour toucher, par l'index, le bout du menton. Si, d'un côté, la radiographie efface l'enveloppe corporelle et gomme ainsi les marques de l'identité, l'(auto) portrait de profil suggère, de l'autre côté, certaines ressemblances avec Meret Oppenheim quant au nez aquilin et au menton, deux parties proéminentes de son visage. Ce sont les initiales « M. O. » intégrées au titre qui permettent l'identification de l'artiste avec la figure dont la spectralité est amplifiée moyennant des jeux d'ombre et de lumière. De cette image médicalisée du crâne n'émane pourtant aucun effroi, probablement parce que le regard du spectateur est rapidement dirigé sur les objets de métal qui auront servi d'ornement à une vie terrestre et qu'ainsi, l'ensemble paraît esthétisé. Grâce à la technologie radiologique, la chair est invisible ; le spectateur entre dans le mystère de la physionomie du crâne, de la colonne cervicale et de la main droite au lieu de focaliser sur les traits du visage. Parodie du genre « autoportrait » ou profanation de l'intériorité du sujet³⁵, la *Röntgenaufnahme* déplace les limites de l'autoreprésentation du côté d'une métaréflexion temporelle et esthétique. Le temps est aboli, les frontières entre l'extérieur et l'intérieur le sont également, le *memento mori* est convoqué avant l'heure.

Meret Oppenheim embrasse sa propre altérité, dans la mesure où elle donne accès, du point de vue du spectateur, à l'envers *et* à l'endroit de l'apparence d'un sujet qui croit à la mue et donc, à la métamorphose. La physionomie du visage rencontre la matérialité de la surface (papier à dessin, papier photosensible, pochoir servant de masque, radiographie argentique) sur laquelle sont projetées des images qui renvoient à des figures autres que soi.

Chez Meret Oppenheim, nulle présence de miroirs comme dans nombre d'autoportraits de Claude Cahun et dans ses écrits, ni d'autres surfaces réfléchissantes que l'on perçoit dans *Le Bout du monde* de Leonor Fini

35. Voir Isabel Schulz, *loc. cit.*, p. 60-61.

ou dans *Ce que l'eau m'a donné* de Frida Kahlo. Les *Selbst-Bilder* oppenheimiennes sont liées au processus de construction d'une subjectivité qui récuse l'objet du miroir et la posture narcissique souvent considérés comme une obsession féminine, préférant la vision intérieure et le travestissement facial, bref les chimères. Les performances figuratives auxquelles nous assistons contournent les règles du jeu quant à l'autoreprésentation littéraire et picturale. Chaque figure révèle une nouvelle strate de la *persona* en train de se composer par le biais d'images enfouies, d'objets à créer, de mots à trouver. Le travail de composition convoque la mémoire rétrospective tout en ouvrant sur la projection du sujet dans des espace-temps imaginaires.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

SCÉNOGRAPHIES DU MOI : DE CLAUDE CAHUN À FRANCESCA WOODMAN, CINDY SHERMAN OU SOPHIE CALLE

Danièle MÉAUX

Un « autoportrait » réalisé en 1929 (ill.) emblématise excellemment l'œuvre de Cahun (1894-1954). Le cliché réunit, en un plan rapproché, le modèle et son reflet dans un miroir. Le visage du sujet – que le spectateur identifie comme étant celui de Cahun, dans la mesure où la photographie s'intitule « autoportrait » – est fort maquillé ; les lèvres sont peintes et les sourcils rasés, les cheveux ras sont teints en doré : cette allure sophistiquée signe déjà, dans une certaine mesure, la part d'artifice accompagnant toute représentation (ou présentation ?) de soi. Le modèle conjugue par ailleurs des attributs ordinairement considérés comme féminins – le maquillage – à une coupe très courte, associée à la masculinité. L'élégant vêtement en damiers n'est pas sans renvoyer au motif de l'échiquier (que l'on trouve par exemple dans la planche VII d'*Aveux non avenues*¹) ; il convoque l'idée du jeu, dont les règles diffèrent des us de la vie courante, introduisant dans une ère spécifique, « intermédiaire », qui se situe – selon Donald W. Winnicott – entre le réel et le subjectivement perçu². Mais le « jeu » invoqué est aussi, par association, celui de l'acteur dramatique : Cahun fit un moment partie d'une troupe théâtrale. De fait, la mise en scène de soi présuppose l'adoption d'un rôle et les changements de costume permettent au modèle d'entrer à chaque fois « dans la peau » d'un nouveau personnage.

Le regard de Cahun, tourné vers l'objectif, semble interpeller le spectateur que nous sommes – d'autant que les traits impassibles du sujet paraissent fermés sur le secret d'une identité complexe et tourmentée, qui ne peut manquer d'éveiller la curiosité. Si la légende désigne la photographie comme un « autoportrait », on sait que bon

1. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Éditions du Carrefour, 1930.

2. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, 1993.

nombre des travaux signés « Claude Cahun » furent le fruit d'une collaboration avec sa compagne, Suzanne Malherbe. L'appartenance de l'image au genre de « l'autoportrait » se trouve ainsi relativisée. Le regard adressé hors champ peut convoquer la présence imaginaire de son amie. À la relation spéculaire présentée dans la photographie, s'ajoute donc un autre rapport comparable, reliant l'opératrice et son modèle : la composante spéculaire de la relation homosexuelle a fait l'objet de nombreuses gloses.

La relation qui s'instaure, dans l'image, entre le sujet et son reflet est en tout cas étrange. Un espace presque équivalent est imparti au modèle et à son image renvoyée par le miroir ; les deux visages possèdent une définition et un contraste voisins, la luminosité de la glace conférant un singulier relief à l'image réfléchie. La hiérarchie attendue entre la représentation « au premier degré » – qu'est la photographie du modèle – et la représentation « au second degré » – qu'est la photographie du reflet du modèle – tend à s'estomper : le reflet paraît bénéficier d'une existence autonome, distincte de celle du sujet. Le motif du personnage confronté à son propre reflet renvoie au mythe de Narcisse. Mais, dans les représentations traditionnelles – on pense aux tableaux peints par Le Caravage (1595) ou John William Waterhouse (1903) –, Narcisse paraît absorbé dans la contemplation de son image, dont il ne parvient pas à se détacher ; il est insensible à tout ce qui l'entoure, en particulier aux charmes de la nymphe Écho. Dans l'autoportrait de 1929, le modèle se détourne au contraire de son reflet pour interpeller du regard une tierce personne. C'est dès lors une relation ternaire qui est suggérée, le modèle prenant à témoin le spectateur – ou l'opératrice ? – de la présence de l'autre, tel qu'il (elle ?) est réfléchi(e) par le miroir. Les deux visages sont tournés en des directions opposées ; la divergence des regards, qui se poursuivent hors champ, éveille le sentiment d'une faille, d'une disjonction du sujet que n'incarne pas plus le modèle photographié que le reflet mis en image ; la dissemblance des deux figures frappe ; du versant droit du visage, se distingue le versant gauche – sinistre – dont le regard fuit ; d'une figure à l'autre, les proportions, les expressions diffèrent.

Mais le sentiment d'une relative autonomie de l'image réfléchie découle surtout du dispositif optique qui autorise la juxtaposition des deux visages. Si le miroir était accroché – comme on peut le penser de prime abord – sur un mur situé derrière le modèle, face à l'objectif, la glace révélerait une moins grande partie de la figure de Cahun. La

réflexion de son visage de trois quarts n'est possible que parce que le miroir est placé de biais, pour ainsi dire le long de sa tête. Les dimensions du miroir, tel qu'il est représenté, en attestent : le bord vertical le plus proche est plus grand que l'autre, plus distant ; la diminution de taille renseigne sur l'orientation de la glace par rapport à l'objectif. Cette disposition est peut-être un peu plus perceptible sur un tirage au cadrage moins serré, réalisé à partir du même négatif (conservé au Museum of Modern Art de San Francisco). Le trouble du spectateur vient ici du fait, qu'à part le raccourci des dimensions du miroir, rien ne permet de déceler l'orientation du mur ; la glace flotte sur un fond gris uni et le spectateur manque d'indices pour comprendre son orientation par rapport au modèle et à l'objectif. L'apparence du reflet surprend dès lors – comme dans nombre d'expériences optiques réalisées au fil des âges. Les deux figures, d'importance presque équivalente, semblent posséder une relative autonomie et se séparer, faisant ainsi apparaître une forme de « schize » du sujet, une faille d'où peuvent se déplier différents avatars, d'un degré comparable de réalité.

Claude Cahun : l'impossible reflet

Dans l'autoportrait de 1929, l'image du miroir peut être envisagée comme la mise en abîme de la représentation photographique. L'image réfléchie diffère du modèle – dont elle paraît plus ou moins s'affranchir – et cette disparité renvoie à la manière dont tout objet photographié s'écarte de son référent, autrement dit de l'élément réel qui s'est trouvé placé devant l'objectif. Plus précisément ici, la dissemblance du sujet et de son reflet signe l'incapacité de l'autoportrait photographique à exprimer l'apparence et la personnalité du modèle. C'est pourquoi cette image introduit bien à l'œuvre de Cahun, qui tout au long de sa vie n'a cessé de se présenter sous les avatars les plus divers. Les images, savamment composées, résultent de mises en scène – quand elles ne sont pas le fruit de collages. La théâtralité, la préméditation l'emportent sur le naturel ou la spontanéité (dont on crédite ordinairement l'empreinte photochimique). L'artifice est de mise pour tenter d'approcher une réalité qui ne relève pas de l'apparence, mais d'un « exotisme intérieur³ », selon les termes de François Leperlier.

Davantage que des reflets du modèle, les photographies sont des écrans qu'alimente l'imaginaire de Cahun. Elles ne participent pas d'une

3. François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Fayard, 2006.

« introspection », mais d'une « projection » du sujet hors de lui-même. C'est en incarnant des personnages inventés que Cahun s'éprouve elle-même, sous des jours variés ; elle ne crée pas les « re-présentations » d'une réalité qui préexisterait aux images, mais des « représentations » (de type théâtral). Elle simule donc des individualités possibles, comme elle le pratique d'ailleurs par le biais de l'écriture dans *Héroïnes*⁴ – où chaque nouvelle est consacrée à une figure féminine légendaire (Marie, Salomé, Hélène, Sapho...) à laquelle Cahun s'identifie – selon une démarche proche de celle de son parent, Marcel Schwob, dans *Vies imaginaires*. L'autoportrait photographique participe d'une démarche d'invention de soi, de fiction personnelle.

Chez Cahun, entre les avatars protéiformes mis en image, nulle sélection ou hiérarchie n'est envisageable : ces nombreux « personnages » diffèrent de la « personne » de l'artiste, comme dans un texte littéraire le « je » se distingue de « l'auteur » – que l'énoncé relève de la « fiction », ou même de « l'autobiographie ». Cahun a été actrice et, devant l'objectif, elle endosse des rôles, comme au théâtre : elle se présente en bacchante (1939), en dandy aux cheveux rasés (1921), en sportif avec un bonnet blanc sur la tête (1920), en gymnaste de foire (1927), en bouddha (1927)... Elle apparaît avec ou sans cheveux, sous des costumes variés, affublée d'un loup noir (1928) ou de lunettes d'aviateur (1927)... Un autoportrait⁵, qui fait penser aux *Distorsions* de Kertész, la présente déformée par les aberrations d'un miroir. La multiplication des masques successivement adoptés travaille à une « dé-naturalisation » de l'image de soi. Les autoportraits de Cahun préfigurent l'art corporel des années 70 – où s'illustrèrent bon nombre de femmes – dans la mesure où ils présupposent une sorte de performance. Il n'y a ni « identité vraie », ni identité « faussée » : la mascarade ininterrompue refuse l'assignation à la fixité. Parfois la démultiplication s'inscrit au sein d'une même image, par le biais du reflet, mais aussi grâce à la procédure du collage – il en va ainsi de plusieurs photomontages présentés dans *Aveux non avenues*⁷ où la combinaison de différents portraits signe l'impossibilité de l'adoption

4. Claude Cahun, *Héroïnes*, Mercure de France, 1925 ; réédition par François Leperlier, Mille et une nuits, 2006.

5. Cet autoportrait intitulé *Frontière humaine* paraît dans *Bifur*, n° 5, avril 1930.

6. Élisabeth Lebovici, « I am training don't kiss me », in *Claude Cahun photographe*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 juin-17 septembre 1995, Jean-Michel Place, 1995, p. 21.

7. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, planches II, IV, VIII, IX...

d'un rôle défini. Cahun veut « ne rien fixer et déclarer le carnaval perpétuel⁸ ».

L'artiste prend parfois la pose sous un accoutrement masculin, le crâne rasé, sans apprêt aucun. Elle revêt ailleurs des atours féminins : sur certaines vues, elle porte perruque et maquillage exagéré ; sur d'autres, son torse se trouve décoré de deux petits mamelons de feutre. Son visage lui-même s'avère très changeant : ici gracieux, il est là anguleux et sévère. Au fil des mises en scène, Cahun fait varier le genre ; la comparaison des autoportraits renvoie à une indéfinition, une ambivalence revendiquée : « Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée⁹. »

La multiplicité des images paraît nécessaire. Chaque vue mise en scène œuvre à l'exploration d'une (ou de plusieurs) facette(s) du sujet qu'elle « développe » (au sens photographique du terme). Ces « scénographies du moi » sont peu ou prou à l'« autoportrait » ce que « l'autofiction » est à « l'autobiographie ». Le travestissement travaille à une investigation de l'individualité, par incursions et tâtonnements. Mais, dans le même temps, il tend à rendre inaccessible le sujet qui est à l'origine des représentations. Par-delà le foisonnement des images, l'instance qui les engendre reste insaisissable. Cet éclatement d'un sujet, qui se réinvente sans cesse en des projections multiples, peut être rapproché de la manière dont Lucy Schwob eut recours à des pseudonymes : « Daniel Douglas », « Claude Courlis », puis le nom (épicène) de « Claude Cahun » qui signe sa parenté avec Léon Cahun (le frère de sa grand-mère maternelle). « Sous le masque, un autre masque. Je n'en finirais pas de soulever tous ces visages¹⁰ », confie-t-elle. Cette versatilité rejoint aussi l'éclectisme de ses activités : alternativement poète, essayiste, comédienne, photographe, Cahun refusa toute spécialisation de la démarche artistique¹¹. Le « divers¹² » (au sens que Segalen donne à ce terme) apparaît chez elle comme le passage obligé d'une expérience de soi.

8. Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *La Ligne de cœur*, n° 4, mars 1926.

9. Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 176.

10. *Ibid.*, planche X.

11. François Leperlier, *Claude Cahun. L'Écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992, p. 15.

12. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Fontfroide, Fata Morgana, 1978.

Les « Autofictions » de Francesca Woodman

Les vues que Woodman réalise entre 1972 et 1981 ont à maintes reprises été rapprochées des œuvres de Cahun ; elles participent de fait d'une mise à l'épreuve de l'identité individuelle, par le biais de mises en scène concertées. Toutefois aucune d'entre elles n'est explicitement désignée comme « autoportrait » ; l'absence de dénomination mérite d'être soulignée car toute photographie où le sujet se met en scène n'est pas nécessairement un « portrait de lui-même » (c'est patent chez Sherman). De surcroît, si elle se met en image de façon récurrente, Woodman s'intéresse singulièrement à l'inscription du corps dans l'environnement spatial ou architectural.

Ayant reçu une éducation artistique à la Rhode Island School of Design de Providence, Woodman a multiplié les photographies d'elle-même, de treize à vingt-deux ans (âge où elle met fin à ses jours). La prise de vue constitue certainement pour l'adolescente une forme d'investigation de son apparence et de son identité. Toute photographie de soi-même se présente pour le sujet sous le signe de l'étrangeté ; elle constitue un mode d'objectivation de sa personne et propose une expérience analogue à celle que procure le miroir, selon Freud¹³. L'image de soi comporte une forme d'altérité : « [...] de là, l'irrésistible sentiment d'étrangeté qui envahit tout sujet au premier regard qu'il pose sur son image photographique : "je" commence toujours par y être un autre ; je (me) vois, donc je ne suis pas (celui-là)¹⁴. » Chez Woodman, la prise de vue travaille à une expérimentation de soi, en tant qu'autre – à laquelle la critique a eu tendance à conférer des accents tragiques, du fait du décès prématuré de la jeune femme.

Les photographies sont soigneusement composées. Sans doute Woodman est-elle influencée par l'esthétique surréaliste et par les travaux de Duane Michals, lui-même très inspiré par Magritte. Dans les années 70, se développe la photographie mise en scène. À l'instar de Cahun, Woodman se présente sous des apparences variées. Les déguisements (sous-vêtements, robes et chemises diverses...) sont nombreux ; mais l'artiste apparaît souvent nue ; ce sont dès lors les cadrages, les points de vue et la situation du modèle dans l'espace qui

13. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1952, p. 205.

14. Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan-Université, 1990, p. 212.

modifient son allure : le corps paraît parfois gracile, parfois charnu, ici langoureux, là jeune et tonique. Les images que Woodman propose d'elle-même semblent échapper à toute stabilité : l'identité paraît flottante et diffractée en échos nombreux et partiels – celle qui signe les vues se déroband derrière les rôles endossés.

Le modèle se livre, par facette et par fragment, comme au travers d'un jeu de cache-cache. Souvent le visage est occulté par des éléments du décor (meuble, papier peint, tissu, pan de mur...), par le cadrage qui décapite, ou encore par le flou (obtenu grâce à l'usage d'une vitesse lente) qui brouille et dilue les formes. Le corps se donne, la plupart du temps, à voir de manière partielle, de sorte que les photographies semblent traduire le processus même d'une apparition ou d'un dévoilement : le phénomène de la (re-)présentation de soi se trouve thématiqué en tant que tel. La manière dont le corps s'inscrit dans le décor, dont il vient occuper l'espace, se fait dynamique et surréelle.

Les vues de Woodman, ostensiblement mises en scène, s'affichent en tant que fictions : elles ne reflètent pas la réalité du modèle qui s'est tenu devant l'objectif, mais se présentent comme des écrans où se projettent des constructions imaginaires. L'influence de la littérature victorienne y est singulièrement décelable : dentelles, déguisements, ruines et vieilles maisons délabrées reviennent avec insistance. Les thèmes de l'enfermement ou de l'osmose avec la nature, l'idée de la disparition ou de la lévitation travaillent à créer une atmosphère désuète et fantasmagorique. Les images de Woodman sont « romanesques », au sens où ce terme ne désigne pas l'appartenance au roman, mais la reprise de lieux communs du genre¹⁵. Elles rendent ainsi sensibles les mécanismes mêmes de l'affabulation au travers d'une mise en scène du moi.

Cindy Sherman ou la disparition du sujet

Les photographies de Woodman sont contemporaines des premières œuvres de Sherman. Cette dernière débute en 1977, avec la série des « *Untitled Film Stills* », composée d'épreuves de petit format, en noir et blanc, où elle incarne toutes sortes de personnages féminins issus de films de série B ; les « *film stills* » ne sont pas des photogrammes, mais des photographies de plateau, destinées à la promotion du film ; Sherman se

15. Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in Gilles Declercq et Michel Murat dir., *Le Romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267 à 282.

met en scène pour incarner tel ou tel type d'héroïne. Cette implication physique, parente de celle de Cahun ou de Woodman, tient de la performance : d'une vue à l'autre, l'artiste – qui excelle à transformer son apparence – est méconnaissable. La série rend sensible l'élimination de la singularité du sujet, sous les signes et les stéréotypes de la féminité.

Pour la série des « Rear Screen Projections » (1980-1981), Sherman utilise la couleur ; cherchant à recréer l'artifice du spectacle télévisuel, elle se photographie devant un écran sur lequel sont projetées des diapositives. Les types féminins diffèrent de ceux qui étaient présentés précédemment : ce ne sont plus des héroïnes fatales, passives, qui sont mises en image, mais des femmes plus indépendantes. Enfin, dans la série des « History portraits » (1989-1990), Sherman s'implique physiquement dans la reconstitution de représentations picturales qui (sauf exceptions) sont imaginées, mais en conformité avec des modèles traditionnels. La majorité des personnages figurés sont des femmes. L'artiste recourt à des accessoires, des perruques et de somptueux costumes. Les images mises en cause ne ressortissent pas au système des médias, mais à une iconographie reconnue.

Dans chacune de ces trois séries, Sherman combine travestissement et jeu théâtral afin d'incarner certains stéréotypes en matière de féminité. Alors que chez Woodman et Cahun, les variations des masques et des postures semblent relever d'un imaginaire – même si ce dernier est conditionné par un milieu, une éducation, une culture –, chez Sherman, les images paraissent déterminées par une société où domine le regard masculin. Engagée dans une démarche plus politique et conceptuelle, l'artiste n'incline nullement le spectateur à supputer une personnalité, une intériorité. Ses œuvres proposent une réflexion sur la manière dont les femmes « incorporent » les représentations auxquelles elles sont confrontées ; elles amènent à constater la façon dont les signes de la féminité s'imposent pour occulter la question de l'identité. Les séries de Sherman montrent combien il est difficile pour les femmes de se penser hors du regard de l'autre. Le modèle s'évanouit derrière la facticité des rôles ; le seul moyen de « dé-jouer » les stéréotypes semble être de les « re-jouer », en les outrant, les parodiant, pour en prendre la maîtrise, selon le principe de la « mascarade¹⁶ ».

16. Voir Amelia Jones, « Sur les traces du sujet avec Cindy Sherman », in *Cindy Sherman. Rétrospective*, Catalogue de l'exposition présentée en 1999 au CAPC de Bordeaux, Thames and Hudson, 1999, p. 38. C'est de manière plus radicale encore qu'au début des années 90, « l'art charnel » proposé par Orlan implique le corps : elle fait de sa

Les jeux de rôle de Sophie Calle

Calle fait ses débuts avec « Les Dormeurs » (1979) ou « Suite vénitienne » (1980), alors que Woodman est encore en vie et que Sherman réalise les « Untitled Film Stills ». Si l'artiste française s'implique corporellement dans ses œuvres, elle ne se met pas en scène, en se costumant comme une actrice et en se plaçant dans un décor. Le paradigme théâtral est cependant très présent dans la démarche de Calle, qui développe des actions proches de la performance, selon des scénarios établis au préalable. Les expériences vécues sont ensuite transcrites dans des ensembles de photographies et de textes, qui peuvent être réunis en panneaux muraux accrochés aux cimaises des galeries ou des musées, ou encore reproduits dans des livres d'artistes.

Pour « Les Dormeurs¹⁷ », elle convie vingt-huit personnes à se succéder dans son lit, selon un protocole préétabli ; l'artiste se fait « maîtresse de maison », servant aux invités un frugal repas et organisant leur passage entre ses draps. « Suite vénitienne¹⁸ » relate la manière dont elle suit un inconnu dans les rues de Venise ; affublée d'un imperméable mastic, de lunettes noires et d'une perruque blond platine, elle prend l'homme en filature et consigne scrupuleusement ses faits et gestes, dans un journal accompagné de photographies. À chaque fois, le protocole adopté est clairement explicité ; il règle les actions de Calle, à la manière d'une contrainte oulipienne, appliquée au vécu.

Dans une certaine mesure, Calle s'expose dans son œuvre ; certains ont parlé à son sujet de narcissisme¹⁹. Pourtant, elle révèle très peu d'elle-même puisqu'elle joue constamment un rôle – comme pourrait le faire un acteur. Le protocole ayant été fixé, elle s'astreint à l'obéissance²⁰ et ne s'autorise que de faibles infractions à la règle du jeu. L'explicitation de la contrainte choisie indique qu'il s'agit bien pour l'artiste d'endosser un rôle ; les gestes effectués s'écartent ostensiblement

chair le matériau même où s'impriment les masques. La chirurgie esthétique altère son intégrité physique, exemplifiant la violence que les représentations sociales imposent aux femmes ; c'est de façon très concrète que le sujet se trouve oblitéré.

17. Voir : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

18. Voir : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983.

19. Cécile Camart, « Sophie Calle, alias *Sophie Calle* ». Le « je » d'un narcissé éclaté », *Artpress* hors série : *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries*, avril 2002, p. 30-35.

20. Danièle Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », à paraître in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012.

du naturel ; ils ressortissent à la fiction. L'affichage de la facticité des actions accomplies les distingue des usages de la vie ordinaire ; il s'agit pour Calle de créer des situations inédites.

Mais, l'artificialité des comportements de l'artiste signe aussi en retour le caractère construit des conduites quotidiennes qui sont socialement réglées, en particulier par des normes relevant du genre. Dans la vie courante, faisons-nous jamais autre chose que d'adopter des rôles, différents selon les situations auxquelles nous sommes confrontés ? Les jeux de Calle révèlent la part d'artifice qui règle les comportements ; le mythe de la spontanéité se trouve mis à mal. Dans *Les Dormeurs* comme dans *Suite vénitienne* (pour en rester à ces deux exemples), les rôles adoptés sont en rupture avec les codes sociaux : une femme « bien » n'accueille pas ainsi des inconnus dans son lit, ne suit pas de la sorte un homme dans la rue...

Au début du vingtième siècle, Cahun est surtout appréciée pour ses écrits. Ses travaux photographiques – aujourd'hui considérés comme majeurs – n'accèdent à la reconnaissance que dans les années 80, au moment où émergent les réalisations de Woodman, Sherman ou Calle. Leurs œuvres – si différentes qu'elles soient par ailleurs – ont en commun de reposer sur une scénographie du moi. Que l'artiste se mette elle-même en scène pour se photographier ou bien qu'elle adopte un rôle dont elle rend ensuite compte par le biais des mots et des photographies, les œuvres se développent à partir d'un paradigme théâtral. De la sorte, ces travaux révèlent l'artificialité des représentations féminines, imposées par la société et intériorisées par les femmes elles-mêmes. Ils manifestent la difficulté de ces dernières à se situer entre les constructions artificielles qui les contraignent, à se poser en tant que sujets dans une société où elles ont le plus souvent été prises comme objets de regard.

Dans ce contexte, « l'autoportrait » au sens de « re-présentation » d'un sujet, qui préexisterait à l'œuvre ou que cette dernière pourrait résumer, s'avère hors d'atteinte ; l'image n'est pas un miroir, mais un écran où se projette une palette complexe d'identités simulées. S'impose dès lors l'importance du déguisement ou du rôle, comme moyen pour les femmes de reprendre symboliquement la maîtrise de leur(s) image(s). Sans doute, le travail est-il plus conceptuel chez Sherman, de sorte que le sujet – même s'il est physiquement présent – tend en définitive à s'absenter. Sans doute la faille suggérée en creux paraît-elle tragique chez Cahun ou Woodman, alors que le travail de Calle est plus ludique et

distanciée. Mais toujours s'impose le jeu des masques, de sorte que, dans ces scénographies, le moi ne peut apparaître que sur le mode de la pluralité et de la fiction.

UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE
CIEREC, EA 3068

LEE MILLER – OMBRES D'ELLE-MÊME

Patricia ALLMER

En réalité, n'est-ce pas la photographie, cette expression moderne de la permanence, engendrée par un instant fugace d'exposition, qui contient quelque chose d'aussi éphémère qu'une ombre ?

En 1937, Lee Miller réalise un collage, *Sans titre* (ill.). Elle n'en a produit que deux en tout. Ce collage est simple, artisanal, mais pas « amateur ». Des traits au crayon sont laissés délibérément visibles le long des découpes. Loin d'une perfection lisse, ils soulignent la transition entre les formes et révèlent le processus de fabrication. Comme je me propose de le démontrer, ce collage est un autoportrait de Lee Miller. En effet, il donne à voir toute une série de prises de position philosophiques complexes qui bousculent certaines conceptions de nos sociétés occidentales patriarcales concernant l'identité de l'artiste, considérée comme une et entière et produisant des œuvres d'art originales. Dans ce collage, Lee Miller semble d'emblée poser son identité comme celle d'une artiste, une identité qui ne peut être cernée que par son œuvre. L'autoportrait *est* l'œuvre elle-même, et il ne peut être appréhendé qu'à travers l'œuvre qui, à son tour, est un assemblage d'échos et de références à d'autres œuvres de Lee Miller et d'autres femmes surréalistes. Cet autoportrait en forme de collage propose une identité artistique nomade, fluide et incomplète, qui n'est ni stable, ni figée.

Ce collage fonctionne à la fois de façon centripète et centrifuge. Cette association d'images et de formes, qui sont autant de résumés de la vie et de l'œuvre de Lee Miller ou, pourrait-on même dire, de sa vie en tant qu'œuvre, contribue à jeter des ponts. En même temps, elle fonctionne

1. Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings, « Mirrors, Masks and Spaces : Self-portraits by Women Photographers in the Twenties and Thirties », *La Dona, Metamorfosi de la Modernitat*, Gladys Fabre (dir.), Barcelone, Fondation Miró, 2004, p. 323.

aussi par étalement, foisonnement, prolifération : ici, les références et les citations se reproduisent et se multiplient, se dispersent dans toutes les directions, comme le sable du désert, ou comme des billes tombées à terre. Ces deux mouvements opposés sont aussi présents dans les fluctuations de la figure par rapport au fond, mouvement de zoom avant et arrière, qui évoque le jeu de l'objectif de l'appareil photo lorsqu'il fait varier la profondeur de champ.

Ce collage, à un certain niveau, est un résumé, un « instantané intime » de la vie de Lee Miller en 1937. Dans la partie supérieure, on voit une photographie de l'ombre d'Eileen Agar, prise au Brighton Pavilion au début de l'année 1937, lorsque Lee Miller et son compagnon Roland Penrose y rejoignirent Eileen Agar et son mari Joseph Bard. La carte postale de la Côte d'Azur, au centre du collage, est un souvenir des fameuses vacances du couple Miller-Penrose en août 1937, où ils avaient retrouvé Picasso, Dora Maar, Paul et Nusch Eluard, Man Ray et Ady Fidelin, Eileen Agar et Joseph Bard à Mougins. D'ailleurs, Dora Maar elle-même est représentée dans ce collage sous la forme d'une silhouette. Les fragments photographiques de cheveux, bandeau et oreille proviennent d'une photo d'elle prise par Lee Miller à Mougins pendant ces mêmes vacances. Notons que Lee Miller représente ici deux femmes surréalistes qui ont eu une production photographique conséquente.

À un second niveau, ce collage est aussi un résumé – peut-être appellera-t-on cela un profil – de l'œuvre de Lee Miller. Le paysage au centre évoque ses photographies du désert égyptien. De fait, il partage certains traits formels avec *Portrait of Space* pris un peu plus tôt la même année. Sur cette photo, un paysage infini occupe le centre de l'image, tandis que la présence d'un portrait est indiquée dans la partie supérieure par une ouverture rectangulaire rappelant un cadre. Comme dans *Portrait of Space*, les véritables portraits sont absents de ce collage, où ils sont remplacés par des ombres ou par des ombres découpées.

Le rôle de la photographie de mode dans l'œuvre de Lee Miller est évoqué dans ce collage par un fragment photographique représentant un tissu imprimé. C'est le savoir-faire de Lee Miller en tant que portraitiste, et l'intérêt qu'elle a eu à photographier d'autres femmes surréalistes, qui transparait ici. L'importance du surréalisme dans son œuvre est présente dans un fragment au bas du collage qui illustre la technique de la décalcomanie chère aux surréalistes, ainsi que dans la photographie de l'ombre d'Eileen Agar. L'ombre était un thème de prédilection pour les surréalistes, comme on peut le voir dans la revue surréaliste anglaise

London Bulletin. Dans son numéro de juin 1938, sous le titre « Ombres et reliefs », cette même ombre d'Eileen Agar photographiée par Lee Miller est associée à un relief de Sophie Taeuber-Arp et à une photographie du film *Night Mail*, du General Post Office anglais.

Comme l'indique la description qui vient d'en être donnée, ce collage offre aussi un large éventail de supports et techniques artistiques. Collage, photographie, textile, architecture, sculpture, papier découpé, décalcomanie et dessin. La photographie d'Eileen Agar est à elle seule une mine de références à divers genres artistiques, des silhouettes noires des vases grecs aux ombres déformées du cinéma expressionniste allemand, comme celle de Max Schreck dans le *Nosferatu* de Murnau (1922). De plus, il évoque les travaux du psychologue Edgar Rubin sur l'illusion d'optique, en particulier celle dite du vase de Rubin, très appréciée des surréalistes, où la figure et le fond se substituent l'un à l'autre.

En outre, ce collage est imprégné de l'esprit ludique des surréalistes. Le spectateur peut ainsi se laisser aller à une rêverie fantastique, discerner des visages et des formes là où il n'y en a pas nécessairement, comme c'est le cas pour le fragment du coin supérieur gauche, où l'on croit reconnaître un profil de femme, ou encore pour la forme qui émerge entre les deux silhouettes d'Eileen Agar : ici, on croit deviner une paire de lèvres et un nez (avec une verrue). C'est le même jeu que l'on retrouve dans *Portrait of Space*, où le nuage qui passe évoque le tableau de Man Ray représentant les lèvres de Lee Miller dans *À l'heure de l'Observatoire – Les Amoureux* (1934), et où deux collines dans les dunes du désert ressemblent à une paire d'yeux qui renvoient son regard au spectateur. Cet esprit de jeu est, bien sûr, aussi présent dans la décalcomanie, où des paysages et des figures fantastiques peuvent être lus comme des motifs accidentels.

Mais ce collage fonctionne en tant qu'autoportrait à un autre niveau. Il illustre un dialogue avec un certain nombre d'artistes, tous de Grande-Bretagne ou du reste de l'Europe. En insérant la carte postale dans son collage, Lee Miller évoque les collages réalisés par Roland Penrose à partir de cartes postales de vacances, une technique qu'il a découverte pendant son séjour à Mougins en 1937. Selon Antony Penrose, c'est Lee Miller qui a « servi de catalyseur dans sa découverte du collage à base de cartes postales². »

2. Antony Penrose, *The Home of the Surrealists : Lee Miller, Roland Penrose and Their Circle at Farley Farm*, Londres, Frances Lincoln Ltd, 2001, p. 38.

De façon plus générale, le profil de Dora Maar fait référence au jeu de Picasso sur les changements de perspectives, entre vues de face et de profil, dans de nombreux portraits de Dora Maar ainsi que dans le portrait qu'il a peint de Lee Miller. Toutefois, la représentation de Dora Maar dans ce collage précis renvoie plus particulièrement au *Portrait de Dora Maar* de 1937. C'est la présence de cette main gauche de femme qui permet de l'identifier. En effet, cette main rappelle la main gauche manucurée très présente dans ce tableau de Picasso. Mais de façon plus évidente et plus affirmée, ce collage met en avant Dora Maar et Eileen Agar, deux femmes surréalistes et photographes, deux figures qui ont eu une influence certaine sur l'œuvre de Lee Miller. Leur présence dans ce collage fait aussi allusion au travail photographique documentaire de Lee Miller (autre allusion générique dans le collage) sur les femmes surréalistes et leur travail, mais aussi, plus généralement, à cette tradition des femmes photographes surréalistes de se photographier entre elles, comme le note Mary Ann Caws :

Ce qui fascine en partie dans cette histoire, ce sont ces femmes photographes qui photographient leurs amies : Claude Cahun et Jacqueline Lamba, Dora Maar et Nusch Éluard, Dora Maar et la peintre surréaliste Léonor Fini. Érotisme et mise en scène, amitié et intimité [...]. Dans ces trois cas, il s'agit d'un hommage à l'amitié et à ces formidables talents³.

Ce collage de Lee Miller interroge de façon radicale et auto réflexive toute une série de concepts de la tradition occidentale patriarcale sur l'identité, en particulier l'identité artistique, considérée comme un tout indivisible, et de la créativité comme geste « original » produisant des œuvres uniques. Comme le développe Marsha Meskimmon : « Les traits mis en avant de façon constante à travers tout le [XX^e] siècle dans les autoportraits d'artistes hommes sont l'isolation, l'aliénation et l'unicité. »⁴ L'unicité de l'identité (artistique) et l'ostensible originalité de l'œuvre d'art sont interrogées dans ce collage qui insiste de façon appuyée sur les répétitions et les doublons, les multiplications et les reproductions. Ici, tout est multiplié, tout comme l'autoportrait

3. Mary Ann Caws, « These Women Photographers : Scandal in Black and White », *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism*, Londres & New York, Prestel, 2009, p. 33.

4. Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Londres, Scarlet Press, 1996, p. 24.

duplique le moi. Le thème de la répétition, de la multiplication, est le fil rouge de ce collage. Il est présent dans l'image de la carte postale, où les îlots forment un motif répétitif. La carte postale en tant qu'objet, de même que la photographie, est le fruit d'une reproduction mécanique, tout comme le motif répétitif sur le morceau de tissu, lui-même imprimé selon un procédé mécanique. Dans ce collage, la créativité féminine se comprend comme un potentiel de reproduction, qui est suggéré par l'appareil de photo suspendu contre le ventre d'Eileen Agar et qui donne l'impression, comme Picasso l'aurait fait remarquer, qu'elle est « enceinte d'un appareil de photo⁵. »

Le collage lui-même, en tant que médium, s'oppose aux concepts d'identité artistique indivisible et originale. Il fragmente les notions de complétude et d'unicité et, au lieu de cela, permet d'ouvrir de nouvelles formulations identitaires qui sont nomades, instables et fluides. Voici comment Elza Adamowicz décrit la technique du collage :

un mode de production textuelle collectif et non hiérarchique qui renverse le mythe romantique du génie et de l'individualité en le remplaçant par une esthétique d'appropriation textuelle et iconique. [...] Un changement aussi radical débouche sur de nouvelles formulations identitaires, sur une identité nomade et fluide qui se construit par le biais de pratiques relationnelles, au-delà des limites de la subjectivité individuelle, dans un espace mobile où des voix se mêlent⁶.

Ce collage mêle plusieurs aspects de l'identité de Lee Miller qui existe en dehors de son travail, mais qui apparaissent ici uniquement sous forme d'images, images qui, loin d'être simplement biographiques, se déclinent en une multitude de références et de significations. Ce collage est loin d'être une bizarrerie dans l'œuvre de Lee Miller. Ses espaces nomades et mobiles sont autant d'échos et de prolongements de ses explorations photographiques dans des espaces aussi mouvants que les sables du désert, les espaces éphémères de la mode et les territoires instables des zones de conflit.

Dans ce collage, le défi aux conventions idéologiques occidentales sur l'identité réside aussi dans ces contours communs que se partagent les différents portraits de femmes surréalistes. Des contours qui se

5. Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 78.

6. Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image : Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1998, p. 132.

façonnerent l'un l'autre, qui se fondent l'un dans l'autre ; le cou de l'une devient le profil de l'autre, et vice-versa, dans un jeu subtil entre la figure et le fond. Comme dans le vase de Rubin, le contour est ce qui relie la figure et le fond, et qui transforme l'un en l'autre. À d'autres endroits, les identités sont doublées, en miroir. C'est le cas du trait au crayon à l'intérieur du profil de Dora Maar, qui double le contour de l'arrière de la tête d'Eileen Agar, qui souligne le contour, mais à l'intérieur de la forme découpée.

C'est aussi le cas dans l'ombre d'Eileen Agar, qui est doublée par le profil découpé de son ombre, un double négatif. Toutefois, celui-ci, le découpage de l'ombre d'Eileen Agar lui-même, semble renvoyer une autre ombre dans la photo qui contient le fragment presque imperceptible d'une deuxième ombre. On voit très clairement d'où provient cette deuxième ombre dans la photo d'origine qui montre Lee Miller penchée sur le viseur de son Rolleiflex pour prendre la photo⁷. Cet autoportrait effectif semble être une synecdoque du collage, tout en le doublant en tant qu'autoportrait. Cet autoportrait en ombre résonne à travers tout le collage ; il en relie toutes les parties entre elles – l'ombre de Lee Miller et la silhouette d'Eileen Agar sont en symbiose, le contour d'Eileen mettant en lumière le profil de Dora. Les différents éléments de ce collage sont comme tissés entre eux, à tel point qu'on ne sait plus ce qui est figure et ce qui est fond.

7. Il y a désaccord entre les chercheurs quant à savoir si cette deuxième ombre est celle de Lee Miller ou celle de Roland Penrose. Ian Walker remarque que : « Il y a l'ombre atténuée d'une autre figure à droite. Étant donné qu'il existe une photographie 35 mm prise par Penrose au même moment, on pourrait se dire que c'est lui, le dos arrondi au-dessus de son appareil photo. » (Ian Walker, *So Exotic, So Homemade : Surrealism, Englishness and Documentary Photography*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1988, p. 73) Toutefois, si l'on en croit Antony Penrose, cette deuxième ombre est bel et bien celle de Lee Miller penchée sur son Rolleiflex, étant donné que « le même chapeau apparaît sur les deux photos, et plus tard Lee apparaît sur une autre photo de Roland coiffée d'un chapeau de paille à large bord sur Brighton Pier. » Antony Penrose, échange e-mail du 5 janvier/2012. Je suis plutôt d'accord avec lui, non seulement à cause des photos montrant Lee Miller coiffée d'un chapeau de paille, mais aussi pour les raisons suivantes : la photographie de Roland Penrose (comme celle de Lee Miller) montre quelqu'un penché *au-dessus* d'un appareil photo, position qui n'est possible que pour un viseur d'appareil de format moyen, comme un Rolleiflex, plutôt qu'un 35 mm. En outre, Neil Matheson interroge la position de l'ombre de Lee Miller dans la photographie de Penrose (échange e-mail avec Neil Matheson, 5 janvier/2012), et ce faisant, propose un argument assez convaincant pour établir que la deuxième ombre est bien celle de Lee Miller.

L'ombre de Lee Miller en tant que photographe génère encore d'autres références. À un niveau, elle renvoie à l'art photographique lui-même, qu'Henry Fox Talbot rebaptisa « sciagraphie », écrire avec des ombres. Plus tard, il décrivit ce médium comme « l'art de fixer une ombre », un art qui, poursuivait-il,

relève du merveilleux, au moins autant que n'importe quel fait jamais porté à notre connaissance par l'investigation physique. Le phénomène le plus transitoire, une ombre, le symbole de tout ce qui est éphémère et fuyant, peut donc être immobilisé par les sortilèges de notre « magie naturelle », et fixé à jamais dans une position qu'il ne semblait devoir occuper qu'une fraction de seconde⁸.

À un second niveau, Lee Miller est en phase avec le modernisme photographique et sa pratique de l'autoportrait, comme le suggèrent Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings :

Ce n'est qu'avec l'avènement du modernisme en photographie, issu de la prise de conscience de son autonomie, que la photographie a découvert l'ombre en tant qu'essence même de l'image photographique – d'où l'énorme quantité de photographies d'ombres dans les années 1920 et 1930⁹.

Toutefois, la présence de Lee Miller sous forme d'ombre trouve aussi des échos dans sa propre production. On retrouve ce trait dans une série d'autoportraits dans lesquels elle capture ses propres ombres et reflets de photographe, pour construire ce moi qui est d'emblée uniquement perceptible comme représentation d'elle-même : dans une photographie prise en Égypte (vers 1935-1939), son ombre apparaît à l'extrême droite, à côté des ombres de deux autres personnes non identifiées (sans doute des moines, d'après Antony Penrose), sur le toit-terrasse recouvert de sable du monastère de Deir Suriani à Wadi Natrun. Dans une image plus tardive de 1945, elle se photographie elle-même, à la Atget, en train de prendre une photo dans le reflet de la vitrine d'un magasin danois, où une vendeuse est occupée à installer des accessoires de mode autour d'un numéro du magazine *Vogue* contenant des photos d'elle. Plus tard encore, une photo de 1955 montre son reflet dans une fenêtre à Farley Farm, derrière laquelle Georges Limbour et Jean Dubuffet la regardent

8. Henry Fox Talbot, « Photogenic Drawing », *The Mechanic's Magazine, Museum, Register and Gazette*, volume 30, 1839, pp. 345-351, 347-348.

9. Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings, *op. cit.*, p. 323.

(ill.). Enfin, en 1956, elle photographie son reflet dans un miroir de la maison de Picasso à Cannes, la Villa la Californie, imitant avec humour la position du bras du *Musicien assis*, tandis que les lampes de travail de Picasso (qui apparaissent dans un grand nombre de ses tableaux de l'époque) semblent pousser hors de sa tête, en écho à la flûte double du musicien.

La fonction de l'ombre dans le collage de Lee Miller est l'un des axes autour duquel tournent diverses questions sur l'identité, une identité ici composée d'une multiplicité de références, d'emblée artistique. L'image de l'ombre est conventionnellement utilisée pour désigner quelque chose qui n'est pas original, comme on le sent bien dans des expressions comme « l'ombre de X plane sur le travail de Y » ou bien « Y se tient dans l'ombre de X ». Ici, elle est utilisée pour démontrer que l'identité artistique émerge de – et se situe dans –, les rapports des artistes entre eux. Elle naît de leur proximité et de leur interaction. Dans ce collage, les artistes présentes sont les ombres les unes des autres, toutefois elles se rehaussent entre elles, se donnent mutuellement contours et forme.

Les ombres, dans ce collage, abordent dans toute sa complexité la question des origines, ou disons plutôt qu'elles signalent la destruction des mythes occidentaux sur les origines et l'unification. Cette œuvre suggère la démarche d'une artiste qui recherche le potentiel de l'ombre jusque dans les questions obscures de l'être, des origines, de la présence qui remontent aux débuts de l'art occidental et hantent ses traditions et ses conventions.

L'ombre, en tant que confirmation de l'être et de l'existence, est profondément ancrée dans les récits occidentaux. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, on utilisait la lanterne magique pour animer des récits fantastiques de fantômes et d'esprits, ainsi que des séances de spiritisme. Il existe tout un corpus de contes et récits occidentaux dans lesquels l'ombre est la preuve de l'existence, son absence étant, comme le dit Marina Warner, le signe « que quelque chose ne va pas, que la vie est amoindrie ou qu'elle n'est simplement plus là.¹⁰ » Dans la *Divine Comédie*, Dante projette une ombre au sol pendant son voyage dans le monde des morts, c'est le signe qu'il est le seul vivant. Dracula aussi ne produit aucune ombre, c'est bien là la preuve qu'il n'est pas vivant :

10. Marina Warner, *Phantasmagoria : Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2006, p. 175.

« Son corps ne projette aucune ombre ; son image ne se réfléchit pas dans un miroir¹¹ », dit le Professeur Van Helsing.

Tandis que l'ombre est la preuve de l'être et de l'existence, symboliquement mise en œuvre dans ce collage de Lee Miller où elle prête son ombre à Eileen Agar et où Eileen Agar prête à Lee Miller le contour de la sienne, elle prouve cette existence en figurant l'absence, l'absence de lumière, mais aussi en marquant la proximité de cette absence avec la présence de l'individualité. Comme l'a fait remarquer Michel Foucault, l'ombre est « là où je ne suis pas¹². » L'ombre est simplement un effet, quelque chose qui ne nous est absolument pas lié – toujours en mouvement, c'est le fruit d'un objet et de la lumière, et pourtant on ne peut y échapper. Notre ombre, celle-là même qui semble nous représenter dans sa totale proximité, est précisément celle-là même qui est objet pur, pure absence, pur rien.

Dans ce collage, les ombres semblent étendre leurs références aux récits occidentaux sur les origines de la peinture et du dessin et, bien sûr, de la photographie. Comme le commente Victor I. Stoichita :

On sait très peu de chose sur la naissance de la peinture [...]. Toutefois, une chose est sûre : elle est née le jour où l'ombre de l'homme a été délimitée d'un trait. Il est assurément significatif que la naissance de la représentation artistique occidentale se soit faite 'en négatif'¹³.

Stoichita se réfère, bien sûr, à la légende de l'origine du portrait tel qu'elle est racontée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*. Dans ce récit, la fille d'un potier de Corinthe, amoureuse d'un jeune homme sur le point de partir pour un long voyage, traça sur le mur l'ombre portée de son profil. L'art pictural, selon Pline, est né de ce geste de « circonscrire par une ligne l'ombre d'un homme. »¹⁴ Cette fable se retrouve dans une longue lignée de tableaux à travers l'histoire de l'art pictural occidental, lignée dans laquelle s'inscrit ce collage, pour mieux l'élargir, avec les traits autour de l'ombre d'Eileen Agar tracés à travers la silhouette découpée.

11. Bram Stoker, *Dracula*, éd. Gérard, 1963, p. 339.

12. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

13. Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books Ltd, 1997, p. 7.

14. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, t. 2, livre XXXV, traduit par E. Littré.

Les autoportraits de Lee Miller évoqués ici proposent donc une identité artistique qui est d'emblée forcément incomplète et qui ne peut être aperçue, indirectement, que par un jeu de reflets et d'ombres, reflets et ombres d'autres artistes, de conventions, d'histoires, avec lesquelles cette identité est en constant dialogue, pour remettre en question les constructions occidentales patriarcales sur l'artiste et son œuvre originale, une et entière, unique. Une identité qui, peut-être, loin de pouvoir être appréhendée par des détails biographiques, n'émerge furtivement que dans l'œuvre et à travers l'œuvre elle-même. Une identité comme collage¹⁵.

*MIRIAD, MANCHESTER METROPOLITAN UNIVERSITY, GB
TRADUIT PAR VALERIA JULIA*

15. J'aimerais remercier Antony Penrose et les Archives Lee Miller, Neil Matheson et Ian Walker pour leur aide et leurs conseils précieux, ainsi que la Fondation Philip Leverhulme pour son soutien.

NOTE SUR LES TABLEAUX AUTOBIOGRAPHIQUES DE KAY SAGE

Mary Ann CAWS

Dans son chapitre sur Kay Sage et Yves Tanguy, d'une compilation très utile d'essais sur des couples de créateurs, Judith Suther – responsable de l'édition de *China Eggs* [Les Œufs de porcelaine], l'autobiographie de Kay Sage (sa vie avant la rencontre d'Yves) – fait remarquer combien Sage se situait et se sentait toujours au deuxième plan par rapport à son mari, le peintre breton¹. Toujours la deuxième, toujours décidément inférieure à son mari dans ses peintures – voilà comment elle se définit, du début de leur relation en 1939, jusqu'à sa mort à elle, en janvier 1963, bien après sa mort à lui, en janvier 1955. Dès leur rencontre, elle a fait tout ce qui était en son pouvoir pour promouvoir sa carrière à lui. C'est bien Sage qui a payé le passage d'Yves Tanguy à New York, et d'autres. C'est bien elle qui a trouvé, fourni, payé le premier mois de l'appartement de Jacqueline et André Breton, qui – comme tout le groupe surréaliste – la détestaient. (Hélas, on voit cela dans leurs lettres, surtout celles de Jacqueline Lamba... que dire des sentiments personnels de quelqu'un ? Le mieux, c'est d'en dire très peu. Donc, j'en dis très peu).

Ils l'appelaient « La Princesse », à cause de son premier mariage avec un prince italien de la petite noblesse. Titre qui n'était pas fait pour plaire, de toute façon, aux goûts révolutionnaires du groupe. Américaine, bien qu'ayant grandi en Italie, riche par son père, de tempérament plutôt froid, elle avait tout pour leur déplaire. Et Yves Tanguy avait tout pour plaire : grand rieur, gros buveur, de tempérament délicieusement chaleureux.

Le problème était que Kay Sage leur avait enlevé leur Yves. Et lui, son mari, n'a jamais loué ses tableaux à elle, étant un peu (ou très)

1. *Significant Others : Creativity & Intimate Partnership*, ed. Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron, New York, Thames and Hudson, 1993, p. 136-153. Kay Sage, *China Eggs/Les Œufs de porcelaine*, Charlotte and Seattle, Starbooks and Editions de l'Etoile, Bilingual Editions, Traduction française d'Élisabeth Manuel, 1996.

jaloux de son talent à elle. « I take more interest in his than he does in mine – naturally². » [!] Que dire ? Naturellement, pour moi, c'est ce mot « naturally » qui frappe... Alors, comme ça, il est naturel que son mari ne s'intéresse pas à son travail ? Ah bon.

Ceci dit, et, ce qui est d'autant plus remarquable, la force, oui, la force extrême des tableaux de Kay Sage, m'a entièrement bouleversée une fois de plus, à l'exposition du Katonah Museum of Art dans l'état de New York (5 juin-18 septembre 2011), si bien organisée, en partie par Stephen Robeson Miller – qui prépare une biographie de Kay Sage –. Les citations ci-dessous, en anglais, sont tirées du catalogue de l'exposition en question. Avant cette visite, j'avais connu, et reconnu de loin, les tableaux de Kay Sage, mais seulement quelques-uns. J'appréhendais leurs figures enveloppées de tissu toujours plié, toujours pâle, même blanc... et une ambiance toujours légèrement sinistre, comme si on n'allait jamais savoir comment pénétrer la scène – et certainement pas la comprendre. Elle non plus, sans doute. Et comme elle a refusé d'en parler, nous n'avons que ses quelques paroles entendues dans la triple conversation avec Julien Levy, dont on pouvait prendre connaissance à l'exposition. « Ah, dit-elle, pour moi la route s'étend interminablement, comme la voie Appia. » J'ai toujours cette route infinie dans ma mémoire.

Yves, lui, nous l'entendons rire. Ah, le fromage, un désastre, dit-il. Mais au moins nous avons du fromage... Kay Sage ne parlera pas des repas, mais plutôt de la colline juste en face de la fenêtre, vers le soir, elle acquiert un pli, et ressemble à du carton-pâte contre les nuages... chez Sage la mer aussi est toujours présente, élément qui se déroule à l'infini – quand vous pensez aux toiles de Tanguy, avec leurs espaces infinis et les petits objets vers le bas du cadre, vous ressentez quelque chose de presque joyeux. Mais les toiles de Kay Sage me semblent en général dépourvues d'émotion – plus strictes, plus sévères que celles de Tanguy. Les signes suggérés par les figures enveloppées, qui ont l'air de pointer vers quelque chose, les constructions architecturales – avec ces tours qui penchent parfois vers le centre de la toile (voir *Bounded on the West by the Land Under the Sea*, 1946) que l'un des organisateurs de l'exposition, le même Stephen Robeson Miller, a choisie en grand connaisseur comme tournant dans la vie de Sage – et ces lames de bois omniprésentes, qui se substituent à la chair du visage dans un *Small Portrait* de 1950, où nous

2. Julien Levy, « Tanguy, Connecticut, Sage », *Art News*, 15 September 1954, p. 27. cité dans l'ouvrage précédent, p. 250.

ne voyons que des cheveux roux et des morceaux de bois, tout cela nous convainc de son point de vue délibérément privé de sentiment. Sauf en ce qui concerne son mari. Cela ne cesse de nous étonner, après avoir vu ses tableaux à elle :

Une fois que j'ai connu Yves, tout ce qui n'était pas Yves s'est effacé. Je peux seulement dire que je ne crois pas qu'il ait jamais existé d'amour aussi total, dévastateur et complice que celui qui nous unissait³.

Après avoir subi des opérations de la cataracte aux deux yeux, Sage est devenue aveugle d'un oeil et elle voyait mal de l'autre... Et puis, Yves n'est plus là, et en janvier 1963, elle se tire une balle dans le cœur et en meurt, ayant laissé ce mot dévastateur :

Le premier tableau d'Yves que j'ai vu, avant de le connaître, s'intitulait Je t'attends. Je suis venue. À présent, il m'attend de nouveau. Je suis en route⁴.

Les cendres du corps d'Yves Tanguy furent jetées dans la baie de Douarnenez... De Kay Sage, nous restent son autobiographie, *China Eggs*, ses tableaux d'une force indicible, et sa hantise des œufs. Et nous nous souvenons qu'on a trouvé après sa mort, sur une petite étagère juste au-dessus de son lit, un bol contenant une série de petits œufs en porcelaine, de ceux qu'on utilise pour persuader les poules de pondre... Le fait que cette autobiographie, écrite après la mort de son mari, s'arrête net avant sa rencontre avec Tanguy, témoigne de sa difficulté de parler de leur vie ensemble.

Je voudrais commenter quelques-unes de ses toiles en toute simplicité. Dans une des toutes premières, *Monolith* (1937), une pierre s'érige, grande et de couleur presque noire, avec des incisions blanches – mystérieuse comme un Chirico (à qui Sage est souvent comparée) – et puis, de plus en plus souvent, les figures et les objets sont drapés dans un

3. « After I knew Yves, everything was obliterated that was not Yves. I can say no more than to say I do not believe there has ever been such a total and devastating love and understanding as there was between us ». Catalogue de l'exposition *The Surreal Worlds of Kay Sage and Yves Tanguy*, 5 juin-18 septembre 2011, au Katonah Museum of Art, Katonah, New York. Ce catalogue inclut des essais de Jonathan Stuhlman et de Stephen Robeson Miller, lequel a également publié *Kay Sage, A Chronology and Four Surrealist Plays*, Boston, Archives of American Art, 2011.

4. « The first painting by Yves that I saw, before I knew him, was called I'm waiting for you. I've come. Now he's waiting for me again. I'm on my way. » *Id.*, *ibid.*

tissu memorable. On y voit de plus en plus de tours, qui s'inclinent ou non – mais on pourrait tracer la lignée de ces pierres verticales qui bloquent la vue, jusqu'à la dernière toile dans toute sa négativité, où l'on ne voit que des tableaux vides barrant la vue et l'entrée : NON, dit-elle, de toute sa voix de femme. Celle qui a refusé toutes les interviews, toute remarque sur son propre travail, se refuse à tout, à tous, à elle-même.

Que de références : « The World is Blue » – ah, « le monde est bleu comme une orange », écrivait Paul Éluard – premier vers de son poème de 1929 :

*La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours [...]
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté*

Sur cette toile, on voit des pierres – qui ont exactement la forme d'un œuf. Évidemment, les critiques ont eu – et ont toujours – tendance à citer Chirico comme influence sur ses plans inclinés, et sur ses œufs...

J'ai beaucoup aimé son *White Silence* (1941), qu'elle a donné à Breton, qui l'a utilisé dans un poème-objet qu'elle a gardé au-dessus de sa cheminée à Roxbury. Cela me rappelle le signe pour représenter une augmentation de volume, dans sa trajectoire du petit au grand format, et le même signe en plus petit au-dessus, en forme évocatrice d'un écho. Autre silence : *Margin of Silence* (1942) – où intervient l'aspect autobiographique. Je pense à l'aveuglement de Sage – tout cela pointe vers l'avenir, comme l'oiseau dans le tableau qui suit la mort d'Yves.

Des références aux jeux pratiqués par les surréalistes : les petites tuiles en bas de *Near the Five Corners* (1943), tableau dans lequel la petite figure sur le pont fascine l'observateur, comme le font partout ces objets et figures enveloppés... que de mystères ! Je pense particulièrement à la narration de *I saw Three Cities* (1944, [ill.](#)) – que j'ai longuement regardé à la Galerie d'Art de l'Université de Princeton.

Il y a, à la droite du tableau, une forme voilée qui a l'air de signaler quelque chose au loin... Toutes ces toiles, toutes, toutes, sont

5. Dans Mary Ann Caws ed., *Yale Anthology of Twentieth-Century French Poetry*, New Haven, 2004, p. 176. Extrait de *L'Amour la poésie*, Gallimard, 1929.

autobiographiques – *Midnight Streets* (1944) par exemple, paraît rappeler, selon Stephen Robeson Miller, un feu qui l’avait réveillée quand elle était petite, en Italie. D’accord, cette sorte de rappel existe, mais il est également vrai que partout j’avais ressenti ces toiles comme des autoportraits de cette femme qui parlait peu d’elle – *sauf dans ses tableaux*.

En ce qui concerne ses toutes dernières toiles, trois d’entre elles nous frappent. *A Bird in the Room*, peinte après la mort de Tanguy, en 1955, signale la vieille superstition que l’entrée d’un oiseau dans une maison annonce la mort d’un habitant de cette demeure. Et en fait, c’est ce qui s’est passé quelques jours avant la mort d’Yves. Le tableau, aux couleurs sombres – noir, pourpre foncé – montre un portail vide, qui ne mène nulle part, entouré de figures voûtées et drapées, qui semblent se cramponner au cadre de tous côtés. Sombre, triste, vide de tout sauf de la détresse. Voilà que l’émotion noie toute la scène.

Le Passage, de 1956, montre une femme vue de dos, assise sur de grands fragments de pierres, seule et qui ne dit rien, qui refuse toute communication. La dernière toile, avec le titre absolu *The Answer is No* (1958), nous bloque la vue et l’entrée. Solitude éternelle. Rien qu’une série de toiles vides, retournées, où il n’y a que l’absence.

À mon avis, Kay Sage, miraculeusement fidèle à la mémoire de son mari peintre, fait preuve d’une inoubliable force architecturale, voire philosophique. Comme Apollinaire méritait le titre de Prince des poètes – titre décerné même à la statue de Picasso en son honneur, représentant le visage bien connu de Dora Maar – Kay Sage mérite, à mon avis, le titre cette fois-ci glorieux de Princesse de la peinture.

GRADUATE CENTER
CUNY-USA

**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**

María José GONZÁLEZ MADRID

**...DANS UNE HARMONIEUSE COMMUNICATION AVEC UN
AUTRE ÊTRE INSPIRÉ COMME MOI ***

Remedios Varo (Anglès, province de Gérone, 1908-Mexico, 1963) et Leonora Carrington (Lancashire, 1917-Mexico, 2011) se sont rencontrées à Paris en 1937, au sein du groupe surréaliste. Attirées par les espaces et les pratiques de liberté du pari surréaliste, que ce soit dans la création ou dans la vie, elles avaient toutes deux participé aux expositions et aux publications du groupe. Après la guerre et différentes pérégrinations, elles se sont retrouvées au Mexique en 1943. C'est dans cet exil mexicain partagé qu'elles ont développé leur œuvre la plus puissante et la plus personnelle, et qu'elles ont construit une intense relation d'amitié. « La présence de Remedios au Mexique a changé ma vie¹ », constatait Leonora.

Dans un de ses écrits politiques, Adrienne Rich, poète et essayiste féministe, pose la nécessité de trouver « des points de rencontre, des lieux où peuvent coexister l'énergie de la création et l'énergie des relations². » Je crois que Remedios Varo et Leonora Carrington ont trouvé et habité ces lieux de façon magistrale, l'importance de leur relation amicale et créative est d'ailleurs mise en relief dans de nombreuses études les

*Les citations qui constituent le titre et les sous-titres sont des phrases de Leonora Carrington, de Remedios Varo et de Clarice Lispector, dont on trouvera les références dans les notes.

1. Whitney Chadwick, *Women Artists and the surrealist movement*, Londres, Thames & Hudson, 1985, p. 194.

2. Adrienne Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid, Horas y horas, 2011, p. 61.

concernant. Comme le dit Whitney Chadwick, elles ont toutes deux partagé un « long et intense voyage » d'exploration, dans leur vie comme dans leur peinture. C'est ainsi que « pour la première fois dans l'histoire du mouvement collectif surréaliste, deux femmes ont pu collaborer pour tenter de développer un nouveau langage pictural qui répondait plus directement à leurs propres besoins.³ »

Janet Kaplan consacre aussi de longs passages à cette relation profonde « basée sur les étranges pouvoirs d'inspiration que l'une et l'autre ressentait avec tant de force, sur la croyance de l'une et l'autre au surnaturel et aux pouvoirs de la magie.⁴ » Kaplan fait remarquer que leur relation se nourrissait en outre d'une « très puissante faculté d'imagination que ni l'une ni l'autre ne trouvaient chez d'autres personnes » et que Remedios avait l'impression qu'elles « partageaient une sensibilité unique », ce qui les faisait se ressembler et les rendait différentes des autres :

Varo se considérait comme une excentrique que les autres ne pouvaient pas comprendre et elle voyait en Carrington une âme jumelle [...]. Carrington partageait cette sensation d'avoir enfin rencontré une confidente dans un monde qui lui était par ailleurs hostile. Elle exprimait cette sensation par le biais d'un des personnages du Cornet acoustique : « Parfois je me sens comme Jeanne d'Arc, si terriblement incomprise. Je sens qu'on me brûle sur le bûcher simplement parce que je suis différente de tous les autres ; parce que j'ai toujours refusé de me passer de ce pouvoir étrange et merveilleux que j'ai en moi et qui se manifeste quand je suis dans une harmonieuse communication avec un autre être inspiré comme moi ».

Si l'idée de *sympatheia*, en tant que lien entre tous les éléments du cosmos et principe du grand organisme de la nature⁵, est très présente dans les œuvres et dans les jeux que les deux femmes inventaient et

3. Whitney Chadwick, *Women Artists... op. cit.*, p. 194.

4. Toutes les citations de Kaplan sur la relation entre les deux artistes sont tirées de Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 93-95. (éd. originale : *Unexpected journeys. The art and life of Remedios Varo*, Londres, Virago, 1988).

5. Rosa Rius Gatell, « Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo », dans : María José González Madrid et Rosa Rius Gatell, *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia (sous presse).

partageaient⁶, elle fut aussi fondamentale dans la façon dont elles considéraient leur relation.

Il semble évident qu'au Mexique, la relation entre les deux femmes fut intense, profonde et féconde. Quelles traces de la richesse et de la complexité de cette relation pouvons-nous trouver dans leurs écrits, leurs peintures et leurs autres œuvres ? Se reflète-t-elle, d'une façon ou d'une autre, dans leur œuvre ? Comment les deux artistes ont-elles « représenté » cette relation fondamentale dans leur vie ? J'aimerais proposer quelques réponses à ces questions en abordant leur œuvre par trois biais différents : la représentation de thèmes et de personnages auxquels elles s'intéressaient toutes deux ; les travaux qu'elles ont réalisés ensemble ; et la présence de chacune dans l'œuvre de l'autre.

... QUI PARTICIPENT DU VÉRITABLE EXERCICE DE LA SORCELLERIE

Parmi les nombreux centres d'intérêt qu'elles avaient en commun, je choisirai, pour cette première approche, l'alchimie, la sorcellerie et la cuisine. Dans ses recherches sur les représentations de femmes construites par les artistes surréalistes, Gloria Feman Orenstein constate que, dans leurs peintures, Leonora Carrington et Remedios Varo :

...generally portrayed women [...] in figures such as the Alchemist, the Magician, the Goddess, the Artist, the Explorer, the Scientist, and the Shaman – all metaphors of creation and exploration, all images of women as mature, active and intelligent creators⁷.

Dans *Creación de las aves* (1958), Remedios Varo représente (se représente comme) peintre et alchimiste⁸. Leonora Carrington établit aussi le rapport entre création alchimique et création artistique dans *Quería ser pájaro* (1960) : le personnage principal est une jeune fille mince, d'apparence androgyne (qui rappelle Leonora elle-même, mais aussi les personnages de Remedios), qui dessine quelques lignes au pinceau sur un grand œuf. Les artistes se représentent comme des

6. Par exemple, dans l'organisation de « systèmes solaires maison » par le biais desquels elles tentaient d'intervenir sur le devenir des événements.

7. Gloria Feman Orenstein, « The Methodology of the Marvellous », *Symposium*, vol. 42, n° 4, 1989, p. 332.

8. Ce ne sont pas les couleurs de l'« Œuvre » alchimique qui sortent de son chaudron, mais bien les couleurs primaires de la peinture.

alchimistes qui ont le pouvoir de créer la vie et de transformer la matière par leur travail.

Dans leur relation, les artistes se considèrent aussi comme des sorcières et des magiciennes. Dans une lettre à Breton, Leonora raconte : « Remedios et moi nous avons trempés les doigts timidement dans la sorcellerie pratique avec résultats parfois palpables. Mais c'est à ce imagier ou se auto-ensorcelle par ignorance.⁹ » Pour sa part, Remedios écrit une lettre à un certain « *señor Gardner* », à qui elle fait part de l'activité qui existe au Mexique en matière de magie : « Avec Mme Carrington et quelques autres personnes, nous nous sommes consacrées à rechercher des faits et des données qui existent encore dans des régions éloignées et qui participent du véritable exercice de la sorcellerie¹⁰. »

Cet intérêt pour des connaissances liées à l'alchimie ou à la sorcellerie peut être mis en rapport avec le désir de s'identifier à des figures féminines – sorcières, alchimistes, béguines, mystiques, emmurées et autres « femmes d'esprit libre¹¹ » – à qui l'on a reconnu des savoirs et des pratiques à certains moments de l'histoire¹². Selon Chadwick, « *they sought the sources of the « feminine » and « woman » in epochs and places in which women were believed to have exercised spiritual and psychic powers later repressed under patriarchy¹³* ».

Un autre de leurs intérêts communs, tant dans leur vie quotidienne que dans leur œuvre, est en relation avec le feu et la transformation,

9. Lettre manuscrite de Leonora Carrington à André Breton, écrite au Mexique le 8 août [1943]. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 424. La citation est transcrite littéralement, dans le français très particulier de Leonora, avec l'autorisation d'Aube Breton-Elléouët.

10. Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, introduction et notes d'Isabel Castells, Mexico, Era, 1997, p. 80-84. On pensait que cette lettre, comme bien d'autres de Remedios, était adressée à une personne fictive, mais on en a récemment identifié le destinataire : il s'agit de Gerald B. Gardner (1884-1964), écrivain et sorcier. Voir Teresa Areq, « Mirrors of the Marvellous : Leonora Carrington and Remedios Varo », dans *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey/Burlington, Lund Humphries, 2010, p. 106.

11. María-Milagros Rivera-Garretas, *La Diferencia sexual en la historia*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2005, p. 108.

12. Joan Kelly-Gadol, « Did Women Have a Renaissance ? » dans Renate Bridenthal et Claudia Koonz (éd.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 137-164.

13. Whitney Chadwick, « An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism and self-representation » dans Whitney Chadwick (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-representation*, Cambridge, Mass./ Londres, The MIT Press, 1998, p. 13.

comme l'alchimie, mais lié à cet espace domestique traditionnellement féminin qu'est la cuisine¹⁴. On sait qu'elles adoraient s'amuser à inventer des recettes originales et à cuisiner d'étranges petits plats. Des images de cuisines et de chaudrons sur le feu apparaissent dans de nombreuses peintures de Leonora. Un exemple extrême de cette relation entre cuisine et métamorphose pourrait être celui de Marian Leatherby – alter ego de Leonora dans son roman *Le Cornet acoustique* –, qui se « trouve » elle-même en s'auto-ingérant après s'être cuisinée dans un énorme chaudron en fer au centre du monde¹⁵, au cours d'une espèce de cérémonie chamanique de renaissance¹⁶.

Remedios a écrit, en adoptant le nom et le format habituel de la littérature culinaire, une série de recettes compliquées en vue d'obtenir les résultats les plus divers : « Pour provoquer des rêves érotiques, [...] pour chasser les rêves inopportuns, l'insomnie et les déserts de sables mouvants sous le lit¹⁷ » ou *Huevo N° 5*¹⁸, où elle combine une série d'ingrédients et de notes de musique avec des textes automatiques. Le résultat en est un étrange mélange entre une des « recettes » surréalistes pour parvenir à libérer l'inconscient et une recette de cuisine traditionnelle. Leonora a aussi inventé des recettes sortant de l'ordinaire, comme celle d'un gâteau de communion de tradition mongole, dictée par son gourou G, qui comprend, entre autres ingrédients, des crottes de lapin et un « *Macropollo*¹⁹ » (Macropoulet), et qui est accompagnée, comme dans les livres de cuisine traditionnels, d'une photo du résultat, tout sauf traditionnel²⁰.

14. Sur le rapport entre cuisine, magie et alchimie, et sur les activités domestiques comme métaphore du chemin de la connaissance et de la prise de conscience féminine, voir Whitney Chadwick, *Women Artists, op. cit.*, p. 201 et Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados, op. cit.*, p. 46.

15. Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Garnier-Flammarion, 1983, p. 180-183.

16. Helen Byatt, « Introduction », dans Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, Boston, Exact change, 1996, p. XVIII.

17. Remedios Varo, *Cartas, op. cit.*, p. 107-109.

18. *Id.*, *ibid.*, p. 117.

19. En espagnol dans le texte.

20. Lettre dactylographiée de Leonora Carrington à André Breton, écrite au Mexique en décembre 1954. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 431.5.

NOUS AVIONS COUTUME, REMEDIOS ET MOI, D'ÉCRIRE BEAUCOUP DE CHOSES ENSEMBLE

Nous savons que, pendant plus de vingt ans, Leonora et Remedios se voyaient tous les jours²¹. Elles s'écrivaient aussi, presque tous les jours, des lettres et de petits mots, parfois illustrés de petits dessins ou faisant référence à un langage secret²². Nous savons aussi qu'elles passaient beaucoup de temps et d'expériences ensemble. Il semble cependant qu'elles n'aient jamais réalisé d'œuvre plastique commune, pas même sous la forme de « cadavre exquis » ou de « dessin communiqué », jeux auxquels Remedios avait si souvent participé à Barcelone et à Paris. En revanche, elles ont écrit à la façon des « cadavres exquis », elles ont travaillé ensemble sur des scénographies, et elles ont réalisé des peintures ou des textes en rapport avec l'œuvre de l'autre.

Nous avons des renseignements sur au moins deux écrits réalisés conjointement. Le premier est cité dans la note qui accompagne la contribution de Remedios Varo à la revue péruvienne *Las moradas* : « Elle est l'auteure, en collaboration avec Leonora Carrington et César Moro, d'un roman (inédit) : *Costumbres tropicales*²³. » Il semble que le roman n'ait pas dépassé le stade du projet²⁴, mais il est intéressant d'examiner de plus près la collaboration de Remedios Varo à cette revue. Il s'agit de la reproduction de sa peinture *Paisaje torre centauro*²⁵, accompagnée de la légende suivante : « Illustration pour *Open Stone Door*²⁶, roman de Leonora Carrington²⁷ ». Bien que d'autres peintures de Remedios puissent être mises en rapport avec les écrits de Leonora – ou vice-versa – en raison de la similitude des sujets traités, dans ce cas c'est

21. Comme le rappelle Leonora lors d'un entretien dans Whitney Chadwick, *Women Artists, op. cit.*, p. 194.

22. On ne connaît pas la relation que Leonora et Remedios ont entretenue par écrit.

23. *Las moradas*, num. 4, avril 1948, p. 99-100.

24. « J'ai eu connaissance par Moro du conte (ou plutôt du projet de roman) que Remedios Varo et César Moro avaient projeté d'écrire ensemble [...] ; mais je n'ai rien trouvé dans les papiers de Moro, dont j'ai hérité dans leur totalité. Il m'en a parlé, au début de 1949, je crois... » Montpellier, 23 mars 1996. Lettre d'André Coyné, exécuteur testamentaire de Moro, à l'auteur.

25. Classée sous le numéro 53 dans Remedios Varo. *Catálogo razonado/Catalogue raisonné*, éd. par Ricardo Ovalle et Walter Gruen, Mexico, Era, 2008, 4e éd. augmentée.

26. En anglais dans le texte.

27. *Las Moradas*, n° 4, avril 1948, p. 65.

une illustration exceptionnellement littérale de la première scène de *La Porte de pierre*²⁸.

Pour en revenir aux écrits qu'elles ont réalisés ensemble, Leonora rappelle comment Remedios et elle pratiquaient l'écriture à quatre mains :

*Nous avions coutume, Remedios et moi, d'écrire beaucoup de choses ensemble. Mais tout doit avoir disparu dans une corbeille à papier il y a de nombreuses années. J'écrivais un chapitre et je ne lui disais pas de quoi il était question ; elle écrivait le suivant ; quand nous avions environ cinq chapitres, nous les mettions ensemble et c'était très amusant.*²⁹

Il semble que tout n'ait pas disparu dans une corbeille à papier, puisque nous connaissons au moins une pièce de théâtre³⁰, écrite sur un ton ludique, « juste pour amuser les acteurs », et destinée à être interprétée par un groupe d'amis. Nous ne savons pas si la pièce a été représentée ni de quand elle date, mais l'histoire et le ton correspondent tout à fait aux registres qui unissaient les deux artistes : le jeu, la magie et l'humour. L'argument rappelle celui de nombreux contes pour enfants : une reine cherche pour sa fille la personne à « l'âme la plus belle ». Elle invite à cet effet les « *señores, señoras, señoritas y hermafroditas* » à essayer un onguent, composé par l'alchimiste Scatijeras, qui, appliqué sur les fesses, permet de séparer l'âme du corps.

L'argument de *La Folle de Chaillot*, de Jean Giraudoux, est tout aussi fantaisiste. Les deux amies ont dessiné la scénographie de cette pièce, les costumes et quelques « chapeaux extraordinaires³¹ ». Nous ignorons si

28. Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, texte français par Henri Parisot, Flammarion, 1976, p. 5. Le roman décrit la scène suivante : « Au sein d'une profonde forêt », un énorme édifice « incongrûment couronné d'une tour, devenue en fait un observatoire », dominé par un centaure. Trois hommes « observant la lune alors à son décours ». Dans une édition postérieure du roman, revue par l'auteure, ce passage — et beaucoup d'autres — ont été éliminés. Pour une interprétation très suggestive de cette amputation, voir Julia Salmerón, « Remedios y Leonora : el legado literario de una amistad » dans María José González Madrid et Rosa Rius Gatell, *Remedios Varo, op. cit.*

29. Paul De Angelis, « Leonora Carrington » dans *El Paseante*, num. 17, 1990, p. 17.

30. Dans la dernière édition des textes de Remedios, elle s'intitulait *El Santo Cuerpo Grasoso*. Voir Edith Mendoza, « A veces escribo como si trazase un boceto ». *Los escritos de Remedios Varo*, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 233-259 et 271-295.

31. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados... op. cit.*, p.98. L'adjectif concernant les chapeaux est d'Eva Sulzer.

ces dessins ont été conservés, mais nous possédons l'information suivante concernant la première « officielle », bien des années plus tard, au Mexique :

... une légende circule selon laquelle, dans les années cinquante, cette pièce fut mise en scène par un groupe de personnages extraordinaires [...]. Dans ce groupe, Leonora Carrington et José Horna s'occupaient de la scénographie et des costumes ; [dont] la réalisation était prise en charge par Remedios Varo, qui peignait et cousait aussi. La mise en scène ne fut pas simple, étant donné que Leonora Carrington voulait que les actrices portent des autruches vivantes en guise de chapeaux. C'était évidemment impossible. Comment porter une autruche sur la tête ? C'est Remedios Varo qui évita l'écueil en fabriquant des chapeaux en forme d'autruche³².

En dépit du peu d'information dont nous disposons sur ce travail en commun, un coup d'œil sur la pièce de Giraudoux nous fournit des pistes suggestives. La comtesse Aurélie, « la folle de Chaillot », est une vieille dame excentrique qui, en écoutant une conversation dans un café, découvre une conspiration dont le but est de faire main basse sur le pétrole présent dans le sous-sol de Paris, sans se soucier de la destruction de la ville que cette entreprise comporte. Aurélie décide de contrer le plan des spéculateurs et convoque ses amies, aussi vieilles et excentriques qu'elle, à « un conseil dont dépend le bonheur de l'univers³³ ». Je ne voudrais pas m'appesantir sur les aventures vécues par ces dames pour faire échouer les plans des adorateurs du « Veau d'or³⁴ ». La pièce se termine sur la victoire des « folles » et sur un appel à prendre soin du monde entier.

À mon sens, la pièce a dû fasciner Leonora et Remedios pour plusieurs raisons. En effet, la lecture de *La Folle de Chaillot* fait inévitablement penser au roman de Leonora Carrington *Le Cornet acoustique*. Les deux ouvrages ont en commun beaucoup d'éléments, mais surtout l'idée que l'amitié entre femmes, même si elles sont « folles » dans un cas, assez vieilles et aussi un peu folles dans l'autre,

32. Bruce Swansey, « La loca de Chaillot » dans *Proceso*, 16 novembre 1985. Disponible sur <http://www.proceso.com.mx/?p=142458>, consulté le 28 mars 2012. Dans Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo : pasos en la arena*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 234, on avance la date de 1949.

33. Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, Le Livre de poche, 1946, p. 88.

34. *Id.*, *ibid.*, p. 122.

peut atteindre une puissance extraordinaire. Leonora et Remedios ont dû ressentir de l'empathie envers les folles parisiennes et de la sympathie pour leurs aventures, et elles ont en quelque sorte trouvé une « représentation » de leur amitié dans le texte de Giraudoux.

CE MAGNIFIQUE CORNET VA CHANGER VOTRE VIE...³⁵

Dans les écrits de Remedios et dans ceux de Leonora (fictions, correspondance, rêves, etc.), l'autre apparaît sans cesse en tant que personnage. Je ne vais pas analyser ces apparitions ici, je me contenterai de dire que Leonora intervient fréquemment dans les récits de rêves de Remedios, sous la forme, par exemple, d'« une petite chatte blonde » à qui Remedios donne le bain³⁶. On rencontre aussi plusieurs Anglaises dans ses textes de fiction : Mistress Thrompston, qui trouve « la coupe pleine d'eau lourde qui coule de façon permanente³⁷ » ou Ellen Ramsbottom, une Anglaise qui s'intéresse aux « phénomènes somno-télépathiques³⁸ ».

C'est cependant dans le roman de Leonora, *Le Cornet acoustique*, que nous pouvons trouver une « représentation » plus détaillée de leur amitié. Nous ne savons pas exactement quand il a été écrit, même si Leonora en gardait quelque souvenir : « Je l'ai écrit dans les années cinquante, quand j'avais une quarantaine d'années³⁹. » *Le Cornet acoustique* relate aussi une aventure vécue par des vieilles dames et qui transforme aussi le monde. Les personnages sont deux amies, sosies de Leonora et de Remedios : Marian Leatherby, une féministe anglaise de 92 ans, sourde, édentée et barbue, que sa famille veut mettre dans une maison de retraite ; et son amie, la rousse espagnole Carmella Velásques, dont la principale occupation est d'écrire des lettres à des personnes qu'elle ne connaît pas (c'était une des activités préférées de Remedios) et qui aide son amie dans ce moment difficile où elles vont vivre ensemble des aventures extravagantes.

Si Leonora racontait que Remedios avait changé sa vie, dans son roman, elle fait en sorte que Carmella change celle de Marian en lui offrant une « corne magique » qui lui permettra, par un étrange tour de

35. Leonora Carrington, *Le Cornet*, op. cit., p. 31.

36. Remedios Varo, *Cartas*, op. cit., p. 121-122.

37. *Id.*, *ibid.*, p. 110.

38. « Proyecto para una obra teatral » dans : Remedios Varo, *Cartas*, op. cit., p. 101-106.

39. Paul De Angelis, « Leonora Carrington », op. cit., p. 17.

passe-passe, de réaliser le rêve de sa vie : se rendre en Laponie. On peut retrouver dans ce roman de Leonora bon nombre des thèmes qui les intéressaient et qui apparaissent aussi dans les œuvres de Remedios⁴⁰. Néanmoins, ce que je veux souligner ici, c'est la façon dont Leonora raconte la relation entre les deux personnages. À partir de la maison de retraite, Marian Leatherby entreprend une aventure rocambolesque pour arracher la « Coupe » des mains du « Dieu le Père en courroux » et la restituer au pouvoir de la « Mère-Grand ». Elle sortira victorieuse de cette aventure (aux évidentes résonnances mythiques) grâce à l'aide de Carmella. L'amitié qui les unit, leur complicité, est tellement forte qu'elle fera dévier l'axe de la Terre, transformant ainsi l'ordre des choses. Alors que Marian n'avait pu réaliser son désir de se rendre du Mexique en Laponie, elle parvient finalement à ce que la Laponie se déplace jusqu'à elle : « Selon le planisphère de Carmella, nous sommes maintenant parvenus quelque part dans la région où se trouvait autrefois la Laponie, et cela me fait sourire⁴¹. » « La Laponie doit venir à la vieille dame⁴² » (phrase finale du roman), c'est ce qu'obtient le désir de Marian mis en jeu et en relation avec Carmella, et le fait qu'elle parvient à « reprendre le Graal pour le restituer à la Déesse » afin que « la bonne volonté et l'amour [...] une fois de plus préval [ent] dans le monde⁴³ ».

Ce n'était pas la première fois que Leonora se voyait impliquée dans une entreprise visant à sauver le monde. À son arrivée au Mexique, elle avait écrit *En bas*, texte où elle racontait son expérience de la folie suite à la détention de Max Ernst. Dans le Madrid franquiste de 1940, elle avait acquis la conviction, disait-elle, « que Madrid était l'estomac du monde et que moi j'étais chargée de guérir cet appareil [...]. Je me croyais capable de porter ce poids atroce et d'en tirer une solution pour le monde⁴⁴ ». À ce moment-là, elle était seule et elle n'était pas sortie indemne de sa tentative, elle avait été internée dans un hôpital psychiatrique à Santander. Ce n'est que quelques années plus tard, au Mexique, après avoir rencontré Remedios, qu'elle pourra écrire un récit

40. Comme dans le conte Lady Milagra ou dans les peintures *Exploración de las fuentes del río Orinoco* et *Fenómeno de ingravidez*.

41. Leonora Carrington, *Le Cornet*, *op. cit.*, p. 204-205.

42. *Id.*, *ibid.*, p. 205.

43. *Id.*, *ibid.*, p. 191.

44. *Id.*, *En bas*, précédé d'une lettre à Henri Parisot, Éric Losfeld, 1973, p. 19.

sur son rôle dans la transformation du monde, avec Remedios et une fin différente.

Plus ou moins à l'époque où Leonora a écrit *Le Cornet acoustique*, lors d'une interview⁴⁵, elle a répondu en ces termes à une question concernant l'événement historique qu'elle admirait le plus : « Pratiquement aucun, mais il y a des dates historiques que j'admire. Par exemple, la Chute du patriarcat, qui aura lieu au XXI^e siècle. » Dans *Le Cornet acoustique*, Leonora devance cette date et met « la Chute du patriarcat » entre les mains de Marian et Carmella.

...UNE RELATION QUI ME FAIT REMARQUER QUE JE SUIS...

L'amitié entre Remedios Varo et Leonora Carrington pourrait être un de ces « points de rencontre, d[e] ces lieux où peuvent coexister l'énergie de la création et l'énergie des relations » auxquels Adrienne Rich faisait allusion. L'artiste Donatella Franchi a écrit, elle aussi, sur la nécessité et la richesse de « comprendre la créativité comme pratique de la relation⁴⁶ », comme un va-et-vient entre la créativité nécessaire pour vivre et celle qui est transformée en art. Remedios et Leonora ont établi une relation de profonde amitié (fondamentale dans leur vie et dans leur création), mais aussi d'« autorité féminine » (de reconnaître de l'autorité l'une chez l'autre) et de se reconnaître l'une l'autre comme « interlocutrices magistrales⁴⁷ ». Elles ont été capables d'établir, selon les termes de Clarice Lispector, « une relation qui me fait remarquer que je

45. Elena Poniatowska, « Leonora Carrington », *Novedades. Suplemento México en la cultura*, 9 juin 1957.

46. Donatella Franchi, « Cómo actúan la disparidad y el deseo en las prácticas creativas de las mujeres. Una reflexión de imágenes y palabras », dans *Duoda. Estudios de la diferencia sexual*, n° 27, 2004, p. 117.

47. Pour les concepts d'« autorité féminine » et d'« interlocutrice magistrale », voir María-Milagros Rivera-Garretas, *La diferencia... op. cit.*, p. 108.

suis », autrement dit une relation qui fait partie de la conscience de soi de chacune, mais aussi de la recherche, partagée, de sens au monde et de leur façon de s'y trouver.

*UNIVERSITAT DE BARCELONA*⁴⁸
TRADUCTION GENEVIÈVE MICHEL

48. Article rédigé avec le soutien du projet de recherche HAR2011-28773-C02-01.

DÉESSES OU DÉMONES ? IDENTITÉ ET AUTOREPRÉSENTATION DANS L'ŒUVRE DES ARTISTES LIÉES AU SURRÉALISME DU MEXIQUE

Tere ARCQ

Dans presque toutes les cultures, les déesses de la création sont aussi des déités de destruction. La femme, qui est le signe vivant de l'étrangeté de l'univers et de son hétérogénéité radicale, cache-t-elle la mort ou la vie ? *Octavio Paz*¹

Dans *Le Labyrinthe de la solitude*, l'écrivain mexicain Octavio Paz, la plus éloquente voix surréaliste, explore les racines pré-hispaniques dans leur relation avec l'identité mexicaine et la dualité féminine qui va dominer la construction du genre au Mexique². Cette dualité féminine se manifeste par des figures telles que la Coatlicue et Tlazoltéotl, la Malinche et la Vierge de Guadalupe. Coatlicue, « aux jupes de serpents » est la déesse mère de la terre. Elle représente, comme Paz le signale à propos, la perception duelle de la femme : le prêtre aztèque la vénérat comme une déesse et le moine espagnol la voyait comme une présence démoniaque, et plus de quatre cents ans après, « elle nous attire et nous repousse, elle nous séduit et nous horrifie³ ». Tlazoltéotl est la déesse de l'amour et de la fertilité qui renferme en elle-même la dichotomie mère/putain, qui imprègne la vision de la femme autour de la sexualité. La Malinche, traductrice et concubine d'Hernán Cortés, est le symbole de la séduction et de la trahison, mais aussi de la toute puissante attraction vers l'étranger, non seulement différent, mais supérieur à soi-

1. *Le Labyrinthe de la solitude* suivi de *Critique de la pyramide*, Gallimard, 1983, p. 64.

2. *Id.*, *ibid.*

3. Octavio Paz, « La déesse aux jupes de serpents », *La Nouvelle revue française*, n° 348-350, 1982, p. 53.

même. La Vierge de Guadalupe devint un modèle idéalisé de pureté et de vertu à partir duquel se construisit l'image de la perception virgine chez la femme qui passait du voile blanc de la première communion au voile blanc de la robe de mariée, confinée exclusivement dans la sphère domestique ou au couvent.

Dans la première moitié du XX^e siècle, des créatrices étrangères et nationales se rencontrèrent en terre mexicaine et formèrent un groupe talentueux qui laissa un ensemble d'œuvres surprenant par l'abondance des portraits et autoportraits. Cette conception duelle de la femme, déesse-diablesse, mère-putain, vierge-séductrice, mexicaine-étrangère, influera sur les représentations picturales et sur les écrits des femmes artistes de ce pays, d'une façon subtile parfois, souvent de manière provocatrice ou subversive. Autant la construction de l'identité générique au Mexique est influencée par sa propre histoire, autant celle des femmes européennes et américaines était bornée par leur contexte. Le contact avec le surréalisme leur procura à toutes un sentiment de liberté dans l'art et dans la vie qui fomenta de nouvelles formes d'expression⁴.

À partir des années vingt, le mouvement culturel impulsé par José Vasconcelos, qui prétendait édifier au Mexique une nouvelle identité à travers l'art post-révolutionnaire, a conduit les artistes à pénétrer le territoire national pour effectuer des investigations ethnographiques et anthropologiques. Si le mouvement muraliste mexicain, qui concrétisa le passé du pays sur d'innombrables édifices publics, excluait totalement les femmes, certaines accompagnèrent leurs maris, compagnons ou amis dans des expéditions vers de lointains villages ou des sites archéologiques qui influencèrent notablement leurs œuvres. L'un de ces lieux privilégiés était la région de l'isthme de Tehuantepec, dans l'état d'Oaxaca, que Diego Rivera immortalisa par ses peintures murales du Secrétariat à l'Éducation Publique. Rivera et Frida Kahlo, mais aussi Rosa Rolanda et Miguel Covarrubias, Maria Izquierdo et Lola Alvarez Bravo, y voyagèrent, parmi d'autres.

Les femmes zapotèques ont captivé l'imagination des voyageurs, peintres, écrivains, photographes et cinéastes depuis le XVI^e siècle. Leurs témoignages visuels et littéraires présentèrent les femmes

4. Pour une relation du contact des femmes artistes avec le surréalisme au Mexique, voir Tere Arcq, « Las mujeres artistas en el país de la belleza convulsiva : México », *In Wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. Ed. Prestel-Delmonico, New York, 2012.

d'Oaxaca comme des personnalités exotiques et fascinantes. Cependant, ce qui intéressa des femmes artistes telles que Kahlo et Rolanda, qui s'auto-représentèrent en de multiples occasions en Tehuanes, fut surtout l'appropriation de l'identité de ces amazones matriarcales. Frida Kahlo réalisa deux autoportraits, *Diego en mi pensamiento* [Diego dans ma pensée], 1943 et *Autorretrato* [Autoportrait], 1948, où elle se peint, le visage encadré d'une coiffe blanche à volants, portant le costume de cérémonie des Tehuanes, de même qu'elle fit sensation à Paris où elle se rendit pour son exposition, en 1938, quand la grande couturière Elsa Schiaparelli lui dessina un *Costume de Mme Rivera* paru en couverture de *Vogue*⁵. À travers un style personnel, Kahlo se réclamait dans ses tableaux de l'ascendance zapotèque de sa mère⁶.

Rosa Rolanda, une artiste fascinante, encore assez peu connue, d'ascendance irlandaise et mexicaine, arriva pour la première fois au Mexique en 1926 pour faire la connaissance de la famille de son époux, Miguel Covarrubias. Tous deux voyagèrent dans différents États et visitèrent Oaxaca en compagnie de Tina Modotti et d'Edward Weston. Ceux-ci l'initèrent à l'usage de l'appareil photo⁷ et Weston la prit splendidement vêtue d'un hupil de cérémonie.

Rolanda était danseuse et elle dessinait des vêtements. Elle demeura fascinée par l'avalanche de couleurs des femmes de cet isthme, et par leur mode de vie totalement libre. Dans *Mexico South*, Covarrubias signale que les relations entre les sexes sont « naturelles et désinhibées⁸ ». Les relations entre sexes qui caractérisent les zapotèques sont une franche exception au modèle matriarcal. Dans l'isthme, les femmes ne jouissaient pas seulement d'une plus grande liberté sexuelle, mais elles étaient aussi responsables du commerce et de l'économie, et elles jouèrent un rôle fondamental en politique dès le XVIIe siècle, en organisant la rébellion contre le gouvernement espagnol⁹. Dans son

5. Hayden Herrera, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row Publishers, New York, 1983, p. 245.

6. Bien qu'on ait longtemps attribué cela au mythe personnel élaboré par l'artiste, en 2010 s'ouvrirent pour la première fois au public les archives secrètes de Frida Kahlo, avec une exposition de photographies et de documents inédits dans la Maison Bleue de Coyoacan. Une photo de famille montre Frida enfant entourée de femmes d'origine Tehuane. Voir Pablo Ortiz Monasterio, *Frida Kahlo. Sus fotos*, Ed. M.R., México, 2010, p. 43.

7. Adriana Williams, *Covarrubias*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 84.

8. Miguel Covarrubias, *Mexico South*, Ed. Knopf, New York, 1946, p. 338.

9. Voir : Campbell Howard et Susanne Green, « Historia de las representaciones de la

Autoprotrait, paru en couverture de la revue *Mademoiselle* en 1946¹⁰, Rolanda se représente en téhuane dans un triple portrait où une figure centrale recouvre les deux autres, dont on ne perçoit que les yeux et le brillant des volants blancs (ill.).

Rolanda, comme Kahlo, introduisit les vêtements autochtones dans ses travaux artistiques comme dans son style de vie, non seulement pour leur beauté et le profond intérêt qu'elle et ses pareilles portaient à l'étude et à la récupération du passé national, mais aussi pour se montrer en femmes indépendantes, puissantes et libres, à la manière des femmes tehuanes.

Au début des années 30, deux tendances opposées confluaient au Mexique : celle qui regardait le passé pré-hispanique et celle qui tournait les yeux vers l'Europe, suivant les dernières tendances des avant-gardes artistiques et littéraires, comme le groupe des Contemporains, qui fonda la revue du même nom en 1928. Le Café de Paris, qui ouvrit ses portes deux ans après et dura jusqu'en 1945, joua un rôle fondamental dans l'atmosphère culturelle mexicaine. À différentes tables s'assemblaient, rappelle Octavio Paz, les rédacteurs et collaborateurs autour de la revue d'avant-garde *Letras de Mexico*. Tout près était la table des écrivains et des artistes affiliés à la LEAR (Ligue des écrivains et des artistes révolutionnaires) à forte tendance marxiste, puis un autre groupe d'artistes comprenant Juan Soriano, Maria Izquierdo, Lola Alvarez Bravo, Lupe Marin et Lya Costa. Le dernier groupe se situait entre les deux. Izquierdo et Alvarez Bravo, par exemple, entremêlaient avant-garde et modernité dans leurs œuvres, tout en préservant l'identité et la culture mexicaine.

Maria Izquierdo est peut-être celle qui représente le mieux les contrastes identitaires du Mexique à l'époque. D'origine modeste et provinciale, elle fut cependant la première femme artiste mexicaine à exposer ses œuvres à New York en 1929. Elle fut également la première à se lier au surréalisme au Mexique avec Antonin Artaud. Lorsque le dramaturge français y arriva, en 1936, il fut ému par les gouaches montrant des femmes autochtones, nues, couchées au milieu des ruines,

mujer zapoteca en el Istmo de Tehuantepec » [Histoire des représentations de la femme zapotèque dans l'isthme de Tehuantepec], *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, juin 1999, vol. V, n° 009, Universidad de Colima, Colima, México, p. 89-112.

10. Adriana Williams, *op. cit.*, p. 206.

qui furent pour lui « une véritable révélation¹¹ ». Ces peintures sont peut-être les plus fortes dans le travail d'Izquierdo en termes d'oppression féminine. Cependant, tout au long de sa production picturale et surtout dans ses portraits, il y a un discours féminin plus subtil et réprimé. Izquierdo fut peut-être la première artiste qui prit non seulement le pinceau, mais aussi la plume et le microphone pour parler de la situation des femmes artistes au Mexique. En 1934, dans une conférence radiophonique intitulée « L'art des femmes et le Mexique » elle se demande, en avance sur la théorie féministe, pourquoi il n'y a pas eu de grandes artistes femmes ; elle défend les droits des femmes en termes d'égalité des chances et des choix, mais elle reconnaît les différences, en particulier le privilège de la maternité. Dans son discours et dans ses écrits ultérieurs, telle sa « Lettre aux femmes du Mexique », publiée dans le journal *El Zocalo*, Izquierdo tente de concilier la dualité entre le fait d'être une femme dans une société majoritairement catholique et traditionnelle avec de fortes valeurs familiales et celui d'être une femme dans un pays qui se modernise, où « la femme commence à avoir une importance qui parfois l'assimile à l'homme¹² ».

On connaît environ vingt-cinq autoportraits d'Izquierdo. Certains se réfèrent symboliquement au désir de liberté, comme *Autoportrait* (1933) où elle apparaît de face, regardant fixement le spectateur. Derrière elle, un cheval blanc saute librement au-dessus d'un mur. Ce tableau porte une ressemblance frappante avec l'autoportrait de Leonora Carrington *Inn at the Down Horse* (ca.1937-1938) où l'anglaise se représente assise sur une chaise, un cheval blanc en jouet derrière elle et un autre, réel, en cours d'exécution, qui s'enfuit librement par la fenêtre dans le jardin. Dans d'autres, elle fait subtilement allusion à la sexualité, comme dans *Mi tía mi amigo y yo* [Ma tante, mon ami et moi], 1942, où elle se présente elle-même comme une petite fille. Dominée par l'allure imposante de la tante et un grand parapluie fermement planté au sol, Maria prend dans sa main celle de son petit ami et de l'autre elle remonte le bas de sa robe. Au second plan, derrière les personnages, on voit une

11. Antonin Artaud, *Revista de Revistas*, México, 27 août 1936, *Œuvres*, Gallimard, 2004, « La peinture de María Izquierdo », p. 739. Pour une étude approfondie des relations entre María Izquierdo et Antonin Artaud, voir : Terri Geis, « The Voyaging Reality : Maria Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris », *Papers of Surrealism*, n° 4, winter 2005.

12. María Izquierdo, « Carta a las mujeres de México », *El Zócalo*, México, D.F. 24 octobre 1950, n.p., Archives María Izquierdo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.

fontaine avec une sculpture de Vénus tenant un coquillage qui s'ouvre sensuellement vers les branches vigoureuses d'un arbre.

Par sa tenue quotidienne et ses autoportraits, Izquierdo se réfère constamment à la dualité entre son identité mexicaine et son désir d'être à la hauteur de l'avant-garde européenne. Elle se présentait parfois vêtue à la dernière mode parisienne, habillée par Henri de Châtillon¹³, le couturier de la société mexicaine en 1940 ; d'autres fois, parée comme une déesse « pré-hispanique... très maquillée, avec un maquillage ancien... rituel... une robe également fantastique, en tissu noir de jais et rouge solferino, des dentelles, des boutons, des colliers, des breloques somptueuses et opulentes¹⁴... », comme dans l'*Autoportrait* (1946, *ill.*) où elle porte une coiffure tressée avec des rubans colorés, un chemisier et un énorme collier, une réplique des boucles d'oreilles en or découvertes dans les tombes de Monte Alban¹⁵. Dans le Mexique de cette époque, les vêtements indigènes étaient habituellement portés par les bonnes ou bien comme déguisement pour une fête. Porter les costumes des femmes indigènes était un acte franchement subversif. Comme Kahlo et Rolanda, Izquierdo choisit délibérément de s'identifier au passé pré-hispanique et aux cultures anciennes en se représentant avec les tenues et les accessoires portés exclusivement par des femmes puissantes.

À partir de 1939, l'arrivée d'un contingent de femmes artistes européennes associées au mouvement surréaliste : Alice Rahon, Remedios Varo, Leonora Carrington et Kati Horna et quelques années plus tard Bridget Tichenor, a contribué à la formation d'un réseau complexe de relations avec Kahlo, Izquierdo et Rolanda. La multiplicité culturelle, riche en mythes, rituels et systèmes variés et croyances spirituelles influença la transformation de leurs créations. La stratégie

13. Henri de Chatillon, d'origine anglaise, fut, dans les années 40, le couturier le plus célèbre qui habillait les femmes de la haute société mexicaine à la dernière mode parisienne et américaine. Il fut un ami proche d'Izquierdo, dont il peignit un double portrait en 1947. À cette époque, le dessinateur mexicain Ramón Valdiosera représentait la tendance opposée. Valdosierra cherchait à susciter une mode inspirée de la tradition mexicaine et il parvint à organiser avec succès des défilés de la mode mexicaine à New York. Voir : Ramón Valdiosera, *3000 años de moda en México* [3000 ans de mode au Mexique], Cámara Nacional del Vestido, México, 1982.

14. Octavio Paz, « María Izquierdo, sitiada y situada » [assiégée et située], *op. cit.* p. 303.

15. Maria Izquierdo visita Monte Alban en compagnie du muséographe mexicain Fernando Gamboa quelques années après la découverte de la tombe n° 7 par l'archéologue Alfonso Caso. Fernando Gamboa, « María Izquierdo. Recuerdos », Olivier Debrouse *et. al. María Izquierdo*, Ed. Centro Cultural Arte Contemporáneo. Catálogo de la exposición, México, 1988, p. 12.

surréaliste du masque et du déguisement, qui, au Mexique, fait partie des rituels quotidiens autour de la vie et de la mort et le royaume du sacré, contribua également à répondre à la question de l'identité et des rôles entre les sexes. Plusieurs Européennes, au Mexique, ont été liées au monde de la mode. Alice Rahon, créatrice de chapeaux à Paris, se rendit dans des fêtes et des expositions en portant des saris rapportés de l'Inde et Bridget Tichenor fut rédactrice en chef de *Vogue* à New York avant de résider ici. D'autres étaient intéressées par le scénario : Remedios Varo, qui créa également ses propres vêtements, collabora avec Marc Chagall à la création des costumes et des décors pour le ballet de Diaghilev *Aleko* (d'après Pouchkine) au Palais des Beaux-arts. Leonora Carrington conçut les costumes et les masques pour *La Tempête* et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, et la production de sa propre pièce, *Pénélope*. La fusion de son expérience et la mode intégrant le costume et le masque, avec les traditions et les rituels trouvés au Mexique, couplée à un profond intérêt -- absent de l'œuvre de Frida Kahlo, Izquierdo et Rolanda -- pour la pensée occulte et magique fit que son approche de l'autoreprésentation aboutit à une manière complètement différente.

Bridget Tichenor, autre artiste encore peu étudiée, d'origine américaine et anglaise, est arrivée au Mexique en 1953, après avoir vécu plusieurs années à New York et à Los Angeles. Tichenor a combiné son travail de rédactrice en chef du magazine *Vogue* avec des cours de peinture dans l'atelier de deux professeurs américains : Paul Cadmus et George Tooker. Une fois au Mexique et après des années passées dans les milieux sociaux et aristocratiques les plus divers d'Europe et des États-Unis, elle décida de prendre sa retraite et acheta un ranch dans une petite ville éloignée nommée Ario de Rosales, dans l'État de Michoacan. Là, elle commença à peindre une série de personnages fantastiques, couverts de couches multicolores et de masques déjà esquissés dans ses premiers carnets. L'iconographie de Tichenor montre un syncrétisme entre la Renaissance italienne, le carnaval de Venise, les traditions folkloriques mexicaines et les rituels chamaniques des civilisations pré-hispaniques. Son œuvre se caractérise par de petites toiles peuplées d'êtres venus d'autres univers, des guides spirituels qui véhiculent des visions ou des révélations. Alors que beaucoup de ces tableaux semblent être des autoportraits symboliques où elle se cache derrière des masques divers, il y a une toile précisément intitulée *Autoportrait*. Cette femme, connue pour sa spectaculaire crinière, s'y dépeint à plusieurs reprises complètement chauve, comme si elle voulait transformer son identité et

montrer son intelligence au-delà de la beauté physique. Les têtes sont superposées les unes aux autres dans un espace carré, les yeux de couleurs différentes sont parfois fermés, tantôt ouverts, mais avec toujours le même visage et les mêmes yeux énormes qui apparaissent encore et encore dans ses tableaux.

Remedios Varo, Leonora Carrington et Kati Horna, inséparables depuis leur rencontre au Mexique au début de 1940, ont créé des œuvres profondément enracinées dans les traditions ésotériques et le rituel magique.

Varo peint de nombreux autoportraits inspirés. La plupart de ses peintures, à partir de 1950, représentent des personnages solitaires, aux vêtements intemporels, engagés dans la quête spirituelle et des expériences mystico-scientifiques, tels que *L'Alchimiste* (1955), *Papille stellaire* (1958) ou *Phénomène d'apesanteur* (1963), pour n'en nommer que quelques-unes. Son approche de l'autoreprésentation est complètement différente. Varo ne cherche pas à réaffirmer l'identité nationale ni celle des sexes – beaucoup de ses personnages ont un aspect androgyne –. En général, il n'y a pas, dans ses garde-robes, de références à un temps ou un espace donnés, mais une identité universelle. Son corps, son visage, incarnent des recherches appartenant à l'humanité. Lorsqu'elle utilise le masque ou le costume, elle le fait de manière très subversive, avec un sens exquis de l'humour, comme dans *Tailleur pour dames* (1957), où paraît le couturier Henri de Châtillon avec des ciseaux à la place des lunettes, s'occupant d'une dame qui choisit entre trois tenues possibles : l'une de veuve, avec des bouteilles de poison et une queue de reptile, une autre de voyageur, avec un bateau et tous ses instruments, enfin celle d'une dame de la société qui aime assister à des fêtes, avec un banc pour s'asseoir et un plateau pour y placer sa boisson. Dans *Femme sortant de chez le psychanalyste* (1960), Varo représente une femme avec son propre visage, qui, dans un acte de rébellion subversive, ôte son masque lorsqu'elle quitte le cabinet et se prépare à jeter dans un puits la tête du père.

Carrington et Horna ont souvent recours au masque comme moyen de dissimulation et de transformation, fréquemment associé aux rituels chamaniques et parfois liés à des mythes et légendes pré-hispaniques. Dans *Masque rouge* (ca. 1950), un objet unique et rare fabriqué en cuir tanné, métal, plumes, nacre et miroir, Carrington semble invoquer les pouvoirs de Tezcatlipoca, le grand magicien connu pour son puissant miroir d'obsidienne. Un autre de ses masques qui représente une étrange

figure avec des cornes, a servi à la série de photographies de Kati Horna intitulée *Femmes avec masque* (1962). Un modèle s'y déplace, le visage de profil, tandis que le masque qu'elle tient en main est tourné vers l'observateur. Dans la série *Ode à la nécrophilie* (1962), qu'elle réalisa à la manière d'un photo reportage pour le magazine *S. nob*, l'héroïne, Leonora Carrington, ne montre jamais son visage, ce que nous voyons encore et encore, c'est le masque d'un personnage invisible allongé sur un lit.

L'utilisation de déguisements et de mascarades faisait souvent partie d'un jeu surréaliste d'échange d'identités qui, parfois, était d'abord élaboré en littérature. Remedios Varo et Leonora Carrington ont collaboré à la création de deux pièces de théâtre, l'une inédite¹⁶. L'écriture de chacune alterne avec celle de l'autre, parfois y compris l'illustration des personnages, qui, invariablement -- comme cela se passe dans les romans de Carrington -- se réfèrent à eux-mêmes, leurs amis et leurs connaissances. Chez eux, les acteurs changent de sexe, Varo est Scatijeras, un homme de science, Chiki Weisz (le mari de Carrington) est la Reine Nefatalina, José Horna (le mari de Kati Horna) sa fille Palomiel, d'autres fusionnent : Ellen Ramsbottom est Carrington et Eva Sulzer est mêlée.

Les jeux surréalistes autour du changement d'identité et de sexe ont également été abordés par Frida Kahlo et Lucienne Bloch dans une paire de *Cadavres exquis*. Dans l'un d'eux, Frida se représente en hermaphrodite, un corset serré l'obligeant à montrer ses seins et un énorme phallus qui se dégage d'une feuille de figuier ; dans l'autre, Diego Rivera, son mari, prototype du mâle mexicain, apparaît avec le corps d'une femme, un balai à la main.

L'héritage plastique de Frida Kahlo constitue un récit autobiographique qui explore à la fois la réalité de son propre corps et la conscience de sa réalité. « Ces représentations, dit Octavio Paz, sont de véritables explosions psychiques souterraines... des peintures qui disent cela est vrai, ceci a été vécu, expérimenté et recréé¹⁷. » Et dans de nombreux cas, Frida laisse çà et là dans ses lettres, dans son journal, de

16. Voir : Isabel Castells, *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*, Ed. Era, México, 1997. Le texte de Castells reproduit des fragments de l'une et de l'autre. Cependant, en traitant de la structure et des personnages, elle se réfère à la seconde, en les présentant comme une seule collaboration.

17. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 292.

petits indices qui aident à comprendre ou à interpréter son expression picturale.

Les Deux Frida est un cas exceptionnel. Réalisée pour l'Exposition Internationale du Surréalisme, cette peinture, peut-être la plus emblématique de toutes, offre une multitude d'interprétations. En réalisant une toile grand format, l'artiste voulait s'assurer une position de force par rapport à Diego Rivera, qui avait récemment divorcé, et se situer comme peintre surréaliste devant ses collègues européens¹⁸.

Frida se réfère à ce tableau dans son journal et suggère qu'il s'origine dans le souvenir d'une amie imaginaire de l'enfance, mais il faut considérer d'autres facteurs qui font que c'est une peinture encore plus intrigante. Frida a commencé à peindre ce tableau à son retour de Paris, où elle avait vécu pendant un certain temps chez Marcel Duchamp, qu'elle décrit comme « un peintre merveilleux, le seul à garder les pieds sur terre parmi cette bande de fous que sont les surréalistes¹⁹. » Duchamp et sa compagne Mary Reynolds l'ont accueillie et le Français a fait une forte impression sur elle. Comme Frida, il avait longtemps travaillé la question de l'identité et de l'alter ego, changeant sans cesse de nom²⁰. Au moment où il l'invitait, il travaillait à la reproduction d'une de ses œuvres majeures, *Le Grand Verre*, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*²¹, qui décrit la rencontre érotique entre une « jeune mariée » et neuf « célibataires » réunis autour d'une série de mystérieux dispositifs mécaniques. Pendant ce voyage à Paris, Frida a maintenu une relation étroite avec Jacqueline Lamba. Ensemble, elles

18. Cesar Moro confie à Emilio Adolfo Westphalen que Frida était « complètement démoralisée par leur divorce, ce qui ne l'a pas empêchée de peindre un très grand tableau... afin d'avoir un point de vue plus important... Tu ne peux t'imaginer à quel point Diego lui a fait de la peine. Comme Frida, il a peint deux énormes toiles et il voulait le meilleur emplacement » (27 janvier 1940, Getty Research Institute, Los Angeles, « Westphalen Papers », boîte 1 réf. 2001. M.21)

19. Lettre de Frida Kahlo à Nicholas Murray, Paris, 16 février 1939, reproduite dans Raquel Tibol (Ed.) *Escrituras. Frida Kahlo, op. cit.*, p. 173.

20. En 1920, Duchamp a pris le nom de son alter ego, Rose Sélavy. Sa première idée était de prendre un nom juif de changer sa religion pour une autre, puis décidé qu'il valait mieux changer de sexe, même. Sa correspondance était parfois signée Marcel De, Rose Sélavy, Rose-Mer-Cel, entre autres. Frida a aussi souvent changé d'identité pour signer lettres et photos : Frida, Frieda, Carmen, Botticelli, Xochitl, et ainsi de suite. Aria Alejandro Gomez a déclaré : « La personnalité de cette femme était si contradictoire et multiple qu'on pourrait dire qu'il y eut beaucoup de Frida ». Cité par Hayden Herrera, *Frida Kahlo, op. cit.* p. 136.

21. Voir : M. Naumann, *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Ed. Harry N. Abrahams, New York, 1999.

visitèrent le marché aux puces où Frida acquit la poupée blonde (comme Lamba) vêtue de blanc, qu'elle peignit dans *La novia que se espanta al ver la vida abierta* [La Mariée s'effrayant de voir la vie ouverte]. Dans une lettre, apparemment adressée à Lamba²² elle écrit :

La blouse avec des rubans rouges est à toi. À moi, les vieilles places de Paris,... à toi aussi les escargots et la poupée habillée en jeune mariée, c'est dire que tu es toi. La robe est celle que tu n'a pas voulu retirer le jour du mariage avec personne, quand nous t'avons rencontrée presque endormie sur le pavé sale d'une rue. Mes jupes aux bandes de dentelle et le vieux chemisier... dressent le portrait d'une personne absente... Tu sais aussi que tout ce que mes yeux regardent et tout ce que je touche de mon propre être, à toutes les distances, c'est Diego²³.

Texte fort évocateur : la robe blanche est celle de la poupée-jeune mariée, l'évocation de Jacqueline, la blouse est aussi la sienne, comme si les deux Frida étaient également les deux Jacqueline. Les cœurs des deux femmes sont liés, l'une est capable d'arrêter le sang qui s'échappe tandis que l'autre détient une minuscule photo de Diego dans sa main. L'interprétation devient encore plus compliquée lorsque nous constatons que Kahlo a peint sur la robe de mariée une série de *kou ñi li kua*, branche de fleurs de souchet dont le huipil zapotèque est brodé pour le mariage pour indiquer que la mariée n'a pas eu de rapports sexuels avec un homme et le sang sortant de l'artère, qu'elle n'a pas pu contenir éclabousse sa robe et laisse une marque sur son giron...²⁴

Les Deux Frida, comme beaucoup d'autres créations auto-référentielles réalisées par des artistes femmes qui se sont rencontrées au Mexique dans la première moitié du XX^e siècle, est un témoignage extraordinaire de la complexité concernant l'identité de la femme, sa sexualité et son inscription dans la société à un moment où sa féminité la mettait dans une position défavorable. C'est, en outre, le témoignage de sa stature en tant qu'artiste, ce qui finalement la place, comme elle le mérite, dans l'histoire de l'art.

22. La lettre n'a pas de destinataire précis. Elle est adressée à un ami à Paris, mais on comprend qu'il s'agit de Jacqueline Lamba, car elle mentionne sa fille et en marge se trouve le nom d'Aube. Cité dans Hayden Herrera, *Frida. op. cit.*, p. 253.

23. *Ibidem.*

24. Bartola Morales García, « Imagenación bordada de palabras », *Textiles de Oaxaca*, Ed. Artes de México, n° 35, México, 1996, p. 58.

*CONSERVATRICE, MEXICO D.F.
TRADUCTION HENRI BÉHAR*

LE JOURNAL DE FRIDA KAHLO : DES PLEINS ET DES LIÉS

Gaëlle HOURDIN
Modesta SUÁREZ

*L'art de Frida Kahlo est un ruban autour
d'une bombe.*

André Breton

Le *Journal* de Frida Kahlo (1907-1954), connu du grand public depuis 1995¹, représente, à ce jour, le document le plus improbable retraçant les dix dernières années de la vie d'une peintre qui a mêlé, tout au long de son existence, l'exercice artistique à la pulsion vitale et politique du Mexique et du monde. Davantage connue pour les cinquante-cinq autoportraits qui constituent presque la moitié de sa production picturale, l'artiste crée ici un autre type d'œuvre autobiographique, destiné au départ à ne pas sortir du cadre de l'intime², où elle laisse libre cours à la spontanéité et à la fulgurance de l'image écrite et peinte. Soulignons cette originalité du *Journal* dans ce qui serait le *corpus* des livres d'artistes : Frida Kahlo est alternativement et simultanément celle qui écrit et celle qui peint³.

Quoique l'écriture diaristique soit restée marginale dans le surréalisme, l'introspection, elle, se trouve au cœur des préoccupations

1. Notre édition de référence sera l'édition espagnole : Frida Kahlo, *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, introduction de Carlos Fuentes, essai et commentaires de Sarah M. Lowe, Barcelone, Círculo de Lectores, 1995. La même année ont paru une version anglo-américaine (New York, Harry N. Abrams, Inc.) et une version française (Paris, Éditions du Chêne).

2. Un « carnet noir » inédit de Frida Kahlo vient d'être publié à l'intérieur du roman, *Le jour des morts*, de Francisco G. Haghenbeck (Éditions de L'Herne, 2012). Dans ce carnet, des recettes de cuisine à réaliser pour le Jour des morts.

3. Cf. *Mélusine*, n°XXXII, *À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste*, L'Âge d'Homme, 2012. Cet ouvrage montre l'importance des couples, des binômes, des rencontres entre artistes, qui se concrétisent par des créations communes. Signalons une exception, celle de Valentine Penrose et des *Dons des féminines*.

du mouvement. L'autoreprésentation à la fois corporelle et intérieure caractérise l'activité créatrice – picturale, surtout, mais aussi littéraire – des femmes surréalistes, au point qu'« il est impossible d'ignorer la forte pulsion auto-représentative qui caractérise la majorité d'entre elles, depuis les débuts du surréalisme jusqu'aux années post-surréalistes »⁴.

Frida Kahlo n'est pas éloignée de ces artistes femmes qu'elle va fréquenter à Mexico dès les années 1940. On voit, en effet, se reconstituer au Mexique un important groupe surréaliste, autour d'artistes et d'écrivains émigrés d'Europe. Du côté féminin, citons la Française Alice Rahon qui, en 1939, émigre au Mexique en passant par le Canada et les États-Unis avec son mari Wolfgang Paalen ; Remedios Varo, arrivée au Mexique avec Benjamin Péret (après avoir d'abord quitté l'Espagne en guerre pour la France) ; et l'Anglaise Leonora Carrington, qui s'y installe définitivement en 1942.

Frida Kahlo représente alors l'exemple d'une artiste profondément ancrée dans la culture mexicaine, spontanée dans sa démarche artistique, tout en intégrant naturellement les préceptes et les pratiques surréalistes. Breton lui-même reconnaît en elle comme un surréalisme « inné » : « son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme »⁵, écrit-il en 1938, année de sa rencontre avec l'artiste.

Pourtant, la Mexicaine rejette ce qualificatif et sera d'ailleurs déçue par sa rencontre avec Breton⁶. Si les liens qui l'unissent au surréalisme ne sont pas prémédités, ils tiennent à la commune recherche d'une expression de la réalité qui transcende le réalisme, d'une réalité intérieure exposée sur la toile dans ses aspects les plus sombres (mort, souffrance, obsession...). Par-delà cette façon particulière de lier l'art à la vie que l'on retrouve dans le *Journal*, par-delà l'esprit de rébellion et de contestation qui anime souvent l'artiste, le fait même de mêler parfois indissociablement la lettre et le dessin contribue à en faire une œuvre surréaliste car, comme le rappelle Effie Rentzou, dans le surréalisme « les

4. Georgiana Colvile, « Autoportrait de femmes surréalistes et mythe du sphinx », *Mélusine*, n° XXXI, L'Âge d'Homme, 2011, p. 290.

5. André Breton, « Frida Kahlo de Rivera », in *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 2006, p. 189.

6. Ainsi le laissent transparaître des impressions qu'elle consigne, entre autres, dans une lettre du 17 mars 1939, à Ella et Bertram D. Wolfe (Frida Kahlo, *Escrituras*, (sélection, prologue et notes de Raquel Tibol), Mexico, UNAM-Conaculta, 2001, p. 178-180).

limites entre pictural et verbal sont systématiquement transgressées par des œuvres qui combinent les deux⁷ ».

C'est justement cette pratique à la croisée des arts et au service de l'expression du moi qu'il nous intéresse ici d'interroger et ce, bien plus dans ses formes que pour l'intérêt documentaire du *Journal*. Nous reprenons à notre compte ces paroles de Béatrice Didier lorsqu'elle indique que le journal est « essentiellement un texte, beaucoup plus qu'un témoignage biographique. [...] Et dans le journal, comme dans tout écrit, ce qui importe n'est pas tellement ce qui est dit que la façon de le dire.⁸ » Il convient donc d'examiner comment Frida Kahlo se met en scène dans cette hybridation du poétique et du pictural.

QU'EST-CE QUE CE JOURNAL ?

Avant d'entrer dans l'analyse du *Journal*, sans doute convient-il d'en mesurer l'amplitude et la richesse formelle. Sa composition s'étire de 1944 à 1954, année de la mort de l'artiste, à l'âge de 47 ans. Le rapport à la chronologie y est complexe : rares sont les pages qui se plient à la règle de la datation dans cette forme qui affiche de prime abord le principe de temporalité et il est souvent impossible d'avoir un repérage dans le temps. Par ailleurs, les ruptures de datation contribuent à la désorientation ressentie à la lecture : par exemple, un rajout daté à la page 47⁹, une inscription « Ayer, Siete de Mayo de 1953 » (157) qui suit de quelques pages la date « 11 de Febrero de 1954 » (144). Les 168 pages du *Journal* découpent donc un espace-temps qui ne coïncide pas avec la périodicité habituelle de l'exercice, voire même les ellipses chronologiques aboutissent-elles à l'effet inverse de celui escompté, en introduisant une sorte de hors-temps.

Mots et images ne se répartissent pas non plus équitablement sur chaque page mais coexistent, se superposent, luttent pour l'espace l'un avec l'autre, sans constituer, le plus souvent, un récit anecdotique, autobiographique. À l'exception de quelques pages finales concernant tout particulièrement l'épisode de l'amputation, les mots peints forment des fragments plus proches du poétique que du narratif ou de la chronique.

7. Effie Rentzou, *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire*, Leuven-Louvain, Pleine Marge, 2010, p. 141.

8. Béatrice Didier, *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 21 et 24.

9. Le foliotage, entre parenthèses après les citations, est celui qu'indique Sarah Lowe dans sa transcription du *Journal* dans l'édition espagnole.

Les formes prises par les fragments scripturaux et/ou picturaux sont multiples : du côté textuel, on remarquera surtout la coexistence du genre épistolaire¹⁰, du poème, de la liste, des remerciements, de la recette (une base pour peinture), du récit de souvenir d'enfance¹¹, de la page de journal plus « conventionnelle » ; du côté pictural, citons, là aussi pêle-mêle, le dessin (au crayon, au pastel, à l'encre, au stylo), le gribouillage, les symboles (le yin et le yang, par exemple), les chiffres, le collage (à partir d'une photographie), la tache, une ébauche de tableau (*El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl*, 1949, 73), des esquisses (121 et 135) qui semblent servir de point de départ au tableau *Viva la vida*, de 1954. Autant de formes qui renvoient aux deux traditions picturale et littéraire. L'œuvre est donc non seulement fragmentaire, comme tout journal, mais aussi et surtout extrêmement protéiforme, parfois au sein d'un même fragment.¹²

Si la parité entre dessin et écriture semble globalement respectée, on peut tout de même voir une certaine prépondérance du premier dans l'importance accordée à la couleur et à la calligraphie. Seuls quelques mots perdurent dans la norme du « noir sur blanc », la préférence allant vers une coloration-recoloration systématique de toutes les lettres, où « la main qui dessine passe sans interruption à la main qui écrit »¹³. Une des caractéristiques de l'écriture diaristique prend alors tout son sens : « cette écriture devient un rite où tout est important : le choix du papier, la couleur de l'encre, le stylo, etc. »¹⁴.

Le grammage du papier utilisé permet un jeu supplémentaire à ceux qui constituent déjà l'expérience première du *Journal*, à savoir l'émergence d'une forme de palimpseste non voulu où les traces qui affleurent deviennent une nouvelle écriture mystérieuse de la page, voire établissent *de facto*, entre les pages, un dialogue imprévu parfois mis à profit immédiatement (61-62). Le genre diaristique n'arrive donc pas à oblitérer la primauté du dessin. La lettre est sous la coupe de la peinture, contaminée par la couleur. L'impression qui domine à l'ouverture du

10. Genre que Frida Kahlo pratiqua, réuni par Raquel Tibol dans *Escrituras, op. cit.*

11. Page 245, le souvenir explique aussi l'origine du tableau *Las dos Fridas* (1939).

12. Nous pensons par exemple à la page 27 qui tient à la fois de l'abécédaire et du poème, voire des associations sonores typiques de certaines pathologies mentales « que Breton transformera en trait stylistique majeur dans son « Essai de simulation de la manie aiguë » (cf. Gérard Dessons, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Éd. Manucius, 2010, p. 122).

13. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 163.

14. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 185.

Journal est bien celle d'une explosion de couleurs dans laquelle la lettre obéit à des codes couleurs précis : [écrit en vert] « El verde – luz tibia y buena » (15). Comment ne pas rapprocher cette intention de celle des « Voyelles » de Rimbaud ?

Car l'art du fragment dans le *Journal* passe également par le poétique, genre le plus important en termes quantitatifs. L'écriture en emprunte en effet les principales caractéristiques : verticalité, liste, amour des mots, rhétorique (anaphore), rime et récurrences de sonorités (allitérations) – qui vont jusqu'à devenir le principe moteur du texte –, métrique, dimension ludique de l'écriture. Ainsi, dans l'extrait suivant :

<i>la muerte se aleja –</i>	<i>la mort s'éloigne</i>
<i>líneas, formas, nidos.</i>	<i>lignes, formes, nids</i>
<i>las manos construyen</i>	<i>les mains construisent</i>
<i>los ojos abiertos</i>	<i>les yeux ouverts</i>
<i>los Diegos sentidos</i>	<i>les Diego sentis</i>
<i>lágrimas enteras</i>	<i>chaudes larmes</i>
<i>todas son muy claras</i>	<i>toutes très pures</i>
<i>cósmicas verdades</i>	<i>vérités cosmiques</i>
<i>que viven sin ruidos. (130)</i>	<i>qui existent sans bruit¹⁵</i>

La plupart des leitmotifs de l'œuvre kahlienne sont là : la mort et la souffrance, l'amour et Diego, mais aussi les lignes et les formes, les mains et les yeux, qui disent la création picturale et littéraire et leur alliance dans le livre. L'intériorité de l'artiste s'y exprime à travers les associations lexicales, la suggestion sonore et la régularité métrique (les hexasyllabes). Dans ces quelques vers, se vérifie une des définitions du poème : « activité par laquelle le langage s'invente en même temps que s'invente spécifiquement un sujet dans sa parole [...] où subjectivation et signification sont au maximum de leur invention conjointe.¹⁶ » Comme le suggère ici Gérard Dessons, la forme poétique va de pair avec l'expression de soi, qui est en même temps une invention de soi. Tel est le cas, aussi, de l'écriture du journal intime qui n'a pas « pour effet de manifester une entité préexistante, mais bien de créer une identité »¹⁷, d'ailleurs double, « en tant qu'écrivain, et en tant que matière de son écriture¹⁸ ». Cette invention de soi est d'autant plus perceptible dans le

15. F. Kahlo, *Journal*, traduction Rauda Jamis, Ed. du Chêne, 1995.

16. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 112 et 118.

17. Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi. Lignes de vie I*, Odile Jacob, 1991, p. 337.

18. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 116-117.

Journal qu'il ne s'agit pas d'y conter/compter les jours mais, tour à tour, de présenter une image de soi (autoportrait), de dire son rapport à l'autre (l'obsession de Diego), de confier un sentiment, une souffrance physique ou morale, ou encore d'extérioriser des images *a priori* détachées du biographique.

Dans le dédale de ces pages se construit un univers original et intime, cependant ancré dans des traditions picturales reconnaissables. Comme l'a bien montré Alfonso de Toro en comparant certaines pages du *Journal* à des œuvres surréalistes contemporaines, Frida Kahlo se sert des avant-gardes comme de « points de départ pour créer son propre monde », elle les « cite » et les « met en scène dans son environnement »¹⁹. Parallèlement, il nous semble possible d'aborder le rapport de l'autoreprésentation kahlienne à l'avant-garde depuis une autre perspective, celle d'une relecture mexicaine du baroque.

LE MOI MIS EN PIÈCES

Les années 1920 ont donné lieu à une relecture très volontariste de l'époque baroque. Face aux exigences de la nouveauté à outrance réclamée par cette époque d'avant-gardes, il s'est trouvé des poètes pour faire le pari d'une redécouverte des écrivains de la Renaissance et du Baroque espagnols, afin de construire leur propre modernité : la Génération de 27 en Espagne et le groupe des *Contemporáneos* au Mexique sont allés rechercher dans leurs traditions propres des prédécesseurs oubliés qui allaient combler les attentes de leurs questionnements. C'est ainsi que le XVII^e siècle, dans sa version artistique, s'est retrouvé au centre de toutes les attentions des intellectuels les plus engagés du début du XX^e siècle.

À leur suite, Frida intègre elle aussi l'héritage baroque dans sa production picturale et son *Journal*. Lois Parkinson Zamora nous rappelle combien l'écriture est insérée dans cette iconographie, notamment sous forme de phylactères, comme dans certains tableaux de Frida.²⁰ Et en effet, dans son *Journal*, l'artiste reprend à son compte

19. Alfonso de Toro, « Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo : transpictorialidad-transmedialidad », *Comunicación*, n° 5, Séville, 2007, p. 54. Nous traduisons.

20. Cf. Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, trad. Aura Levy, Madrid, Iberoamericana/Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas, 2011, p. 232.

deux principes fondamentaux de l'esthétique baroque : la prolifération et le corps morcelé, dans une infinie série de listes, forme dominante et dynamique des pages du *Journal*.

À l'exception de quelques pages finales épurées, d'où le texte a presque totalement disparu, l'espace est littéralement surinvesti par la couleur, envahi par les lettres, les lignes et les formes, ressassées, laissant très peu d'espaces blancs. Les mots sont bien souvent accumulés sous forme de listes qui semblent se créer par association d'idées ou de sonorités, comme dans l'exemple suivant :

*Abeja – cariño – perfume – cordón. Abeille – affection – parfum – cordon
Migaja marmaja – saltante mirón. Miette marcassite – sautillant bouffon.
Soldado soltura – solsticio girón. Soldat soulagement – solstice céladon
Cuadrante morado – abierto ropón. Cadran violet – baluchon éventré. (7)*

Les mots, (juxta)posés sur la page comme autant de couleurs, se retrouvent libérés de toute entrave par le style nominal et la parataxe. Comme dans la liste baroque où l'« accumulation encore désordonnée [...] permettra ensuite la découverte de relations inattendues entre les objets »²¹, ces énumérations – où chaque « vers » reproduit le même schéma accentuel et métrique (dodécasyllabe) – fonctionnent par suggestion et invitent à percevoir des liens inédits entre éléments disparates. En cela, la liste unit l'esthétique baroque au but premier du surréalisme qui, à la suite de Lautréamont, a recherché la surprise et le poétique dans la rencontre de deux objets les plus éloignés possible l'un de l'autre. De la même façon, la liste kahlienne requiert une lecture spécifique, détachée de la signification.

Anaphorique ici, la liste se fait le vecteur de *l'amour fou* inspiré par Diego :

<i>Diego principio</i>	<i>Diego commencement</i>
<i>Diego constructor</i>	<i>Diego constructeur</i>
<i>Diego mi niño</i>	<i>Diego mon enfant</i>
<i>Diego mi novio</i>	<i>Diego mon fiancé</i>
<i>Diego pintor (60)</i>	<i>Diego peintre</i>

La liste serait le lieu idoine au développement de ce langage amoureux obsessionnel car elle est « le lieu d'une activité hautement personnelle [et] le mode d'expression privilégié des obsessions, des passions et des

21. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009, p. 237.

fascinations »²². Diego, d'ailleurs, est omniprésent, son prénom se déclinant en différentes couleurs et calligraphies au fil des textes, tandis que l'on reconnaît son visage dans d'innombrables dessins, équivalent pictural de la liste poétique.

Alors que, dans les textes, l'autoreprésentation de Frida passe fréquemment par un discours amoureux où Diego est unique objet, dans les images, la préférence va à la représentation physique de parties du corps : pieds, têtes, mains, colonnes vertébrales, yeux... Il s'agit d'une caractéristique de l'art baroque également exploitée par les surréalistes :

*Marcel Raymond a fait remarquer que l'évocation du corps dans l'art maniériste procède par morcellement des parties : sein, doigts, œil... Nous dirons de même du surréalisme : on n'a qu'à penser au poème de Breton, L'Union libre, qui détaille les parties du corps comme dans les blasons [...].*²³

Là où le baroque composait une « expression corporelle du tourment spirituel²⁴ », ici, les fragments de corps dont regorgent les pages sont autant de synecdoques d'une souffrance physique et intérieure, la partie valant pour le tout. Pourtant, comme dans ces portraits dont on ne perçoit que la trace, la douleur ne s'extériorise pas sur le visage qui, lui, reste impassible. L'artiste exprime d'ailleurs textuellement, dans le *Journal*, son refus de l'« exhibition » de la souffrance : « La *tragedia* es lo más *ridículo* que tiene « el hombre » pero estoy segura, de que *los animales*, aunque « *sufren* », no *exiben* [sic] su pena [...]. Y su *dolor* es más *cierto* que cualquier *imágen* [sic] que pueda cada hombre « representar » como dolorosa²⁵ » (69). En revanche, en écho à la forme même du journal qui présente un « moi en miettes »²⁶, le corps dit le tourment par l'éclatement, la séparation des membres qui n'est pas sans rappeler non plus la tradition religieuse, très populaire au Mexique, de l'ex-voto.

22. Marc Chénétier, « Kyrielle et liaison : propos profanes sur la liste en littérature », in Bertrand Rougé (éd.), *Suites et séries*, Pau, PUP, 1994, p. 109.

23. Mary-Ann Caws, « Du geste baroque au geste surréaliste », *Mélusine*, n° I, L'Âge d'Homme, 1980, p. 9.

24. Lois Parkinson Zamora, *op. cit.*, p. 220.

25. « La *tragédie* est le plus *ridicule* que possède l'homme mais je suis sûre que *les animaux*, s'ils « souffrent », *n'exhibent* pas leur peine [...] Et leur *douleur* est plus *authentique* que n'importe quelle image qu'un homme puisse représenter comme étant douloureuse. »

26. Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 318.

Lorsqu'il n'est pas démembré, le corps est transpercé dans plusieurs images qui, comme le fameux tableau du *Venadito* (1946), reprennent l'iconographie récurrente de la *Mater Dolorosa* au cœur transpercé de flèches ou encore celle du martyr de Saint Sébastien. Dans tous les cas, ce corps est l'objet d'une violence extérieure exercée contre lui jusqu'au paroxysme de l'amputation en 1953. Rares sont les représentations de corps harmonieux, si ce n'est cette ébauche (73) du tableau *Autorretrato en la frontera entre el abrazo de amor del universo, la tierra (Mexico) yo, diego y el señor Xolotl* (1949) où l'on distingue quatre silhouettes représentant le ciel, la terre, Frida et Diego. Mais dans ce cas aussi, l'iconographie baroque n'est pas loin et la quasi-indistinction des visages évoque les images de La Trinité anthropomorphique qui figure simultanément le Père, le Fils et l'Esprit Saint sous les mêmes traits. Chez Frida, il s'agit d'un jeu de poupées russes où seul Diego échappe au mimétisme des visages.

Qu'il s'agisse de parties du corps, de mots ou encore de symboles, on voit donc que la démultiplication de l'image et de la lettre assure à l'artiste une forme d'appréhension du vécu (la maladie, l'amour) tout en ouvrant cette connaissance à une sorte d'infini à jamais insaisissable.

UN « LIVRE MONSTRE »

Cette mise en abyme de la fragmentation dans le *Journal* nous amène à aborder un dernier point, celui de la monstruosité, entendue en son sens étymologique (ce qui sort de la norme, ce qui est extraordinaire).

Ce caractère, qui ressort déjà des images de corps mutilés, s'applique particulièrement aux représentations de l'artiste sous les traits d'un être hybride²⁷, tour à tour femme-taureau – transposition du minotaure cher aux surréalistes – (40), femme-colonne (41), femme-homme au visage scindé en deux (110), femme-ange ou oiseau aux ailes brisées (124), femme-gisant aux allures de sarcophage étrusque (128), femme-prothèse acéphale et ailée (141).

À l'instar de la Frida représentée à maintes reprises, le *Journal* lui-même s'offre aux yeux de son lecteur comme un monstre, un objet qui transcende les frontières des arts et des genres, un puzzle d'éléments disparates, peu corrigés, alliance de lettres et de traits spontanés, dans

27. Cf. Georgiana M.M. Colvile, « Féminité, hybridité, monstruosité – Le journal de Frida Kahlo » in G. M.M. Colvile et K. Conley (coord.), *La Femme s'entête*, Lachenal & Ritter, 1998, p. 348-350.

un laboratoire de l'intime de la création. Objet hétérogène et hétéroclite, il serait sans doute plus proche du carnet d'artiste où ce dernier note et griffonne les fruits de sa récolte journalière, ses « occurrences de la pensée ou du sentiment »²⁸. Le journal d'artiste fait office de « réservoir »²⁹ d'images, et ici, de palette permettant d'expérimenter les associations de lettres et d'encre. L'édition de la version manuscrite vient mettre en valeur cette fonction expérimentale avant que d'être esthétique.

Même si peu de tableaux peuvent être décelés en germe dans le *Journal* de Frida Kahlo, celui-ci se présente comme un concentré d'œuvres en puissance³⁰ ; plus encore, dans toutes les facettes exposées au regard de son lecteur-spectateur imprévu, il *fait* œuvre, une œuvre multiple et inclassable.

En proposant le terme de « livre monstre » pour dépasser celui de « livre d'artiste » et désigner ces livres hors normes, « faits pour être vus et lus », et qui seraient des « « sens-corps » (corps du sens perceptible et sens du corps lisible)³¹ », Étienne Cornevin nous permet de signaler les limites de la classification critique de l'œuvre kahlienne. On perçoit mieux le caractère inépuisable du sens des pages du *Journal*, échappant à qui entreprend une « lecture-spectature³² ». Ce « sens » réside d'abord dans le corps même de l'objet, accessible au sens visuel. Le critique emploie aussi l'expression « livres-poèmes » car, pour lui :

*[...] la poésie a toujours été une sorte d'équilibrisme, le plus souvent « entre son et pensée ». dans [sic] ces livres d'un genre (non-genre) nouveau, ce sont tous les aspects formels de mise en page, typo, gravures, papier, [...] qui joueraient le rôle des sonorités, du rythme, de la rime, des harmoniques des mots...*³³

28. Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 318.

29. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 19.

30. On remarquera d'ailleurs que, la plupart du temps, l'artiste respecte l'espace-cadre de la page.

31. *Ibidem*.

32. Cette nomination hybride est proposée par Andrea Oberhuber dans « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n°XXXII, *op. cit.*, p. 23. Elle sera reprise par Doris G. Eibl, dans le même numéro, sous la forme du lecteur « lisant-regardant » (« Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *op. cit.*, p. 166).

33. Étienne Cornevin, *op. cit.*

Dans le cas de notre objet, la nature poétique est donc pluridimensionnelle, dans la mesure où tous les éléments cités s'y conjuguent. Pour se laisser aborder, il fait appel à une idée fondamentale de la poésie contemporaine occidentale qui est celle de l'acceptation d'une déprise du sens. Comme le résume Gérard Dessons, face à l'œuvre « folle » ou en apparence « illisible », « lire ne consiste plus à comprendre un message logiquement élaboré, mais à entendre une voix s'énoncer dans le phrasé même de l'écriture »³⁴.

Le « livre monstre » de Frida Kahlo est ainsi le résultat d'une pratique profondément poétique où sujet et objet ne font plus qu'un, où la voix poétique est tour à tour poète et modèle, où la plume se fait pinceau. En cela, le *Journal* renouvelle le genre de l'autoportrait poétique, tout en conservant une large part de mystère car il est, aussi et avant tout, cette intime « sécrétion régulière »³⁵, cette « résolution d'un désir »³⁶ qui n'appartient qu'à l'artiste : « tinta, sangre, color » (47). En cela, il trouve un écho dans ce fragment programmatique que Blanca Varela, poète péruvienne au regard de peintre écrira quelque quarante ans plus tard : « Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre.³⁷ »

UNIVERSITÉ TOULOUSE-LE MIRAIL
LABORATOIRE FRAMESPA-UMR 5136

34. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 88.

35. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 20.

36. *Id.*, *Ibidem.*

37. « Poèmes. Objets de la mort. Éternelle immortalité de la mort. Quelque chose comme le goutte-à-goutte nocturne et fiévreux. » Blanca Varela, *El libro de barro*, Madrid, Éd. del Tapir, 1993.

MIROIRS DU MERVEILLEUX DANS L'ŒUVRE D'ALICE RAHON, REMEDIOS VARO ET LEONORA CARRINGTON

Leïla JARBOUAI

Alice Rahon (1904-1987), Remedios Varo (1908-1963) et Leonora Carrington (1917-2011) sont chacune à leur manière des artistes révoltées et marginales qui ont quitté l'Europe avec la Seconde guerre mondiale pour s'installer définitivement au Mexique et s'y consacrer à la création artistique, à la fois plastique et littéraire. La plus rebelle de toutes, Leonora Carrington, issue d'un milieu qui s'était fermement opposé à son choix de devenir artiste, a vécu l'expérience extrême de la folie. Très différentes malgré les points de rencontres au gré de leurs parcours dans l'histoire du surréalisme et de l'art mexicain, elles se rejoignent par leur exploration du thème et motif du voyage. Voyages géographiques, mythiques, psychiques..., les voyages dans leur œuvre sont avant tout un élément constitutif du merveilleux. Pour André Breton, « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.¹ » Mais identifier le merveilleux à la beauté ne l'a pas défini, et le merveilleux est une notion flottante qui coïncide avec le voyage, notion tout aussi vaste et investie d'imaginaire : « le concept [de merveilleux] est flou mais récurrent ; il a d'autant plus d'emprise qu'il ne désigne pas un objet précis² ». Deux écrivains très proches de Leonora Carrington et Remedios Varo, mais aussi d'Alice Rahon, et vivant au Mexique dans les années quarante ont cherché à approcher le merveilleux : Benjamin Péret, qui dans sa préface à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* commencée dès 1942, désigne le merveilleux comme une qualité de présence de l'homme au monde, un « feu brûlant au cœur de l'homme³ »,

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1988, Bibliothèque de la Pléiade, p. 319.

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

3. Benjamin Péret, préface à *l'Anthologie des contes*, OC t. 6, Corti, 1992.

et Pierre Mabille. En cherchant la définition du merveilleux⁴, il arrive au miroir, « le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques » qui renvoie l'explorateur à lui-même. À l'instar des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* ou des *Voyages de Gulliver*, romans qui imprègnent l'imaginaire de ces artistes comme celui des surréalistes, les œuvres picturales de Rahon, Varo et Carrington sont autant de « voyages inattendus⁵ » d'une inquiétante étrangeté où la quête est celle sur laquelle s'ouvre *Nadja* : « Qui suis-je ? » Ces trois artistes se construisent une identité errante à travers leurs œuvres en multipliant les métamorphoses qui mènent souvent à une initiation inversée : au terme de la quête initiatique, la métamorphose demeure, le masque s'est substitué au visage. Nous nous limiterons à deux dimensions de cette identité en mouvement : l'image de la voyageuse, marginale, exploratrice cheminant entre deux mondes, qui rejoint celle de la fée-sorcière, monstre entre femme et animal.

AUTO PORTRAITS EN VOYAGEUSES

Les trois artistes se représentent en train d'effectuer un voyage imaginaire, qui puise dans leurs expériences de voyageuses « terrestres » mais les dépasse largement. Leurs images de voyageuses revêtent plusieurs formes : la saltimbanque (Rahon), l'exploratrice (Varo), la voyageuse intimement liée à son moyen de locomotion (Varo et Carrington).

Alice Rahon s'est très peu représentée dans sa peinture. Au moins deux autoportraits sont connus : *Autoportrait et autobiographie* (1948, huile et sable sur toile, 75x57cm, coll. Hector Fanghalen) et *Autoportrait en clown* (1951, huile sur toile, 91x60 cm, ill.⁶). Dans *Autoportrait et autobiographie*, l'artiste se figure en personnage-pictogramme, portant un grand chapeau, un oiseau sur l'épaule avec dans les mains, un damier, palette ou tableau qui évoque sa nouvelle vie de peintre entamée en 1939. Le second tableau a longtemps été appelé *Autoportrait* et a été rebaptisé *Autoportrait en clown* lors de l'exposition rétrospective de l'artiste à Mexico en 2009. Si la peintre s'identifie explicitement à *Alice*

4. Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, Sagittaire, 1940 et *Le Merveilleux*, Les Editions des Quatre vents, 1946

5. Janet Kaplan, *Remedios Varo, Unexpected Journeys*, New York, Abbeville Press, 1988.

6. Sauf mention contraire, les œuvres citées sont dans des collections privées. « h.t » désignera « huile sur toile » et « h. m » huile sur masonite.

au pays des merveilles⁷, elle se représente également ici en clown : visage blanc comme celui du traditionnel Pierrot lunaire, pommettes rouges, sourcil en accent circonflexe... Pierrot auquel se superpose Arlequin, par l'utilisation des couleurs vives et d'une sorte de patchwork pictural réalisé par la juxtaposition sans transition de formes géométriques de couleurs différentes. Cet Arlequin féminin n'est pas sans évoquer les nombreux Arlequin peints par Picasso, notamment dans les années 20, où il multiplie les autoportraits en Arlequin, son double marginal et antibourgeois. Le grand chapeau de la funambule d'*Autoportrait et autobiographie* est une version « rahonienne » du bicorne d'Arlequin. L'artiste s'est donc représentée tour à tour en funambule et en clown, ces deux faces opposées et complémentaires du saltimbanque analysées par Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*⁸ : la funambule ou trapéziste, femme à la féminité triomphante, qui s'affranchit de la pesanteur, et le clown, image traditionnellement réservée à l'homme, au corps humilié empêtré dans la matière. Funambule, dans *Autoportrait et autobiographie*, l'image de l'artiste danse sur le fil de sa destinée, aérienne, accompagnée de cerfs-volants et d'oiseaux. Dans *Autoportrait en clown*, le zigzag sur lequel la funambule cheminait légèrement fait désormais partie du corps du personnage, et forme même ce corps tronc massif.

Comme le rappelle Jean Clair dans *La grande parade, portrait de l'artiste en clown*⁹, le forain est étymologiquement l'étranger. *Autoportrait et autobiographie* est le récit en image d'un voyage, du cheminement de l'artiste-voyageuse entre Europe et Amériques : après un voyage en Inde en 1938 avec Valentine Penrose, Alice Rahon part en Amérique du Nord en 1939, pour ne plus quitter ce continent et s'installe au Mexique la même année. Quant à l'autoportrait en clown, il substitue au corps féminin une géographie autobiographique, les contrées traversées par l'artiste, les maisons successivement habitées. Y apparaissent de manière allusive l'Europe et l'Amérique, qui se font face à travers les symboles du lapin blanc de Lewis Carroll et le grand zigzag serpentin, serpent éclair de rituels et mythologies amérindiennes. Le corps-tronc se transforme en géographie personnelle.

7. Cf Georgiana M.M. Colvile, « Alice Rahon au pays des merveilles », *Mélusine*, n° XIX, 1999, p. 174-184.

8. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

9. *La Grande Parade : Portrait de l'artiste en clown*, édition publiée sous la direction de Jean Clair, coédition Gallimard-Musée des Beaux-Arts du Canada, 2004.

Remedios Varo s'est beaucoup représentée en voyageuse. Dès l'enfance, elle voyage dans toute l'Espagne et en Afrique du Nord, en raison du métier de son père, ingénieur hydraulique. Elle glisse des éléments autobiographiques dans plusieurs représentations d'exploratrices se mouvant grâce à des « mécaniques irrationnelles, navigations en tous genres »¹⁰. En 1960, elle réalise un triptyque autobiographique qui réunit les leitmotivs déclinés auparavant de manière indirecte mais qui étaient déjà des éléments personnels, notamment la femme faisant corps avec la roue de son vélo (*Vers la tour*, 1960, h. m, 1,23x1m) et la barquenacelle ovoïde (*La Fuite*, 1961, h. m, 1,23x0,98m). Nombre de ses tableaux mettent en scène une voyageuse solitaire errant dans des contrées indéfinissables accompagnée de ses machines célibataires. Avec sa chevelure blond vénitien, son visage oblong et ses grands yeux, elle est un double de l'artiste.

L'Exploration des sources de la rivière Orénoque (1959, h.m., 44x39,5cm) s'appuie sur le souvenir d'un voyage avec Jean Nicolle à la fin des années 40 dans les plaines (Llanos) de la rivière Orénoque, région tropicale isolée du centre-sud du pays traversée de nombreux cours d'eau, alors qu'ils vivaient au Venezuela. L'œuvre est métaphorique de la quête spirituelle de l'artiste. Adeptes des théories de Gurdjieff, elle transpose la recherche d'une harmonie de l'Être à travers le mythe du Graal : l'exploratrice passe à côté d'une petite coupe de verre qui est à elle seule la véritable source de la rivière. Dans *Roulotte* (1956, h.m., 78x59cm), comme dans *L'Exploration des sources de la rivière Orénoque*, la voyageuse est immobile dans un véhicule qui avance dans un espace à forte résonance psychanalytique : concentrée dans sa nacelle ovoïde, elle circule à travers les méandres profonds d'un paysage imaginaire qui est aussi une projection figurée de la psyché.

Dans d'autres tableaux, Remedios Varo se transforme en être hybride qui fusionne avec son moyen de locomotion. Aussi dans *Chemins sinueux* devient-elle un *Homo rodans*¹¹ (ill.) ou plutôt une « mulier rodans », personnage probablement inspiré par Leonora Carrington¹² qu'elle a décliné en sculpture et dans plusieurs peintures. La fascination de l'artiste pour la technique, qui apparaît dans son inventivité en matière

10. Édouard Jaguer, *Remedios Varo*, Filipacchi, « La septième face du dé », 1980, p. 17.

11. Remedios Varo, « De Homo Rodans », traduction française de Walter Gruen et Jacqueline Chénieux, *Pleine Marge* n° 4, 1986, p. 89-94.

12. Leonora Carrington, *I am an amateur of velocipedes*, 1941, 27x20,5 cm, crayon sur papier.

d'engins mécaniques les plus improbables proches de l'univers de *Locus Solus* de Raymond Roussel, se double d'une angoisse très forte. Elle en parle à propos d'un autre tableau, *Au bonheur des dames*, où les femmes sont devenues des femmes-roues :

*Créatures tombées dans la pire mécanisation, toutes les parties de leurs corps sont maintenant des petites roues, etc. Dans la boutique, on vend les pièces qu'elles désirent acheter pour remplacer celles qui sont usagées. Créatures de notre époque, sans idées propres, mécanisées et sur le point de devenir des insectes, en particulier des fourmis*¹³.

La femme-roue d'*Ancêtres* (1956, crayon sur papier, 50x39,5 cm) cherche à échapper à ses angoisses représentées par des regards qui la fixent et des bras qui tentent, dans un long corridor, de l'attraper. Elle se démultiplie dans *Roues métaphysiques* (1944, gouache sur carton, 26,7x19,4 cm) où les femmes-roues deviennent des équilibristes, roulant sur la corde raide. En plus du plaisir de l'invention ludique, l'artiste joue avec le langage symbolique : on peut voir dans ces équilibristes une figuration de l'harmonie psychique difficile à atteindre au terme de la quête spirituelle tant de fois représentée. La femme-roue vit entre deux mondes, la terre et le ciel, la matière et l'esprit ; elle n'a pas les pieds sur terre, encore moins quand le chemin sur lequel elle s'engage est un mince fil de funambule.

Dans l'univers de Leonora Carrington, nombreuses sont les voyageuses de l'entre-deux. En 1941, alors qu'elle vient de vivre l'expérience extrême d'une profonde dépression nerveuse et d'un dur internement psychiatrique, elle se dessine en « amatrice de vélocipèdes ». La femme-roue a un corps sans membres, entravé, mutilé, qui donne à la roue une dimension angoissante d'instrument de torture. Dans une image à mi-chemin entre pétrification et mouvement, l'artiste donne à voir le terrible combat mené pour sortir de la folie et fuir de l'asile où elle était emprisonnée. Derrière elle, le profil de l'homme oiseau aux allures de statue de sel, comme si le mythe d'Orphée était récrit au féminin, évoque celui de Max Ernst.

En 1947, vivant alors au Mexique, Leonora Carrington peint deux tableaux autobiographiques où elle apparaît comme voyageuse : *Chiki ton pays* (1947, h.t., 90x60cm) qui l'est explicitement, et *Amore che*

13. Remedios Varo, lettres à son frère le Dr Rodrigo Varo, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Remedios Varo*, Éditions Era, Mexico, 1994, p. 53.

muove il sole e l'altre stelle (1947, gouache sur papier, 30,5x48cm) où les éléments personnels s'inscrivent dans le mythe. Dans *Chiki, ton pays*, l'artiste derrière Chiki Weisz qu'elle a épousé en 1946, voyage dans un véhicule qui tient du chariot et de l'organe. Les rayons de la roue sont aussi une tête de bélier noir, « représentation cosmique de la puissance animale, ou animante, du feu »¹⁴, premier signe du zodiaque, qui correspond à l'éveil du printemps et à la vitalité, et signe astrologique de l'artiste. Combiné au grand drapé rouge qui évoque le cœur humain, aux vases, aux racines, le chariot devient une sorte de grotte en mouvement, à la fois protectrice et ouverte sur le monde, dans laquelle habite l'artiste. Le chariot revient dans *Amore che muove il Sole e l'altre stelle* où il est encore associé à la vie. L'œuvre a été interprétée à l'aide de la symbolique ésotérique par Whitney Chadwick¹⁵. S'y superpose une symbolique autobiographique : en effet, Leonora Carrington eut son premier fils en 1946 et le second en 1947. Vu le contexte de création du tableau et l'importance de l'isotopie de la fertilité, de la matrice, de la germination dans son œuvre, il semble difficile de ne pas lier son expérience de la maternité au grand chariot lumineux, qui palpète d'une vie intérieure comme un ventre maternel, d'autant plus que l'artiste y associe de nombreux éléments symboliques de la fertilité et de la féminité (la déesse blanche incarnée dans la jument blanche, les personnages féminins en procession comme pour un rite païen de fertilité, la femme-arbre, dont la tête devient germe et racine vitale, les personnages cornus, le couple à l'arrière-plan enveloppé de rouge...). Alors que dans *Chiki ton pays*, l'artiste voyageuse se laisse mener, immobile à sa fenêtre, elle se transforme ici en guide à travers l'image de la jument blanche dont dès ses débuts d'artiste elle a fait son alter ego.

LES SORCIÈRES ET LEUR BESTIAIRE

Femme-île, femme-roue, femme-jument... Alice Rahon, Remedios Varo et Leonora Carrington se représentent en êtres hybrides en constante métamorphose. Elles reprennent les mythes féminins traditionnels, notamment celui de la sorcière associée à tout un bestiaire

14. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (1969), Robert Laffont, « Bouquins », 1982, p. 113.

15. Whitney Chadwick, « Pilgrimage to the stars : Leonora Carrington and The Occult Tradition », *Leonora Carrington Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*, Serpentine Gallery, Londres, 1991, p. 24-33.

légendaire, elles les récrivent et en créent de nouveaux, personnels. On peut lire l'importance des hybrides de femme et d'animal dans leurs œuvres, et en particulier celles de Leonora Carrington, à la lumière de l'article de Georgette Camille dans *Documents* consacré à Piero di Cosimo¹⁶ :

Le monstre étant un échec à la loi générale, par suite d'une revanche du particulier sur le général, du concret sur l'abstrait, cette familiarité avec les monstres, ce goût des créatures fabuleuses qui participeraient mieux que l'homme aux lois universelles et qui, cependant, seraient encore placées sur un plan humain, est un des plus purs témoignages de la révolte ¹⁷.

L'autoreprésentation en hybrides est un moyen de la révolte des artistes contre les hiérarchies traditionnelles (humain-animaux, hommes-femmes, culture européenne-cultures extra-européennes, raison-désir, etc.) et de les bouleverser. À l'instar de Nadja qui s'est « maintes fois représentée sous les traits de Mélusine », l'un des monstres mythologiques qui réunit les trois artistes est Mélusine, cette sirène médiévale devenue chaque nuit vouivre.

Dans *Autoportrait en clown*, le grand zigzag qui forme une partie du corps d'Alice évoque la queue d'un serpent. Son cou est constitué d'écailles peintes. Sa bouche est un poisson. Dans *Autoportrait et autobiographie*, l'artiste se transforme en bas du tableau en un signe qui évoque autant la femme-oiseau que la femme-poisson. La nature duelle du personnage, diurne et nocturne, est soulignée par la présence simultanée du soleil et de la pleine lune. Alice Rahon s'identifie à ce personnage mythique qui « ôte¹⁸ », chaque nuit, son visage :

*[...] À l'aube, Mélusine
cueille le soleil dans ses mains
l'aube comme de l'eau s'enfuit
Mélusine ô ton cri
à ce soleil qui te poignarde !
Tu fuis enveloppée de ton cri
et le miroir de l'amour*

16. Georgette Camille, *Documents*, n° 6, 1930.

17. *Ibid.*, p. 334.

18. Le premier recueil de poèmes d'Alice Rahon, *A même la terre*, Editions Surréalistes, 1936, commence ainsi : « Une femme qui était belle/un jour/ôta son visage », p. 7.

*de l'amour des hommes Mélusine
pleure ton reflet qui ne reviendra plus*¹⁹

À la Mélusine victime de sa métamorphose de Jehan d'Arras et d'Alice Rahon, Leonora Carrington préfère les fées et les sorcières folkloriques actrices des métamorphoses : son autoportrait en *artiste voyageant incognito* (1949) la représente en sorcière traditionnelle avec un bâton de pèlerin en lieu de balai, cinq yeux, symbole de ses dons de voyance et accompagnée d'un chat ; *Grandmother Moorhead's kitchen* (1975) introduit le balai et l'ail traditionnels de la sorcière dans la cuisine ouverte sur le ciel nocturne et la lune. La louve-garou²⁰, monstre cannibale, est l'un de ses monstres favoris. L'animal à tête de bête apparaît surtout dans ses textes : la narratrice de *L'homme neutre* « vi [t] depuis longtemps avec un vampire de Transylvanie, et [s] a belle-mère, une louve-garou, [lui] a enseigné tous les secrets culinaires nécessaires à régaler et à satisfaire les vampires les plus voraces. »²¹ *Le Cornet acoustique* fait apparaître cette louve-garou, sous le nom d'Anubeth, Anubis féminisé. Le dieu égyptien à tête de chacal fusionne avec le monstre médiéval occidental à tête-de-loup. Le monstre est néanmoins une créature charmante :

*son corps élancé était de proportions élégantes et, la tête mise à part, entièrement humain. Elle était enveloppée dans des vêtements étincelants et de petites chaussures pointues, telles de minuscules gondoles, couvraient son pied menu*²².

Cette description convient parfaitement à nombre de créatures des tableaux de Carrington : *Nine, nine, nine* ou *Darvault* par exemple, où les créatures laissent voir des pieds de boucs qui trahissent leur animalité satanique. Dans son autoportrait de 1937-1938, *L'auberge du cheval d'aube*, l'artiste a déjà des petits pieds qui tiennent du sabot, dans la continuité de ses longues jambes blanches comme un pelage animal.

Remedios Varos tire la sorcière vers l'ogresse, mangeuse d'hommes

19. « Mélusine », *Pleine Marge* n° 4, *op. cit.*, p. 25.

20. Cf. « Concerning the Present Day Relative attraction of Various Creaturs in Mythology And Legend », *VVV*, n° 1, 1942, p. 62-63 : enquête auprès de 21 surréalistes, 14 hommes et 7 femmes dont Leonora Carrington : le loup-garou vient en seconde position dans les préférences de l'artiste, après la licorne.

21. Leonora Carrington, *Contes et pièces*, Flammarion, 1978, p. 91.

22. Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, traduction Henri Parisot, Flammarion, 1983, p. 198.

dans la lignée de la mante religieuse qui fascine les Surréalistes. Son ogresse est prise à son propre piège par une *Visite inattendue* (1958, 61x56 cm, crayon sur papier-calque). Voici la description pleine d'humour noir que donne l'artiste de sa version de la sorcière :

cette femme attendait un invité, mais pas celui-ci, et elle a très peur, elle est très effrayée. Alors qu'elle met sa main en arrière comme pour demander de l'aide, son désir se matérialise et une main sort du mur, main qu'elle saisit. Sous la table, il y a une fosse dans laquelle elle a l'habitude de jeter ses victimes. Mais elle ne peut y jeter celui-ci puisque il n'a même pas la taille correspondante ²³.

La monstruosité des habitudes de cette femme ainsi que la monstruosité formelle de l'invité, hybride entre un homme et un meuble (tenant plus du meuble) sont traitées comme des réalités banales et habituelles, et ce sont les considérations pratiques qui l'emportent. Le vampire, choisi par Breton pour illustrer le mythe de la science triomphante dans *De la survivance de certains mythes*, est dans l'œuvre de Remedios Varo un moyen de jouer avec les pouvoirs et les dérives de la science. Un personnage féminin velu et cornu aux ailes de chauve-souris, à la chevelure rousse comme les sorcières et comme l'artiste, semble pourtant inoffensif et apeuré ; c'est le démon qui fuit les démons, dans une totale inversion du mythe. Les vampires²⁴ de Remedios Varo vont même jusqu'à devenir végétariens, se nourrissant de fruits rouges à défaut de sang, ces fruits rouges dont s'alimentent les morts dans les légendes celtiques reprises par Leonora Carrington dans *Lepidopterus* et *The Dead Queens of Cockerham*.

Leonora Carrington et Remedios Varo aiment les animaux nyctalopes, compagnons de la sorcière et frères des louves-garous ; c'est évidemment aussi pour cette raison que le chat a une si grande place dans leur œuvre. Les peintures de Remedios Varo accordent ainsi une large place à la chouette ou au hibou²⁵, oiseaux nocturnes par excellence, associés de longue date à la magie et au mystère. La chouette réconcilie

23. Remedios Varo, Lettres à son frère Rodrigo Varo, *op. cit.*, p. 57.

24. Cf. Georgiana M.M. Colvile, « Magie, mangeries et métamorphoses », *Parallèles, anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, L'Instant même, Canada, Québec, 1996, p. 93-110.

25. Pour d'autres aspects de cet oiseau nocturne dans l'œuvre de Remedios Varo, cf. Georgiana Colvile, « Beauty and/is the beast ; animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », « The owl and the pussy cat », « Surrealism and Women », *Dada Surrealism*, n° 18, 1990, p. 170-174.

la science et l'ésotérisme : animal d'Athéna Minerve, symbole de la connaissance rationnelle, elle est aussi un attribut traditionnel des devins. Dans la *Création des oiseaux*, l'artiste est déguisée ou métamorphosée en femme-chouette ; dans *Le Jongleur*, l'oiseau, adossé à une chaise dans la roulotte du saltimbanque, est le seul personnage à nous regarder, en autoportrait indirect. La chouette féminisée de *Chasse nocturne*, à la robe rouge, aux mains et jambes de femmes, apeurée, est poursuivie par deux hiboux, thème récurrent dans l'œuvre de l'artiste, et qui transmet un grand sentiment d'angoisse. La chouette est donc une autre forme d'alter ego de l'artiste, qui joue de son ambivalence mythique : animal associé aux créations de l'intelligence, il est aussi chez les Aztèques l'oiseau symbolique du dieu des Enfers.

Au sein de ce bestiaire noir figure la hyène, animal de mauvaise réputation que Leonora Carrington utilise pour se construire une image d'anti-muse, comme elle peint des « vieilles ratatinées » qui prennent le contre-pied de la femme-enfant surréaliste. La sauvagerie de la hyène n'a rien de la positive liberté du cheval majestueux, elle est même dans l'imaginaire collectif l'inverse exact du cheval. Leonora Carrington s'associe à la hyène dans son autoportrait de 1937-1938, reprenant les personnages de *La Débutante*, conte qui lui-même contient une mise en abyme du lien entre bête et humain. La narratrice y lit *Les Voyages de Gulliver*, roman où Swift donne aux « Yahoos », humains dégradés du pays des chevaux humanisés et idéalisés du pays des Houyhnhnms, l'apparence de hyènes. Leonora Carrington opère un double renversement, de la jeune fille en hyène et de la hyène en jeune fille, si bien que les frontières entre éducation et sauvagerie, beauté et laideur répugnante n'ont plus de sens ; la jeune et belle fille, muse potentielle, « fouille les poubelles ». La hyène réapparaît dans un tableau de 1958, *Le grand Adieu* : cette hyène blanche couronnée d'un croissant de lune est une des formes de la Déesse Dana, l'artiste passant du particulier à l'universel, en inscrivant son autoportrait dans le mythe.

Alice Rahon utilise également le bestiaire traditionnellement associé à la sorcellerie et plus largement à la magie : chats et oiseaux sont ses deux métamorphoses les plus fréquentes. Ils sont l'image de ses désirs : désir de s'affranchir de la pesanteur, de dépasser les limites de son corps, désirs métaphoriques de la créatrice de voler et de voir dans la nuit. Les chats peuplent sa peinture comme ils peuplaient sa maison à la fin de sa vie au Mexique. Une exposition de l'artiste a même été consacrée uniquement à ses tableaux de chats, à la galerie Souza, à Mexico, en 1957. Ce sont

moins de chats que des métamorphoses de chats : chats-villes où les yeux des chats sont les réverbères, chats-paysages où le dos d'un chat devient la crête d'une montagne et une côte, chats-lignes où le chat est un signe à peine élaboré à partir du cheminement graphique... Comme le chat du Cheschire de Lewis Carroll qui accompagne les aventures d'Alice au pays des merveilles, le chat d'Alice Rahon est instable, insaisissable. On voit même un chat cristallisé, image même du processus de métamorphose. C'est un chat extrêmement simplifié suivant sa manière primitiviste²⁶, qui est surtout un regard- deux sphères lumineuses, « regardant toute chose visible et invisible de (ses) merveilleux yeux d'hypnotiseur »²⁷- et une ligne : l'image qui condense celle de l'artiste, un regard et un geste.

La voyageuse est la marginale, ou plutôt l'exploratrice des marges, de l'inconscient (Varo), de la folie (Carrington), de la vision chamanique (Rahon). L'image de la funambule, exploitée graphiquement par Rahon, leur convient à toutes trois, créatrices sur le fil à la fois tranchant et ténu qui sépare le visible de l'invisible, le diurne et le nocturne, le quotidien et le surnaturel, le spirituel et l'animal, qui, loin de s'opposer se réunissent dans leur œuvre grâce au merveilleux. Elles situent leur image dans l'entre-deux, « l'entre-temps », heure de « samain » ou de l'« angélus » peints par Leonora Carrington²⁸, où toutes les métamorphoses deviennent possibles.

CONSERVATRICE AU MUSÉE D'ORSAY

26. Cf. article de l'auteur « Alice Rahon, la artista que camina por la arena del alba/en reversa », *Alice Rahon, una surrealista en México (1939-1987)*, Catalogue d'exposition, Mexico, Museo de Arte Moderno e Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.

27. Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, Flammarion, p. 73.

28. Leonora Carrington peint *L'Heure de l'Angelus* où s'éveillent les fantômes, le crépuscule de *Pastorale* où volent les chimères, *Samain*, la fête des morts celtes, intervalle entre deux saisons, période où le temps, l'espace et les lois ordinaires étaient momentanément en suspens. Pendant Samain, les esprits de l'autre-monde déambulent sur terre et les humains explorent l'autre monde.

ENVERS ET CONTRE TOUT : OVA COMPLETA DE SUSANA THENON

Bernard McGUIRK

ROUND 15

ah sí

fácil

word games

volar del alfabeto

Il y aura toujours un post-... même après « le round 15 », après la cloche finale, knock-out ou pas. La poète argentine Susana Thénon (1935-1991), dans *Ova completa*¹, publié en 1987, souligne la tactique de l'écriture féminine qui consiste à imiter un discours patriarcal pour le subvertir et pour l'empêcher d'avoir le dernier mot. Boxeuse habile, elle déploie le piégeage de toutes ses figures de rhétorique héritées du surréalisme, dans le ring d'un internationalisme saturé de littéarité multilingue, par des « word-games », jeux de mots en apparence « faciles », et aussi avec un arsenal caractéristique de l'humour noir, des politiques révolutionnaires, de fantaisie, de rêve d'une fuite loin des alphabets contraignants et, surtout, du revers érotique d'une textualité séditeuse.

Dans la poésie de Thénon, une culture argentine machiste est subsumée (le tango se danse à deux) de sorte que les positions homme-femme se retrouvent toujours dans les stratégies d'une danse sociale dominatrice. Le jeu de jambes élaboré, l'esquive de ses poèmes, s'effectue au rythme du titre *Ova completa*, écho (parodie) d'une soi-disant « complétude » masculine. Ainsi, *obra* fonctionne plutôt comme « leurre » que comme « l'œuvre ». La stratégie de Thénon, à la fois perturbatrice et ludique, ne respecte ni de strictes étymologies ni une plénitude restrictive. Selon cette recette, les boules sont crevées ou, en

1. *Ova completa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987. Susana Thénon (1935-1991), poète, traductrice littéraire, photographe et critique acerbe de la psychanalyse.

double de Lacan, les œufs sont cassés pour remodeler « l'homme » en « hommelette ».

Son usage du langage et des langues – espagnol, français, anglais, latin ou espinglés – s'inspire du classique, du populaire, du culturel et du kitsch, exploitant constamment le pouvoir politique démystificateur d'une surréalité particulièrement argentine mais, en même temps, ouvertement féministe et libre de toutes frontières. Le poème d'ouverture recueille les fragments-clichés du cri d'un camelot ambulante dans une dialogique qui subvertit une représentation classique de la femme et perturbe la capacité d'un lecteur à l'accepter :

<i>¿por qué grita esa mujer ?</i>	<i>mirá las margaritas la mujer</i>
<i>andá a saber [...]</i>	<i>espejitos pajaritas</i>
<i>estará loca esa mujer</i>	<i>que no cantan [...]</i>
<i>mirá mirá los espejitos</i>	<i>que no vuelan [...]</i>
<i>¿será por su corcel ? [...]</i>	<i>la mujer y esa mujer</i>
<i>¿y dónde oíste</i>	<i>¿y estaba loca esa mujer ?</i>
<i>la palabra corcel ?</i>	<i>ya no grita</i>
<i>es un secreto esa mujer [...]</i>	<i>(¿te acordás de esa mujer ?)²</i>

Le cadre d'une sagesse populaire discrète, incluse dans une série de questions par la forme, permet aux interventions de Thénon d'opérer en tant que palimpseste, apportant le même commentaire que singe le poème. Les mots clés sont répétés : 'grita', 'mujer', et 'por qué'. C'est une réponse à la question de la ligne finale plutôt qu'à celle posée à l'origine, d'où émanent des motifs de répétition. L'absence de réponse à « ¿por qué grita esa mujer ? » est une caractéristique abordée ouvertement par « andá a saber ». Aucune raison directe ne pouvant être donnée, une série de spéculations s'ensuivra. Les premières instances de « mujer » sont précédées par « esa », réifiant l'objet de l'attention du lecteur en tant que créature hurlante, ornée de fleurs et de bijoux de pacotille, dont l'hystérie présumée (« ¿estará loca ? ») pourrait s'expliquer dans un style hollywoodien des plus traditionnel – « ¿será por su corcel ? ». Donc « Andá a saber », opère alors comme un cliché, comme un « mais bien

2. pourquoi elle crie cette femme ?/ va savoir ! [...]/elle doit être folle cette femme/regarde regarde les petits miroirs/ça sera pour son destrier ?/et où as-tu entendu le mot destrier ?/[...] c'est un mystère cette femme/pour quoi elle crie ?/regarde les marguerites/la femme/petits miroirs/petits oiseaux/qui ne chantent pas/[...] qui ne volent pas [...]/la femme/et cette femme/et était-elle folle cette femme ?/déjà elle ne crie plus/(tu te souviens de cette femme ?) *Ova completa*, p. 7-8.

sûr ! » (« Toutes les femmes languissent après un Prince Charmant sur un cheval blanc, n'est-ce pas ? »). Une intervention corrective mine une telle hypothèse par la question : « ¿y dónde oíste/la palabra corcel ?/ es un secreto esa mujer ». Le contexte insolite du « corcel » est souligné, mais, en fin de compte, c'est le résultat d'un complot – « un secreto ». Entre « secreto » et « esa mujer », il y a l'espace vide habité par une ombre, celle du narrateur, du focalisateur, d'un chanteur, d'un lecteur traditionnel... ou de l'homme.

Préférant l'espace silencieux de la dissimulation, c'est néanmoins cette voix qui opte pour diriger l'attention vers *esa mujer*, objet supposé digne de contemplation, de la consécration « normale » du caprice, de la fantaisie, de l'émotion. Mais une autre voix, d'un autre lecteur, détourne le genre à des fins différentes. *Esa* est soudain remplacé par *la*, se frayant un passage à travers le bric-à-brac des *margaritas*, *espejitos*, *pajaritas*, se libérant des diminutifs triviaux, dont la nature stérile est accentuée par *no vuelan, no cantan, no estorban*. *La mujer* émerge en tant qu'alternative à l'image réifiée de *esa mujer*, ce qui mène à la question urgente, qui n'est plus hypothétique (« ¿estará ? ») mais réelle : « ¿y estaba loca esa mujer ? » La folie est déplacée de la femme au lecteur des femmes, de la fausse attribution à celui qui la falsifie. Par conséquent, le poème se termine par une autre subversion du conte : « ya no grita » déplace l'hystérie ; mais (« ¿te acordás de esa mujer ? ») renforce le dard du scorpion. A-t-elle jamais existé, et si c'est le cas, qui s'en souvient ? La question est entre crochets (secrètement) adressée à, et ciblant le lecteur macho putatif qui, à présent, n'en a cure ; adressée aussi à une lectrice récemment avertie (ou à un lecteur non-traditionnel) qui ne pourra peut-être jamais plus ni entendre, ni penser, *esa*...

La recherche d'un remplacement de l'analyse, textuelle et psychothérapeutique, est l'un des dispositifs exploités par Thénon, par exemple, dans un de ses poèmes les plus sombres et caustiques :

el struss
uno de los grandes males
que afectan a la womanidad
antes se llamaba stress
y antes strass o Strauss

es como un vals trastabillado
por la mujer sin sombra
no hay drama está borracha
borracha la puerca
el struss³

3. le struss// un grand mal de ceux/qui affectent la womanité/autrefois cela s'appelait le stress/et avant cela le strass/ou Strauss/on dirait une valse déglinguée/dansée par la

Le chant et la danse figurent dans la poésie de Thénon tout en (se) défigurant. Son traitement dépréciateur de la scène primitive, afin de la discréditer, situe au centre du poème, « Strauss », le père de la valse. Mais le motif est abîmé, on lui a fait un croche-pied, *trastabillado*. Et à qui la faute, sinon à *la mujer* ? Ce faux-pas crée un effet déconcertant et il s'ensuit toute une série de bouleversements des lois du père-censeur de la danse, à tel point que Strauss (ou Freud ?) se dissout vite en stress, en strass et en struss. Si on en intervertit l'ordre, l'association rigide entre la femme et l'homme, la danse et la dominance, se réduit au spectacle des rôles qu'on joue en public. La réalité sur le plan intime est plus dépouillée : « uno de los grandes males/que afectan a la womanidad ». L'humour à connotations culturelles de Thénon insinue que l'effet du « grand mal » provient de la domination des « grands mâles ». Le stress de « la femme sans ombre » est le résultat de toute tentative de sortir de l'ombre pour revendiquer son indépendance. L'herméneutique mâle-masculine exige une analyse. L'homme-ombre prétendra toujours danser avec la femme qui cherche à se libérer ; car sans lui, sans son ombre, il ne pourra y avoir ni drame, ni passion. Quiconque pense autrement entre dans la zone du condamnable : « está borracha/borracha la puerca », a-t-elle bu ? – la salope !

Le *struss*, un non-sens, n'acquiert du contexte et du sens qu'en l'absence d'herméneutique patriarcale, sans l'homme, et sans son ombre. L'érotique inclut la danse et le jeu, la danse comme jeu, comme contredanse, voire contrefaçon. Le « lieu » de l'analyse, sous forme de piste de danse, de canapé de psychanalyste, ou de texte littéraire, sera soumis au stress si la névrose doit être décalée : éloignée de l'analysant et de l'analyste en tant que partenariat incontesté (déterminé à Vienne), comme cure statique (il suffit de l'acheter avec le « strass » de bijoux en toc) ; ce « lieu » doit être déplacé vers une sphère éclatée, crevée, ou « strussée » (non-alphabétique), de l'action surréelle d'une femme.

La problématique temps masculin/espace féminin sera une composante décisive dans un texte de Thénon qui fait travailler la différence entre les structures psychiques et psychanalytiques du temps et de l'espace :

MURGATORIO

olé olé olé olé

ya me encontraba en la intensiva

femme sans ombre/mais ce n'est pas un drame/car elle est saoule la salope// le struss. *Ova completa, op. cit.*, p. 39.

<i>yo soy el nieto de mi papá [...]</i>	<i>hombre de ciencia</i>
<i>voy al psicólogo a investigar</i>	<i>hombre de mundo</i>
<i>por qué por qué</i>	<i>oh gran maestro oh viejo inmundo</i>
<i>pour quoi pour quoi</i>	<i>todo supiste todo pudiste</i>
<i>la vie en rose no es pour moi [...]</i>	<i>más ahora viste</i>
<i>molta lettura molta poesia</i>	<i>que esto no es chiste</i>
<i>molta cultura molta pazzia [...]</i>	<i>nadie con testa en</i>
<i>y cuando supe mis perspectivas</i>	<i>el más a cá⁴</i>

Le chant et la danse se rejoignent pour réciter/re-situer l'espace théologique provisoire par excellence : le purgatoire. Murga, groupe amateur de carnaval qui chante des chansons souvent obscènes sur des rythmes populaires, tel celui du candomblé d'Uruguay qui, ici, sert à miner le « grand » récit psychologique traditionnel. Le « olé olé, olé ola » se moque de l'abolengo respectable, enfreint le sujet tabou de l'inceste, et fait écho à la problématique « locura » – folie – du poème d'ouverture. Ici la voix se veut toujours masculine, « el nieto de mi papá », qui se tourne vers une investigation, vers une analyse en profondeur, dans sa quête d'un bonheur plus facile à localiser comme dans une chanson populaire d'Edith Piaf. Les quatrains clés du poème jouent avec la culture et les autorités à l'accent étranger, tout en se raccrochant à la « molta pazzia », autrement dit la folie. Cette révélation des véritables « perspectivas » ou projets du sujet le dirige vers le service de réanimation. Le spectacle/spectral freudien se retrouve détrôné, démystifié, renversé comme au carnaval, en « oh viejo immundo [...] psicólogo » [*sic*] (pissechologue/artiste ?). Celui qui sait tout, tout-puissant en théorie, n'est pas capable de répondre à cette question puisqu'absent... « Qu'est-ce que je dois faire, non pas de mon passé, mais de mon présent ? » « El más a cá », prolongation de l'espace du présent, qui ne se soucie ni du temps, ni de l'histoire, ni de la famille, réitère la question sans réponse, perturbatrice car il ne s'agit pas du *purgatorio* ni de sa promesse d'une libération future ni de l'accès à la présence divine... mais seulement d'un autre *murgatorio* obscène. Or, le

4. MURGATOIRE// olé olé/olé olá/je suis le petit-fils/de mon papa/je vais chez le psychologue/pour investiguer/por qué por qué/pourquoi pourquoi/la vie en rose/no es pour moi/[...] molta lettura/molta poesia/molta cultura/molta pazzia/[...]et quand j'ai su/mes perspectives/je me trouvais déjà/en soins intensifs/homme de sciences/homme du monde/oh grand maître/oh vieil immonde/tu as tout su/tu as tout pu/mas tu as déjà vu/que ce n'est pas une blague/personne ne ré-pond dans/le plus/im-/médiat (*Ova completa*, p. 73)

chant de la *murga* peut se transférer de façon obscène du contexte de la rue au con-texte d'un cabinet de gynécologue, où une schizo-analyse séparerait *con* de *testa*, interdisant ainsi l'union entre le corps et le cerveau.

Si l'on réduit la femme à un espace donné quelconque – autre que celui du cabinet médical –, ce sera fréquemment à celui de son sexe même, lieu-espace génital, à la fois sacralisé et disséqué :

LA DISECCIÓN

<i>es una cosa casi sagrada [...]</i>	<i>y en otro orden de cosas esta cosa</i>
<i>que llama poderosamente la atención</i>	<i>porque la cosa en sí no se deshoja</i>
<i>la casi absoluta ceguera de la gente</i>	<i>fácilmente</i>
<i>para tener en cuenta que a fin decuentas</i>	<i>sino capa tras capa</i>
<i>es casi innecesario ver [...]</i>	<i>como los alcauciles</i>
<i>tan consecuentemente casi</i>	<i>los inviernos</i>
<i>sagrada</i>	<i>y el tiempo ah el tiempo ese factor</i>
<i>y es que además este elemento o cosa</i>	<i>disyuntivo que casi aquí se agota</i>
<i>ha sangrado [...]</i>	<i>y por lo tanto nos impide</i>
<i>sobre el suelo sobre el suelo sobre el</i>	<i>llegar al gran por qué</i>
<i>mismísimo suelo</i>	<i>y al supercómo de esta cosa</i>
<i>y retomando la demostración</i>	<i>casi sagrada</i>
<i>tenemos esta cosa</i>	<i>tam tam casi sagrada</i>
<i>una cosa bah el montón [...]</i>	<i>tan casi casi</i>
<i>y en ciernes casi ad nauseam</i>	<i>casi tan sagrada⁵</i>

C'est un espace à la fois littéral et métaphorique que fouille « La Disección », afin de pénétrer la chora platonicienne qui, selon Kristeva, était un « espace matriciel, nourricier, innommable [...] défiant la

⁵ [LA DISSECTION// c'est une chose presque sacrée/qui appelle puissamment l'attention/la cécité presque absolue des gens/pour tenir compte qu'en fin de compte/il n'est presque pas nécessaire de voir/et conséquemment presque presque/sacrée/et c'est qu'en plus cet élément ou cette chose/a saigné/ou presque/sur le sol sur le sol sur le sol lui-même/y reprenant la démonstration/nous avons cette chose/une chose bah le grand tas/et en fleurs presque *ad nauseam*/et un autre ordre des choses cette chose/résiste avec presque tous ses boutons/à être presque découverte/analysée remoulue éventrée/en ses causes ultimes internes/pour mieux dire presque internes parce que la chose en elle-même/ne s'éfeuille pas facilement/mais couche après couche/comme les artichauts/les hivers/et le temps ah le temps ce facteur/disjonctif qui s'épuise presque ici/et donc nous empêche/d'arriver au grand pour quoi/et au super-quoi de cette chose/presque sacrée/tant tant presque sacrée/si presque presque/presque si sacrée]

métaphysique⁶ ». La clé de l'organisation du poème, c'est bien l'innommable, car le véritable sujet du texte n'étant jamais divulgué, il reste caché – trop sacré pour être dit – comme s'il était l'équivalent du Tétragramme, du nom sacré de quatre lettres, YHVH/Dieu. Le jeu linguistique entre *cosa* et *casi* détruit la plénitude du *dasein* de l'objet ; sa nature « sacrée » se construit donc de l'extérieur, à partir de la lecture « attentive », dont la perspicacité principale sera la cécité « puissante » et « presque totale » (*ceguera*). L'obsession d'une économie de « cuenta/cuentas » est telle que des calculs viennent remplacer la vision (« es casi innecesario ver para creer ») dans la construction de ce qui s'ébauche, non pas tant comme divinité que comme virginité. Le glissement entre *sagrada* et *sangrado* devient la charnière du blasphème, tandis qu'une trajectoire théologique masculine devient un objet de dérision. Que reste-t-il de la culpabilité (encore *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*) sinon un écho ridicule de *cielo* – « suelo [...] suelo [...] mismísimo suelo » ? Dans le sang du crucifié, voyez celui du crucial, et dans l'innommable en quatre lettres, entendez (mais ne lisez pas), non pas « Dios », mais « coño ». Vous autres Thomas, qui ne sauriez croire avant d'avoir plongé la main dans la blessure sacrée, êtes invités à écouter et à voir, une fois de plus (« retomando la demostración »). Vous entendrez le « mont » – de Vénus – (« una cosa bah el montón ») ; vous verrez *ad nauseam* l'épanouissement de la fleur « en ciernes » ; vous entendrez la résistance des boutons (« en otro orden de cosas ») – résistance à l'ordre masculin ? Souvenez-vous du Spéculum de l'autre... non pas de l'autre femme d'Irigaray mais plutôt de « l'autre homme ».

Le destin de la « cosa [...] a ser descubierta/analizada remolida destripada/en sus causales ultimos internos » se lit comme un remake de l'analyse que fait Irigaray de la gynécologie, miroir concave où le mâle curieux ne parvient souvent pas à capter d'autre image que la sienne, l'intruse : « porque la cosa en sí/no se deshoja fácilmente/sino capa tras capa/como los alcauciles ». *Alcauciles*, les artichauts, s'effeuillent pour révéler un cœur moelleux ; or en argot argentin, *alcaucil* signifie aussi un (homme) bouffon ou un imbécile. Barthes conseillait aux lecteurs d'éviter la chair de l'abricot herméneutique, de peur qu'au contact du noyau lapidaire il ne se casse les dents. Thénon, à son tour, remplace les couches multiples de l'oignon barthésien par un jeu de mots en fondu enchaîné. Et que signifie « el tiempo ah el tiempo », placé à la fin du

6. Julia Kristeva, 34/44, *Cahiers de recherche de S.T.D.*, n° 5-8, Université de Paris VII. 1979, p. 7.

poème, comme pour en indiquer le dénouement ? Thénon se moque-t-elle si ouvertement de la métaphysique de la « post-pénétration », établie et explorée sur le mode masculin ? Même, si c'était le cas, la pénétration ne saurait être la panacée. Car Thénon appelle le Temps « ese factor disyuntivo », ce qui offre une possibilité d'évasion, certes, mais sans apporter de réponse universelle « al gran por qué ». Le « supercomo de esta cosa » ne retiendra que provisoirement son caractère sacré (*casi sagrada*) lorsque le poème se termine au son des roulements de tambour de la virginité – ou non-virginité, qui sait ? – des vestales.

Le mode ludique de Thénon fonctionne du dedans et du dehors, comprend à la fois jeu et jeux de mots, et esquisse les pas du plaisir dans une chorégraphie de la différence :

AND SO ARE YOU

<p><i>hay sacarina</i> la bandada de albatros [...] de albatros<i>dólares</i> nunca vi un pájaro pishar [...] los peces pishan mar <i>vos sos poeta ¿no ?</i> o Sappho made in Shitland <i>poetisa</i> <i>¿no ves que es mujer ?</i> vamos mujer si no puedes tú con Dios hablar</p>	<p><i>¿para qué preguntarle si yo</i> do it don't <i>y aunque pronuncies mal</i> <i>igual te entienden</i> do it don't <i>o te expresás por señas</i> <i>vieras cómo te arreglás</i> <i>cómo aprendés a do it</i> <i>cómo don't te acostumbrás</i> <i>cómo hacés do lo que querés</i> it cómo don't</p>
--	---

Le dialogique à l'œuvre dans le titre, « And so are you », anticipe la question « vos sos poeta ¿no ? » Le poète qui fait une tentative d'autodéfinition dépend du lecteur/interlocuteur et vice versa. L'héritage sirupeux de l'image post-baudelairienne d'un poète par définition de « L'Albatros » (« prince des nuées [...] exilé sur le sol »), est à la fois évoqué et tourné en dérision par Thénon. L'intrusion de *dólares* définit l'écriture en tant que profession plutôt qu'en tant que confession ; le « Confiteur de l'artiste », chez Thénon, implique une économie de l'art, « albatros*dólares* », rejetant la pureté de l'art pour l'art (et rappelant Avida Dollars ?) illustré par le jeu de mots bilingue sur quatre vers autour de *pishar*. La gossière de cette tactique exclut toute définition trop facile du/de la poète : « vos sos poeta ¿no ?/o Sappho made in Shitland/*poetisa*/¿no ves que es mujer ? » L'interaction entre *pish* et *shit*

souille l'étiquette toute faite collée de façon inapte à la *poetisa*, héritière de Sappho. « Poét-esse » devient alors le terme inacceptable, rejeté comme *esa mujer*, puis dans un pastiche d'un genre populaire, elle subvertit un célèbre bolero :

*¡Ay ! mujer, si tú puedes con Dios hablar
Pregúntale si yo alguna vez
Te he dejado de adorar.*

Le démantèlement de la perception traditionnelle, de la femme-créature qui éprouve le besoin de confirmer les déclarations d'amour masculines en se référant à l'autorité du « Great-Man-in-the-Sky » – dit tout simplement que « Personne n'a besoin de tout ça ». Le changement oblique subit, en anglais, vers la pensée latérale 'do it, don't', s'avère d'une pertinence subtile. Car la femme, créature capricieuse tendant vers le 'now I love you, now I don't' n'est pas seulement représentée dans la poésie mielleuse du genre bolero, où l'on enrobe son *yes/no*. Dérobée ou déshabillée elle changera aussi bien d'avis « *verbigracia en las pudendas* » (éloquence de la sexualité ?); et elle transgressera les barrières linguistiques, sans égard pour la prononciation, ayant même recours au langage des signes. Les derniers vers sont un festival de jeux de mots, un véritable carnaval de contrepèteries : *te arreglas* peut signifier *tu te débrouilles, tu as tes règles, tu te maquilles*, etc. Tout n'est plus qu'apprentissage chaotique : *aprendés, acostumbrás, do, don't, it, como, lo que querés*, désir de ce que vous voulez ou ne voulez pas (qu'on vous fasse)... *don't*.

Les hétérogloses et le transculturel, commerce pseudo-intellectuel, ne vous libèrent en aucun cas automatiquement. Une chose que l'on impose aux poètes, même aux poètes femmes, c'est de les anthologiser. Thénon en fait un pastiche désopilant :

LA ANTOLOGIA

*¿tú eres
la gran poetisa
Susana Etcétera ?
mucho gusto
me llamo Petrona Smith-Jones
soy profesora adjunta
de la Universidad de Poughkeepsie
que queda un poquipsi al sur de
Vancouver
y estoy en Argentina becada*

*e inclusísimamente las que están en
geriátrico
pero lo que me importa profundamente
de tu poesía y alrededores
es esa profesión – aaah ¿cómo se dice ? –
profusión de íconos e índices
¿tú qué opinas del ícono ?
¿lo usan todas las mujeres
o es también cosa del machismo ?
porque tú sabes que en realidad*

*por la Putifar Comisión
 para hacer una antología
 de escritoras en vías de desarrollo
 desarrolladas y también menopáusicas
 aunque es cosa sabida que sea como
 fuere
 todas las que escribieron y escribirán en
 Argentina
 ya pertenecen a la generación del 60
 incluso las que están en guardería*

*lo que a mí me interesa
 es no sólo que escriban
 sino que sean feministas
 y si es posible alcohólicas
 y si es posible anoréxicas
 y si es posible violadas
 y si es posible lesbianas
 y si es posible muy desdichadas
 es una antología democrática
 pero por favor no me traigas
 ni sanas ni independientes⁷*

Une fois de plus, la résistance à toute identité fixe refuse le vieux processus de « nomination » des interviews universitaires. Ce qui émerge à sa place, c'est un banquet rabelaisien de perceptions et de méprises, de différences culturelles et de condescendance, d'institutions et de subversions. On passe rapidement de Petrona Smith-Jones et sa *Putifar Comisión* à un groupe de missionnaires tout aussi restrictif, les féministes séparatistes radicales. Tout autre commentaire sur ce poème serait superflu, mais relevons tout de même la conscience aiguë qu'a Thénon dans ce texte, du dangereux pouvoir détenu par les « icônes et indices » que s'approprient toutes les institutions, instruments érotisés de façon humoristique et saine en tant que gadgets-fétiches pour hommes et femmes. L'anthologie de Susana Thénon ne s'intitule pas *Obra completa* (Œuvres complètes), mais *Ova completa*, Œufs complets... et pour certains, sans doute, fêlés. Dans son système d'aperture, elle abuse des mots, a contrario des stratégies de pouvoir traditionnelles dans les systèmes linguistiques. Thénon, humaniste, traductrice du grec

7. [L'ANTHOLOGIE// tu es/la grande po (i) étresse/Susana Etcétera ?/quel plaisir/je m'appelle Petrona Smith-Jones/je suis professeur adjoint/de l'Université de Poughkeepsie/qui se trouve un peu quipeutsi au sud de Vancouver/et je suis en Argentine boursée/par la Commission Putifar/pour faire une anthologie/d'écrivaines en voie de développement/développées et aussi ménopausées/bien que ce soit une chose connue ou non/toutes celles qui ont écrit ou écriront en Argentine/appartiennent à la génération appelée *del 60*, y compris celles qui sont en garderie/et y *comprissimo* celles qui sont en gériatrie// mais ce qui m'importe profondément/de ta poésie et compagnie/c'est cette profession – aaah comment dire ça ? –/profusion d'icônes et d'indices/toi que penses-tu de l'icône(e) ?// toutes les femmes l'emploient/ou est-ce aussi une chose » macho ?// parce que tu sais qu'en réalité/ce qui m'intéresse/c'est pas seulement qu'elles écrivent/mais qu'elles soient aussi féministes/et si possible alcooliques/et si possible anorexiques/et si possible violées/et si possible lesbiennes/et si possible très malheureuses// c'est une anthologie démocratique/mais s'il te plaît ne m'apporte/ni des saines ni des indépendantes]

classique, traductrice de Rainer Maria Rilke, polyglotte, tente néanmoins de se libérer des contraintes et de sortir de la prison de la langue :

OVA : sustantivo plural neutro latino. Literalmente : huevos
COMPLETA : participio pasivo plural neutro latino en
concordancia con huevos. Literalmente : colmados. Variantes
posibles : rellenos, repletos, rebosantes, henchidos ⁸

Après Thénon, lire un discours amoureux transforme le passage d'Éros à l'érection d'une philosophie qui englobe l'existence tout entière en une entreprise grotesque. Elle a su dégonfler de façon analogue les idéologies imbues d'elles-mêmes qu'elle détecte partout et tout au long de l'Histoire, dans sa propre culture latine, et dans l'héritage gréco-romain de la dictature de la pensée.

L'effet global de l'épistémologie occidentale est d'avoir (dé) couvert la sombre scène primitive d'un intellectualisme interprété en tant qu'incarcération et torture : « Filosofía significa 'violación de un ser viviente' » (32). Ce qui amène la poésie de Thénon à une confrontation politique quasi-contemporaine :

PUNTO FONAL (TANGO CON VECTOR CRÍTICO)
'la picana en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar⁹
¡ESO ES DECLAMACIÓN !⁹

La première loi passée par Alfonsín, couperet destiné à empêcher le personnel de l'armée « devant obéir aux ordres », de faire face à la procédure juridique, fut intitulée PUNTO FINAL. Les instruments de torture et les souvenirs des bourreaux devaient dorénavant être cachés, gommés de la psyché des Argentins, aussi facilement que la guitare tristement endormie du tango populaire : « la guitarra en el ropero/todavía está colgada/nadie en ella canta nada/ni hace sus cuerdas vibrar ». Le jeu de mots final/fonal se produit au carrefour de la

8. [OVA : substantif pluriel neutre latin. Littéralement : œufs// COMPLETA : participe passif neutre latin en/concordance avec œufs. Littéralement : pleins. Variations/possibles : farcis, replets, débordants, gonflés.] (Ova Completa, 31)

9. POINT PHONAL (TANGO AVEC VECTEUR CRITIQUE)// « la picana dans l'armoire/toujours est pendue/personne sur elle n'ampute rien/ni fait vibrer ses volts »/CECI EST LA DECLAMATION ! *Ova Completa*, 47.

politique et des arts, de la référence idéologique directe et de l'écho intertextuel du tango. Les jeux langagiers de Thénon subvertissent la métaphysique masculine, une perception étriquée de l'érotisme et la temporalité linéaire, mais ils accentuent aussi sa conscience aigüe du danger inhérent à une écriture ou à une lecture trop dépendantes d'une exploitation ludique de la langue. Cependant Thénon est toujours prête à subvertir sa propre pratique, ce qui est évident dans *Ova completa*. Et toujours post-, dans le poème 'ROUND 15':

<i>ah sí fácil</i>	<i>o hacer nada</i>
<i>word games</i>	<i>como el tío de dios</i>
<i>tampón de voces tales</i>	<i>que no hizo nada</i>
<i>mimpide tra gar</i>	<i>volar delalf abeto</i>
<i>más fácil que no hacer</i>	<i>me ahogo¹⁰</i>

La spontanéité et l'apparente facilité des jeux de mots étouffent la voix personnelle qui, même dans les hétérogloses les plus extrêmes, luttera pour réimposer sa présence, risquent de valoir à Thénon, l'accusation de se vautrer dans une jouissance égocentrique. Et pourtant, dans 'Round 15', elle se noie (*me ahogo*) en luttant. Ses tentatives pour se libérer des contraintes, sortir du carcan de la langue, *volar delalf abeto*, sont exemplifiées dans sa pratique de la poésie et dans son *Ova completa* indéniablement surréelle. Si le texte crée un nouveau genre de lecteur/lectrice, il/elle doit juger si le défi de Thénon a été « más fácil que no hacer/o hacer nada » (« plus facile que de ne pas le faire/ou de ne rien faire »). Dans cette entreprise, il/elle, pris/e dans l'acte de lire/entendre – inséparablement – sera aidé/e par l'indispensable re-projection perspicace de Susana Reisz, dans *Voces sexuadas*, de la force théorique de la « ventriloquie » de Thénon et, dans une réminiscence personnelle, de la performance de la poète, « entre amies [...] et sur différents registres de la voix, d'une 'apothéose de polyphonie anarchique'¹¹ ».

Ova completa... Anarchique ? Sûrement. Surréal ? Peut-être... Auto-représentation ? Invraisemblable.

UNIVERSITY OF NOTTINGHAM, GB

10. [ROUND 15// ah oui/facile/word games/tampon de voix telles/mimpede/ava/ler// plus facile que de ne pas faire/ou ne rien faire/comme ce bougre de bon Dieu/qui n'a rien fait/voler delalf abeto/je me noie] (*Ova completa*, 75)

11. Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, p. 162-164.

II. HOMMAGE À LEONORA CARRINGTON

À TRAVERS LE MIROIR : LEONORA CARRINGTON (1917-2011)

Georgiana M.M.COLVILE

On la croyait immortelle. À moins de trente ans, elle se disait vieille, à plus de quatre-vingt-dix, elle continuait de créer, d'inventer, de découvrir, sans jamais épuiser les ressources d'une imagination phénoménale. Et pourtant, le 25 mai 2011, Leonora Carrington, cette reine du surréalisme international et des avant-gardes mexicaines, peintre, sculptrice, écrivaine, magicienne, éternelle exploratrice de l'univers, disparaissait à Mexico, laissant derrière elle une immense œuvre pluridisciplinaire. Ceux qui ont étudié ses écrits, sa peinture et autres productions plastiques, ainsi que ceux qui l'ont connue personnellement, ou les deux, ont pu passer de l'autre côté de son miroir, sur les traces d'un monde alternatif, coloré par le merveilleux et la magie, sans oublier l'humour.

Née dans le Lancashire, la région la plus irlandaise de l'Angleterre, d'un père anglais excentrique et d'une mère irlandaise férue des mythes, légendes et superstitions celtes, qui avaient nourri son imaginaire dès sa petite enfance, Leonora se souvenait d'avoir toujours dessiné, et écrit des histoires fantastiques. Elle considérait les animaux, végétaux et minéraux de la nature, ainsi que les créatures hybrides qui peuplaient ses songes, désirs et inventions, comme les égaux des humains. Bien avant de connaître les surréalistes, comme eux elle ne voyait aucune frontière entre la réalité et les états surréels, tels l'imaginaire, le rêve, la magie, l'occulte, l'extase érotique, la folie, la mort etc. Les textes et les tableaux de Leonora Carrington transportent lecteurs et spectateurs dans un monde extraordinaire, tel celui des voyages exotiques, des hallucinations provoquées par des drogues psychédéliques, un excès d'alcool ou la faim.

La jeunesse aventureuse et nomade de Carrington est connue : renvois de nombreux établissements scolaires, séjours en Irlande, en France et en Italie, présentation à son insu à la cour de Georges V (1934), brèves études à l'académie des Beaux Arts d'Ozenfant à Londres (1936-37), 3 ans d'amour-passion et de complicité créatrice avec Max Ernst (1937-

40), en Angleterre, à Paris où elle rencontre le groupe surréaliste et surtout à Saint-Martin d'Ardèche. La guerre lui arrache Ernst, puis en exode en Espagne, terrassée par une dépression nerveuse, elle se retrouve internée en institution psychiatrique à Santander, épisode raconté dans *En Bas* (1943). Libérée, la jeune artiste élude les sbires de son père, fait un mariage de convenance avec un ami mexicain et s'évade par le Portugal vers New York où elle rejoint le groupe surréaliste, mais refuse de reprendre sa liaison amoureuse avec Max Ernst.

Finalement, dès 1942, l'artiste s'installe à vie au Mexique, qu'André Breton avait appelé « le pays surréaliste par excellence », ajoute la magnificence violente des couleurs de cette terre à sa palette, et la culture maya à son matrimoine celte. Là, elle divorce, rejoint l'avant-garde des artistes européens en exil, se remarie avec le photographe hongrois Chiki Weisz, a deux fils et s'avère d'une productivité plastique et littéraire exceptionnelle. Elle expose de plus en plus, surtout à Mexico et à New York et étudie la philosophie, le bouddhisme tibétain, l'occulte, la culture des Indiens de son nouveau pays, entre autres choses. À partir de 1968, elle participe à des mouvements étudiants et féministes, s'exile plusieurs fois aux USA, mais revient toujours à Mexico, son port d'attache.

Le décès récent de cette surréaliste remarquable, devenue célèbre au Mexique et longtemps oubliée en France¹, nous a inspiré l'idée de lui consacrer un hommage dans ce numéro de *Mélusine* sur le féminin. Cette section se compose de sept textes évoquant la femme et l'artiste qu'était Leonora Carrington. L'abécédaire astucieux de Chloë Aridjis, amie proche, ressuscite le discours et l'humour iconoclastes d'une vieille dame plus indigne que jamais à la fin de sa vie. Whitney Chadwick et Susan Aberth racontent chacune une histoire extraordinaire qu'elle a vécue en compagnie de l'artiste au Mexique, à deux époques très différentes, en insistant sur son sens aigu de la magie et de l'occulte. Dawn Ades et Katharine Conley, qui l'ont également connue, ont contribué par des analyses approfondies de tableaux individuels, où l'intime et l'universel se rejoignent. Finalement, dans des réflexions un peu plus abstraites, Jacqueline Chénieux-Gendron et Jonathan Eburne examinent l'une le

1. Il y a eu, cependant, les belles éditions de ses écrits d'Henri Parisot et de Jacqueline Chénieux-Gendron et, plus récemment, l'exposition *Leonora Carrington/La Mariée du vent*, avec catalogue à l'appui, à la Maison de l'Amérique Latine à Paris (30/05-18/07 2008) et le DVD avec livret de Dominique & Julien Ferrandou (2011), pour la Collection Phares (Sevendoc et Studios WinWin), produit par Aube et Oona Elléouët.

rapport de Carrington à ses trois langues dans sa vie et son œuvre, et l'autre sa quête philosophique de la connaissance. Tous témoignent de la richesse kaléidoscopique qui continue d'émaner de l'art et de l'exemple humaniste de Leonora Carrington, à travers et au-delà du surréalisme.

*UNIVERSITÉ DE TOURS
& UNIVERSITY OF COLORADO
BOULDER, USA*

ABÉCÉDAIRE DE SOUVENIRS ET DE CITATIONS

Chloë ARIDJIS

Ambidextre. Leonora savait écrire des deux mains en même temps, en avant et en arrière. « Oui, je suis ambidextre, comme les fous », a-t-elle dit une fois.

Barbarie, comme la tauromachie. « Horrifiant. C'est une démonstration dégoûtante, honteuse, de la bêtise et de la cruauté humaines. Une fois, on m'a fait sortir d'une course de taureaux. Je m'étais levée et j'avais applaudi, lorsque le taureau a sauté par-dessus le machin et a poursuivi tous les *peones* alentour, j'ai applaudi de toutes mes forces, et ils m'ont jetée dehors ».

Chats. Les derniers chats de Leonora s'appelaient Ramona et Monsieur, deux siamois aux yeux verts, qui la suivaient partout dans la maison – elle aurait aussi voulu un chien, mais craignait que les chats ne se brouillent avec elle.

Diabes : « Je crois qu'il existe des diables très dangereux, des diables intéressants, et d'autres très bêtes, puis il doit y en avoir des intelligents, ainsi que des anges et tout ce qu'on a pu inventer. Des centaines, des milliers partout. J'utilise le mot *inventé*, lorsque je veux dire *vu*. Je ne sais pas vraiment ce que signifie *inventé*, et vous ? »

England (Angleterre). Leonora exprimait une nostalgie de l'Angleterre, mais aucun véritable désir d'y retourner. Les arbres et l'architecture lui manquaient, disait-elle, plutôt que les gens, puisque la plupart de ceux qu'elle avait connus étaient décédés et que les moments les plus marquants de sa vie avaient eu lieu à l'étranger.

Fugitif. Autrefois, disait Leonora, la plupart des artistes, même ceux dont elle n'appréciait pas particulièrement le travail, laissaient au moins une empreinte fugitive, une certaine marque qu'on reconnaissait. Mais on ne pouvait pas en dire autant des contemporains. La plupart produisaient un « art sans joie », alors elle évitait les galeries, pour ne pas être déprimée.

Gris. Plus qu'aucune autre couleur, Leonora portait du gris. Des pantalons gris flottants, de longs pulls gris, des châles gris, des cols roulés

gris, des chaussures grises à lacets. De temps en temps elle y ajoutait un peu de violet, mais je me la rappelle en monochrome, en différents tons de gris.

Halévy. Leonora parlait souvent d'Halévy et laissait souvent son livre sur les Cabalistes, bourré de marque-pages, en évidence sur une table. Une fois elle a dit qu'il était le moins sexiste des Cabalistes.

Imagination : « L'imagination ne crée rien. L'imagination est une force très mystérieuse, sur laquelle nous ne savons pas grand-chose. Nous ne savons pas si elle crée quoi que ce soit. Je pense par exemple, qu'à un moment donné, quelqu'un a dû inventer une tasse, parce que c'était plus facile que de tremper son visage dans une rivière, pour laper l'eau ».

James, Edward : un Anglais au Mexique, mécène des surréalistes ; Leonora avait beaucoup d'affection pour lui, bien qu'elle ait dit qu'il manquait de respect pour ses amis et se lavait les mains avec son shampoing.

« Kabbalah » (Cabale) : le livre dont Leonora parlait le plus, qui a été d'une grande importance pour elle, pendant toute sa vie.

Laponie. Souvent, lorsque nous lui demandions quel pays elle aimerait le plus visiter, elle répondait la Laponie. Elle adorait les rennes et aurait voulu que les Lapons s'arrêtent de les manger.

Manipulation : elle a dit que la manipulation, c'est ce qui crée « le grand yaourt cosmique ».

Nagas. Certaines des créatures mythiques préférées de Leonora, de la mythologie indienne, et qui figurent dans beaucoup de ses toiles.

Orange Pekoe. Leonora me demandait souvent de lui rapporter une boîte de thé d'Angleterre, surtout de l'Orange Pekoe. Elle adorait aussi les « P.G.Tips », « le thé anglais marécageux ordinaire », qu'elle disait préférer aux thés raffinés. Elle gardait tout ce que je lui rapportais sous clé, pour que personne d'autre n'y ait accès. Il fallait « cacher la boîte de PG Tips ».

Peinture. « Je peins rarement des images de mes rêves. Les images surgissent comme ça. Elles surgissent de quelque chose d'encore plus loin de mon conscient, je crois. Mais n'importe quel peintre vous dira ça ».

« Quel désir d'extravagance ! » La réaction initiale de Breton, lorsqu'il vit ses peintures pour la première fois, à Paris, quand Leonora avait 20 ans.

Roma : elle avait habité le quartier de la Colonia Roma depuis les années 40, et au cours des décades, il avait énormément changé. En face de chez elle, la rue était jonchée des débris d'un bâtiment effondré,

victime du tremblement de terre de 1985 et qui était devenu le refuge d'une communauté croissante de sans-abri, dont de nombreux chats. Leonora l'appelait « un jardin de scorpions ».

Spiritisme. Leonora ne se laissait pas duper par les tours de passe-passe de gens qui se disaient dotés de pouvoirs surnaturels. Elle joua une fois un tour à « un ex-Nazi très sérieux avec un accent allemand très prononcé », qui avait organisé une séance, elle amena l'un de ses fils et avant la séance, ils ont attaché un petit instrument sous la table. Il faisait des bruits métalliques lorsqu'on tirait dessus avec une ficelle. Tout le monde s'assit. Puis Leonora, qui commençait à s'ennuyer, décida de faire une blague à l'ex-Nazi. Elle (ou son fils) tira sur la ficelle. On entendit des bruits sous la table. Alors l'ex-Nazi demanda : « Mais qui êtes-vous ? » et elle répondit « Je crois que c'est un cheval ». L'homme se leva et renversa la table pour révéler l'instrument caché. Il était fou de rage et n'a plus jamais adressé la parole à Leonora.

Temps. Je n'ai pas besoin de tuer le temps. C'est lui qui me tue. Et lorsqu'on lui demanda si elle jouait aux échecs : « non, les jeux de société ne m'intéressent pas, je préfère dessiner ».

Université de la contraception : une idée de Leonora ; Elle se plaignait souvent de ce que le monde était surpeuplé et souhaitait qu'on fonde une telle université.

Varo, Remedios : une femme peintre au visage félin, une des amies les plus proches de Leonora, avec qui elle partageait l'amour des chats.

Weisz, Emerico, alias Chiki : photographe hongrois, avec qui Leonora a été mariée pendant plus de 50 ans, la plupart du temps en silence.

Xanax, Tafil au Mexique : Leonora en prenait une demi tablette tous les soirs, contre l'insomnie et l'angoisse. « Les ténèbres » (*la tiniebla*) s'installaient dès la fin de l'après-midi, disait-elle.

Yeti – le dernier animal de compagnie de Leonora, petit chien maltais, blanc et hyperactif, qu'elle adorait.

Zoologie. Leonora avait la passion des animaux, vrais et mythologiques. « Je ne dessine que ce qui me passe par la tête, enfin, je ne sais pas s'il s'agit de ma tête à moi. Mais si je dessine un animal comme un chat, je préfère le dessiner d'après nature ».

MEXICO ET LONDRES
traduit de l'anglais par
Georgiana M.M. Colvile

UN FESTIN MOBILE : LEONORA AU MARCHÉ DE LA MAGIE¹

Whitney CHADWICK

Entre mon premier entretien avec Leonora Carrington à New York en 1983 et le dernier à Mexico en 2011, peu avant sa mort, nous nous sommes souvent revues. Je me rappelle sa curiosité, sa capacité de garder une profonde concentration, sans rien manquer de ce qui se passait autour d'elle. Mon plus vif souvenir mexicain est celui du jour en avril 1991 où elle a décidé que je devrais faire l'expérience d'une « guérison » par une *curandera* indigène.

« Il faut préparer une question », dit-elle autour d'un café noir, « Quelque chose que vous voudriez savoir sur vous, et mettez une jupe ! », avec un regard désapprobateur vers mon pantalon.

Dix minutes après, Leonora m'attendait avec un taxi. « Nous allons au marché de Sonora » dit-elle. « C'est là que chamans et *curanderos* venus de partout s'approvisionnent en herbes et potions. Il y a là une grande force », m'avertit-elle. « Remedios [Varo] et moi y trouvions des merveilles ».

En arrivant au marché, nous franchîmes des portes coulissantes métalliques, menant à un dédale d'allées étroites. Au premier abord, le marché ressemblait à n'importe quel *mercado* mexicain du week-end. Tout changea dans l'allée suivante, où le bric-à-brac sur les comptoirs étroits débordait jusque dans les allées. Des sacs bourrés de graines, de noix, de racines, d'herbes et d'autres matières organiques se déversaient à nos pieds. Sur les comptoirs de bois, crânes en plastique, *memento mori*, amulettes, petites boîtes contenant potions, onguents et crèmes, côtoyaient des plumes, bougies, brillants et autres objets de médium. Leonora me tendit une petite boîte : « Il faut l'acheter, c'est un onguent de coyote contre les rhumatismes ». J'empochai la boîte ornée d'un

1. Cet essai est dédié à la mémoire de Leonora Carrington, dont l'intelligence et l'esprit donnèrent un sens nouveau aux mots « surréalisme » et « féminisme ». Je voudrais remercier François Proulx d'avoir rédigé une traduction plus élégamment que je n'aurais su le faire, et Georgiana Colvile pour son amitié et son généreux soutien.

coyote maigrichon hurlant à une lune distendue, tandis que Leonora revenait avec un philtre d'amour.

Nous reprîmes les allées bondées, qui empestaient la sueur et la pourriture. Je suivais Leonora avec difficulté. L'allée rétrécissait et mes pas ralentirent. Quand je rejoignis enfin Leonora, elle achetait du thym séché, comme à n'importe quel marché. Nous continuâmes dans une atmosphère sombre aux relents âcres d'herbes et de champignons, puis surgit une ménagerie d'oiseaux et d'animaux en cage, empilés de façon précaire. Je commençais à me sentir perdue.

Leonora bavardait en route, interrogeant les femmes des comptoirs sur les chamans et les *curanderos*. Finalement, elle me dit qu'une femme nous mènerait à son mari mieux informé, mais que la chamane était très puissante et effrayait cette femme.

Nous suivîmes les indications jusqu'à une baraque où un homme sombre nous reçut, parlant à voix basse. « Il nous conduira à la *curandera* la plus éminente », murmura Leonora, le suivant dans une nouvelle allée. Il s'arrêta devant un rideau fermé, nous faisant signe d'attendre, puis revint vite avec une femme accueillante qui nous introduisit dans une antichambre.

Des couvertures tissées et un petit tapis d'Oaxaca recouvraient les murs et le sol. Après avoir discuté du tarif avec Leonora, la femme nous dit d'attendre, puis disparut entre les tentures. Mon inquiétude grandissait. La femme revint, disant qu'elle m'accompagnerait, mais que Leonora devait rester là. Elle écarta la tenture et j'entrai dans une pièce minuscule.

Je me souviens de la pièce par fragments : une fontaine rudimentaire dans un coin, des gouttes tombant dans une grande coupe de pierre, des objets étranges épinglés aux murs. Je me rappelle la femme, assise devant moi sur une chaise de rotin, à côté du filet d'eau, petite mais baraquée, les jambes écartées sous sa robe, comme une gardienne de temple olmèque qui attendait là depuis des siècles. Je fus frappée par ses grands pieds plats, plantés devant son corps, si lourd qu'il était impossible de l'imaginer en mouvement. Lentement, je levai les yeux vers son visage. Elle avait une tête pesante, au visage large et peu expressif, posée sur son corps carré et courtaud. Ses cheveux noirs tressés et enduits de graisse, pendaient sur ses épaules et encadraient son visage impassible. Elle ne fit ni signe d'accueil, ni mouvement, ne donna aucun signe de vie. Mon regard croisa le sien, je sentis un fourmillement dans les bras, puis une impression de paralysie. Sur le moment, je n'éprouvai

qu'une profonde terreur. Je fixai ses yeux, deux mares noires, d'où émanait une force qui médusa mon corps et ma volonté.

Derrière moi, j'entendis la voix de Leonora, comme à travers du brouillard. Elle s'agrippa à mon bras. « Allons-nous-en », implora-t-elle. « Ne restez pas là ! C'est dangereux. Vite ! » Je vacillai, comme ivre, luttant contre la force qui me tirait en avant. Leonora me tirait en arrière et j'essayais de me soustraire au regard hypnotique. Enfin Leonora gagna et je m'éloignai en titubant. « Elle pratique la magie noire », souffla-t-elle. « On m'a dit quelle tuerait des crapauds sur votre corps et en utiliserait le sang. Cette force était son énergie, sombre et dangereuse ».

Un taxi nous emmena au *National Hotel*, près du *Zocalo*. « Il nous faut de la tequila » dit Leonora. C'était le matin, le bar était désert. Je bus une grande gorgée, goûtai au sel et au citron, ma frayeur commença à se dissiper. Dans le taxi, j'avais été prise d'un tremblement incontrôlable, réaction extrême, car rien ne s'était vraiment passé. Leonora avala une gorgée et hocha la tête. Elle avait demandé un *curandero* pour guérisons spirituelles et on lui avait recommandé cette chamane. Ce n'est qu'après l'avoir aperçue, et entendu parler du sang des crapauds, qu'elle avait compris le danger.

Nous bûmes une deuxième tequila. La salle à manger s'emplissait de familles mexicaines, célébrant le week-end férié. Nous quittâmes l'hôtel et rejoignîmes la foule qui profitait du soleil et des animateurs du *Zocalo*, au son des cloches de la cathédrale métropolitaine. Leonora partit héler un taxi. J'observai sa silhouette droite, marchant d'un pas résolu, drapée d'un long manteau malgré la chaleur, son sac en bandoulière, chargée d'un panier à provisions. Je la saluai encore, mais elle disparut dans la foule.

SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY
traduit de l'américain par François Proulx et Georgiana Colville

ROPA VIEJA [VIEUX VÊTEMENTS] : LEONORA CARRINGTON ET L'AUTOREPRÉSENTATION

Susan ABERTH

En 1938, Leonora Carrington fit son entrée spectaculaire dans le mouvement surréaliste avec le tableau *L'Auberge du cheval d'aube*, qui se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum à New York. La toile représente une jeune femme en étroite communication avec une hyène, scène ayant un rapport intime avec *La Débutante*, conte écrit en français à la même époque. La femme du tableau, belle et troublante, est, de toute évidence, un autoportrait, et comme *La Débutante*, se compose surtout d'éléments autobiographiques. Ces deux œuvres sont parmi les plus citées et reproduites pendant sa longue carrière, bien que ce fût précisément vers ce moment-là, au début de sa vie d'artiste, qu'elle cessa de faire des références autobiographiques explicites. Chez d'autres femmes artistes du mouvement surréaliste, l'autoreprésentation constituait un facteur important de leur stratégie, souvent inconsciente, pour ne pas rester invisibles ou réduites au silence.

Comme si elle y avait discerné un piège, Carrington évitait toutes les formes conventionnelles de l'autoreprésentation et même de la sexualité dans son œuvre. Sa longue vie fut marquée par un sens farouche de l'indépendance, sorte de résistance à toutes les formes d'attentes féminines ou besoin obstiné de garder sa vie privée secrète.

À la fois illusionniste, sorcière et en métamorphose perpétuelle, Carrington était reine dans l'art du déguisement. Cependant, pour tout connaisseur avisé de son œuvre visuelle et littéraire, l'autoreprésentation y est constamment présente. Loin d'être cachés, certains aspects de sa vie privée peuvent être décelés par qui sait y reconnaître des allusions malicieuses, des parodies moqueuses et une présence déguisée en absence. Acrobate dans le temps et l'espace, elle avance et recule à son gré, se décrivant par exemple comme une vieille femme bien qu'étant encore jeune (*Le Cornet acoustique*). Néanmoins, il s'est trouvé qu'en 1968, Carrington a éprouvé un réel besoin de voyager incognito. Cette année-là fut marquée par des soulèvements politiques mondiaux et des révoltes

d'étudiants, au Mexique comme ailleurs. Leonora Carrington ayant répondu sur un registre artistique à ce qui est connu sous le nom du « massacre de Tlateloco¹ », la police chercha à l'interroger et elle s'enfuit aux USA, où elle demeura plus d'un an. Pendant cette période agitée, elle créa deux œuvres représentant des silhouettes cachées sous des étoffes blanches : le célèbre tableau *The Ancestor* [*l'Ancêtre*] (1968) et un dessin moins connu : *Ropa vieja* [*Vieux Vêtements*] (1968) (ill.).

Sans aucun doute l'une de ses œuvres les plus emblématiques et hermétiques, *Ancestor* montre une silhouette recouverte de la tête aux pieds d'un linge, comme s'il s'agissait du portrait comique d'un fantôme ou, sur un registre plus sinistre, d'un initié à un culte secret. Debout au milieu d'un cercle magique, la présence invoquée nous enferme dans son regard magnifié par quatre lémuriens aux yeux écarquillés, tels des sentinelles aux quatre coins du sol. Une main élégante émerge de l'étoffe, tenant un humble chou, sa version de la rose alchimique. Cette entité est le double de Carrington, offrant un talisman protecteur à un moment de crise personnelle et politique.

Ropa vieja est intimement lié à *Ancestor*, malgré des différences remarquables. L'état d'inertie et le poids psychologique en sont absents, tout comme l'étrange communion entre le spectateur et le sujet. À la place, on y voit un long vêtement blanc, accroché à une corde à linge, voletant joyeusement au vent à côté d'un pantalon peu visible. De vieilles frusques ? Ici encore, la nature de ce long vêtement, non-identifiable, s'entoure de mystère. Est-ce une burqa ? Un habit de religieuse ? La robe d'un ordre occulte ? En examinant le tableau avec soin on peut remarquer qu'un morceau a été coupé et recouvert d'un voile de dentelle fine d'où apparaissent deux yeux. De plus, un pan identique de tissu, également pourvu d'yeux, est accroché à côté du premier. Sont-ce l'artiste et son double cachés, mais à la vue de tous ? Il est révélateur que les têtes suggérées partagent le même vêtement. Voilà un exemple typique de l'habitude qu'avait Carrington de se déguiser (elle et son double), avec les oripeaux de cette créature hautement invisible, la femme vieillissante. Plus tard, en 1973, à l'âge de cinquante-

1. Le 2 octobre 1968, des agents du gouvernement ont ouvert le feu sur des manifestants étudiants sur le campus de l'U.N.A.M. de Mexico, faisant des centaines de victimes, bien que les estimations varient à ce sujet. Les deux fils de Leonora, Gabriel et Pablo, étudiaient à l'U.N.A.M. à l'époque. Selon Salomon Grimberg, Carrington créa alors une œuvre critiquant indirectement le gouvernement ; voir *Leonora Carrington, What she Might Be*, catalogue de l'exposition, Dallas Museum of Art, 2007, p. 84.

six ans, elle a peint *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie* [*Autoportrait à la cravate noire orthopédique*] (ill.). On y voit un portemanteau servant d'armature à un autre linge blanc, arrangé dans une forme humanoïde et portant à présent un chapeau de paille et une canne. A la fois identifiable et cachée, Carrington avait trouvé une forme parfaite d'autoportrait.

En 2003, j'ai travaillé en étroite collaboration avec Carrington chez elle à Mexico. Nous avons passé une très longue journée à regarder des images et à faire le choix difficile de celles qui seraient incluses dans mon livre sur elle². Sur le point de partir, je regardai avec satisfaction la table recouverte de piles de photos arrangées avec soin par catégories. Je refermai la porte de son atelier, nous nous mîmes d'accord sur ma prochaine visite et nous nous séparâmes en toute cordialité. À mon retour, le lendemain, Leonora ouvrit la porte brusquement. Elle avait les cheveux en bataille et paraissait agitée et même un peu désespérée. « Ne soyez pas fâchée, promettez-moi de ne pas être en colère » furent ses premières paroles. Naturellement, toutes sortes de scénarios traversèrent mon esprit et je lui demandai vite ce qui s'était passé. « *Ils* sont venus hier soir », me répondit-elle, en épiait attentivement ma réaction. Je gardai sagement le silence et la suivis en haut de l'escalier. Avec précaution et presque honteusement, me sembla-t-il, elle ouvrit la porte pour me faire entrer. La pièce était dans un désordre indescriptible. Les belles piles avaient été détruites, les papiers éparpillés partout, même par terre. J'étais vraiment étonnée et quelque peu découragée, mais je n'en montrais rien. Encouragée par ma réaction, elle expliqua : « *Ils* sont venus tard hier soir, j'ai essayé de les arrêter, mais... ». Le reste de la journée et une bonne partie de la nuit se passèrent à prendre de nouvelles décisions à propos des images qui seraient incluses ou exclues. Quand nous eûmes fini, je vis clairement que le projet était bien mieux ainsi. « Je suis heureuse qu'*ils* soient venus », lui dis-je. Cette fois-ci, nos rôles ayant été renversés, elle me regarda d'un air ébahi et ne répondit pas.

BARD COLLEGE, NEW YORK, USA
Traduit de l'américain par Odile Chilton

2. Susan L. Aberth, *Leonora Carrington, Surrealism, Alchemy and Art*, London, Lund Humphries, 2004.

LEONORA CARRINGTON : LA MAISON D'EN FACE ET FRUITS DÉFENDUS

Dawn ADES

Le 25 mai de l'année dernière (2011), j'ai passé la soirée à contempler deux tableaux de l'exposition que j'organisais à la Vancouver Art Gallery : *The Colour of My Dreams*, *The Surrealist Revolution in Art* ; les deux œuvres provenaient de la collection d'Edward James, où on les expose ensemble depuis longtemps. Il s'agissait de *La Maison d'en face* (1945) de Leonora Carrington et de *L'Alcôve : Intérieur avec trois femmes* (1939) de Leonor Fini – portrait de Leonora Carrington en belle guerrière, arborant une cuirasse et des bottines rouges. Au départ, je n'avais pas l'intention de les accrocher côte à côte, mais ils ont refusé d'être séparés et finirent seuls sur un mur, ce qui leur convenait parfaitement, en face de *Fruits défendus* (1969) de Carrington (ill.). Le lendemain matin, de bonne heure, j'appris que Leonora était décédée la veille, au moment même où nous pensions si fort à elle. Alors la juxtaposition de ces deux toiles me suggéra un hommage spontané à l'artiste.

Le fait de voir *La Maison d'en face* tout près de *Fruits défendus*, peinture plus tardive, m'aida à évaluer la différence de ton, les divers précédents auxquels ils faisaient allusion, ainsi que les immenses ressources imaginatives de chaque tableau. Ils adaptent tous deux des formes architecturales avec de fortes associations symboliques à leur structure. Dans *La Maison d'en face*, dont le long format étroit et horizontal rappelle des panneaux de prédelles (frises sous le panneau principal d'un retable, souvent ornées de scènes narratives), ou l'intérieur d'un bâtiment dont on aurait enlevé la façade, comme pour une maison de poupée ou un décor de théâtre. Aucune des pièces ne représente un espace d'habitation conventionnel ; on y entre par des porches voûtés et par la cheminée ; les étages communiquent par un petit escalier suspendu et par de minuscules escabots, pas du tout à l'échelle des grands habitants, mais à celui de la petite fille couchée sous les combles, au centre de l'image. Il me semble que c'est elle la

protagoniste et qu'elle rêve des personnages multicolores ou les imagine. Elle réapparaît dans un espace juste au dessous, assise la tête dans les mains : derrière elle, on aperçoit un cheval à bascule dans un bois, comme celui de *l'Autoportrait* (1937) de Carrington : l'espace est à la fois dedans et dehors ; d'une teinte verdâtre monochrome, on dirait un lieu de transition vers le rêve. Les chambres de cette maison étrange sont hantées par des femmes parées de vêtements médiévaux ou féeriques. Elle préparent des potions magiques, caressent un chat, se métamorphosent en arbre comme Daphné ; l'une d'elles projette une ombre, pas la sienne, mais celle d'un cheval, comme celui du tableau de Füssli, *Night-mare* [*Le Cauchemar*]. Vers la droite, un mur arrondi veille sur les profondeurs noires où nage un tout petit personnage – la même fillette ? Ces espaces sont imprégnés de fortes connotations psychologiques, comme celles de nos rêves : irrationnelles, inconsistantes, contradictoires mais totalement convaincantes. Nous les percevons en tant qu'espaces, tout en les acceptant en tant que symboles. On interprète parfois les maisons dont on rêve en termes corporels. Freud utilisait la maison – l'entrée et les espaces intérieurs – comme métaphore de l'inconscient.

Fruits défendus aborde des motifs architecturaux entièrement différents. Le format du tableau est insolite : il est carré, ce qui permet aux formes circulaires et aux spirales de le remplir. Ici se rejoignent des références au « cercle féminin sacré », au labyrinthe du Minotaure et au Paradis terrestre. De ce mélange émane un esprit comique et malicieux, évoquant les discours masculins sarcastiques traitant de la Déesse de la terre, des rites de fertilité et du mythe biblique d'Ève et de la tentation. Au centre du tableau se trouve une des inventions les plus bizarres de Carrington : un postérieur poilu, fesses en l'air, aux pieds simiesques et dont la chevelure à frange entoure un visage nez à nez avec celui d'un serpent spectral au corps en spirale. Sur le sol à côté des deux protagonistes on voit une grenade éclatée et une poire ; entre leurs lèvres ils tiennent un objet non identifiable, fruit ou insecte. Deux animaux de ferme, qui semblent s'être égarés du mythe de Phèdre et du taureau, les observent, perplexes, tandis que la tête d'un autre taureau les guette aussi, depuis une ouverture dans le mur de pierre. Le cercle de pierres autour de l'arène rituelle des *Fruits défendus* se compose de deux styles architecturaux distincts : en haut, la rangée de colonnes est plus ou moins gréco-romaine, tandis que le mur du bas est bâti en blocs de pierre gigantesques, de dimensions diverses. Ces pierres rappellent aussi bien

l'architecture inca que celle de Stonehenge – en d'autres termes, elle n'est pas du tout classique. Dans « Le Centre féminin sacré » (*Documents* 7, 1930), F. Adama von Scheltama écrit que Stonehenge est le témoin le plus significatif du « culte solaire et tellurique » largement répandu dans l'ancienne Europe, avant l'arrivée des dieux anthropomorphes. *Fruits défendus* invoque ce mythe ainsi que d'autres sur la création et la chute, mais prend un tour inattendu.

Que représente la scène centrale ? Le serpent s'est-il volontairement enroulé autour d'un objet adoré (masculin ou féminin ?) avec lequel il désire en vain s'accoupler ? S'agit-il d'une confrontation entre le serpent séducteur de la Genèse et un monstre païen ? Ou bien est-ce un commentaire moqueur sur les tabous sexuels, vus d'une perspective animale au lieu d'humaine ? Comment un serpent, ou même un taureau, s'imaginerait-il les organes génitaux humains ? Comment la différence entre le masculin et le féminin s'interpréterait-elle dans ce contexte ? Cela dépendrait, bien entendu, de la nature de l'imaginaire des animaux. Bien que Carrington soit demeurée sceptique en ce qui concerne l'attitude surréaliste envers l'égalité féminine, il me semble qu'elle aurait souscrit à la déclaration de Breton dans « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » (*VVV*, 1942), que « L'homme n'est pas le centre, le point de mire de l'univers ». Breton avait écrit : «... je persiste à croire que cette vue anthropomorphique sur le monde animal trahit en manière de penser de regrettables facilités ».

Carrington était la seule femme figurant sur la liste, dans les « Prolégomènes », des esprits « les plus lucides et les plus audacieux d'aujourd'hui ». En approuvant l'idée de Breton, il serait typique de Carrington de reprendre le défi aux attitudes anthropocentriques et sentimentales envers les animaux, censurées par Breton, sur un plan de transgression totale : *Fruits défendus* en tant que mythe de la chute, centré sur le corps humain interdit, narré du point de vue du serpent ?

UNIVERSITY OF ESSEX, G.B.
traduit de l'anglais par G. Colvile

LA FEMME CHEZ ELLE : *THE HOUSE OPPOSITE* DE LEONORA CARRINGTON

Katharine CONLEY

Dans *The House Opposite* (La Maison d'en face, c. 1945, [ill.](#)), Leonora Carrington présente une maison comme métaphore du corps humain. Tel un *cadavre exquis*, qui ressemble à un corps ordinaire mais dont chaque partie comporte une déformation d'un corps vivant, ce corps-maison, qui est *opposé* aux normes d'une résidence domestique, tire sa logique d'une maison ordinaire. Avec cette analogie, Carrington évoque son expérience dans le mouvement surréaliste et adapte les principes de base d'André Breton à ses propres fins pour représenter la surréalité au féminin.

Au centre de la toile, une femme avec une ombre de cheval attend son repas à une longue table. Tandis que son corps est tourné vers la cuisine d'où une jeune femme lui apporte en courant un oiseau rôti, sa tête est tournée vers un être féminin également hybride, entrant par la gauche. Saisie entre deux activités – la réception d'une amie et la consommation d'un repas – la femme, par l'attitude calme de son corps, invite la convergence de ces vecteurs d'énergie qui foncent sur elle. C'est d'elle que rayonnent toute l'agitation et le calme du tableau.

À l'étage une suite d'activités se déroulent en commençant par la nuit qui brille au-dessus du toit du côté gauche jusqu'au soleil qui se lève au-dessus du toit à droite. À gauche, deux femmes hybrides sortent avec un chat en laisse ; une troisième femme tombe à travers le plancher mais elle est soutenue par une étoile bienveillante. Un paon transparent allongé à l'arrière-plan garde une porte menant à la pièce centrale, laquelle est divisée en deux – comme tous les êtres hybrides de la maison. Dans la partie supérieure de cette pièce centrale, unie à la partie inférieure par un arbre à tête humaine, une femme se réveille dans son lit. En dessous, une autre femme rêve dans un bois à l'intérieur de la maison, entourée d'un cercle lumineux sans source. Dans les branches des arbres qui l'entourent un cheval de bois est suspendu – jouet d'enfance de Carrington, emblématique de la liberté de l'imagination enfantine et qui a déjà paru dans « La Dame ovale » et l'*Autoportrait* de 1938. Cette femme qui rêve

représente le double de la femme-hybride d'en bas, comme si elle l'avait concrétisée. Isolée derrière un mur troué, en dessous du soleil qui brille à travers les nuages à droite, une autre femme est allongée sur un lit. Elle est surveillée par un être situé sur une échelle qui descend jusqu'à la cuisine au rez-de-chaussée ; cet être rassurant, sans menace, semble surnaturel, sinon extraterrestre.

C'est la cuisine qui est à l'origine de toutes les activités dans la maison. Elle est non seulement liée à la chambre à l'étage à droite par l'échelle, mais un escalier de pierre monte aussi jusqu'à la chambre double au centre de la maison. C'est autour du chaudron que trois personnages féminins s'occupent de la soupe, symbole d'incarnation, de transformation, et d'incorporation magiques. Ces trois « sorcières », dont l'une porte un châle décoré d'étoiles – autre représentation de l'extérieur envahissant l'intérieur de la maison – ont l'air de contrôler tout ce qui se passe dans la maison, y compris les oiseaux domestiques à leurs pieds. Ce sont elles qui contrôlent la maison, au moyen d'activités à la fois domestiques et sacrées¹.

Dans cette maison, le temps se déroule selon une loi de simultanéité². Le jour et la nuit, l'extérieur et l'intérieur, coexistent, comme dans un corps humain où la mémoire et le rêve concrétisent le passé et l'avenir simultanément. L'alchimie synthétique de la soupe, d'une couleur vert-dorée, représente aussi la convergence des activités qui se focalisent sur la figure centrale – la femme-cheval – qui incarne la capacité de la femme de mobiliser en même temps ses pouvoirs humains et animaux, rationnels et instinctifs. À partir de cette maison agitée qui correspond à un corps féminin mobile, Carrington présente le portrait d'une femme habitant pleinement son domaine, dans un temps marqué par le simultané, et manifestant des pouvoirs de créativité qui confirment que l'expérience de la femme dans sa maison est loin d'être paisible. Cette expérience domestique suscite des rêves capables de se matérialiser, rêves qui ne se limitent pas aux heures nocturnes.

Cette maison est adaptée aux rythmes de ces habitants féminins actifs. Pour la femme surréaliste du début du vingtième siècle, la domesticité à laquelle elle était destinée ressemblait plus à une prison

1. Susan Aberth, *Leonora Carrington, Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot, Lund Humphries, 2004, p. 69.

2. Marina Warner, « Leonora Carrington's Spirit Bestiary or the Art of Playing Make Believe », *Leonora Carrington, Paintings, Drawings, and Sculptures 1940-1990*, London, Serpentine Gallery, 1991, p. 16.

qu'à la voie de la sérénité. Mais en même temps, selon ce tableau, ce lieu n'est pas à fuir. La maison devient un lieu propice à la transformation par les activités mêmes qui caractérisent les actions associées à la vie domestique et qui font aussi écho aux rythmes des corps humains : le sommeil, le réveil, la réflexion, la cuisine, et la consommation. Pour la plupart des corps féminins hybrides – femmes-animales, femmes-arbres, femmes-sorcières – les femmes de cette maison manifestent et incarnent une créativité intense. C'est une « métaphore du monde » affirme Whitney Chadwick³. La femme chez elle – dans son corps, dans sa maison – n'est pas paisible comme la culture dominante voudrait l'imaginer, elle est plutôt douée d'une fervente imagination capable de la transporter à toutes les destinations qui l'attirent. L'inquiétante étrangeté qui se fait voir dans cette maison est à célébrer comme une force subversive capable de transformer le monde familier en un univers magique.

*COLLEGE OF WILLIAM & MARY,
WILLIAMSBURG, VIRGINIA, USA*

³ Whitney Chadwick, « Leonora Carrington : Evolution of a Feminist Consciousness », *Women's Art Journal* 7.1 (Spring-Summer 1986), p. 41.

LES LANGUES DE LEONORA CARRINGTON

Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON

C'est en langue française que Leonora Carrington a d'abord publié. Or la langue anglaise était sa langue maternelle, mais c'est très tôt qu'elle a su manier la langue française, avec l'institutrice engagée dans la maison des parents pour l'éducation des enfants, puis durant l'année qu'elle passe à Paris avant sa présentation à la Cour ; ensuite ce fut la langue espagnole, qu'elle a très vite su maîtriser à Mexico, DF, lorsqu'elle y arrive en 1943, et qu'elle a déjà entendue à Santander en Espagne, lors d'un séjour, hélas trop connu, dans un environnement psychiatrique.

Avec la langue française, elle entretenait une relation ancienne et affective. C'est en français qu'elle a « vécu avec » Max Ernst pendant exactement trois ans, entre juin 1937 et juin 1940, une langue qu'elle a toujours utilisée avec plaisir, expressivité et confiance dans les années où nous nous sommes écrit et où je l'ai plusieurs fois rencontrée (années 70 puis 80). C'est en français surtout qu'elle s'entretenait avec son compagnon hongrois de cinquante années, son mari, le père de ses enfants, Emeric Weisz. Ce dernier ne parlait pas bien l'espagnol et préférait le français ou l'allemand. Le français fut donc leur langue « privée », et on entend qu'elle l'utilise spontanément avec lui, dans le film tourné pour la BBC en 1992, *Leonora Carrington in the House of Fear*.

On connaît l'histoire : elle a vingt ans lorsque, en 1937, rencontrant Max Ernst, elle transforme en une extraordinaire inventivité son souci d'Anglaise de bonne famille – connaître sur le bout des doigts les « usages » et les enfreindre avec toute l'extravagance nécessaire. Ainsi un *don des langues* tout à fait rare chez elle a magnifié l'expérience que « la vie » lui a accordée. Son ancrage archaïque dans l'anglais et le français se déploie dans l'univers de son expression artistique principale : la peinture. J'en veux pour preuve deux toiles que l'on ne se lasse pas de décrypter, car on y trouve toujours une raison de plus de s'y attarder : *Orplied*, 1955, construit sur « to ply the oars » (faire force de rames),

ironise sur la juxtaposition de « or » (la matière noble) et « ply » (plaquer = tout cela n'est qu'apparence ou pipeau), mais aussi sur le mot « Orplied » le lieu rêvé par le poète allemand Mörike. Quant aux *Distractions de Dagobert*, 1945, dont le titre original est bien en français, la toile ironise sur les rêveries « tirant en tous sens » (dis-tractions) d'un roi mérovingien dit « fainéant », célèbre dans les comptines françaises, où se lit le mot « néant ». Néant qui se renverse en un monde d'une richesse inouïe : voici les quatre éléments, représentés en une expansion profuse de formes métamorphiques, en cours de germination, de danse ou d'envolée.

Mais dans les contes, écrits par elle surtout dans des années de jeunesse, puisqu'elle cesse à peu près d'écrire dans le cours des années 60, le jeu de mots, fondateur de l'intrigue, est souvent bilingue.

Jeu par exemple entre les deux sens du mot *confus*, en français (qui implique la honte, la culpabilité) et *confused* (mot anglais qui implique la seule confusion *intellectuelle*) : c'est ici précisément que se trouve l'articulation entre deux séquences du conte *L'Homme neutre*. La culpabilité est à l'origine et à la fin de cette page modulant deux séquences. Les invités viennent de tourner en dérision la narratrice pour s'être déguisée, alors même que l'invitation à laquelle elle s'est rendue portait l'indication « bal masqué ». Héros kafkaïen, elle est coupable d'avoir été la seule à avoir obéi : « *Confuse*, je renonçai à toute explication, et baissai la tête... » Puis une conversation s'engage entre un jeune homme et la même jeune femme, où il est question de la confusion entre règnes humain et animal : confusion entre le porc et M. de la Fredaine (je traduis ici le nom même de « Mr Mc Frolick »), confusion entre le cheval et la narratrice. « Tout est confus sur notre planète ». Enfin, la culpabilité renaît sans cesse, de la simple ignorance. L'adolescente Leonora ne peut pas ne pas se sentir coupable, de ressembler à un cheval.

Il y a même des jeux de mots structurant les contes qui me paraissent relever de couches à peine conscientes du langage : *L'Ordre royal* semble tourner autour de l'expression *damer le pion* (prendre un pion avec une dame), entendu au sens littéral et au sens symbolique (l'emporter sur quelqu'un par tous les moyens, et ici par le jeu de *qui perd gagne*). *Le Cornet acoustique*, long récit plus tardif, est fondé sur l'aphorisme : « si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame », dernière phrase du texte.

Mais la langue c'est aussi un organe dans la bouche, et ce n'est

nullement un hasard si Jemima¹ collectionne les langues des volailles dont le Loup a tranché la gorge. La langue, c'est l'organe qui permet d'avaler : or la référence à l'ingestion/indigestion/digestion est constante aussi dans les contes et dans la problématique d'un sujet qui se vit comme un ruban de Moebius. Me racontant un rêve, dans une lettre des années 80, Leonora me disait s'être vue comme le rideau de scène d'un théâtre par ailleurs parfaitement organisé en une scène et une salle. L'écriture « en miroir » qui lui est familière (*Samhain Skin*, 1975) dit *en même temps* l'endroit et l'envers du monde, sur cette peau de bête écorchée, qui est une Divinité celte du passage.

De sorte que tout le travail de Leonora me paraît avoir été de construire l'idiome unique que rêvait aussi Louis Wolfson selon Gilles Deleuze² : face aux « mots-éclatés » qui ne sont que passion douloureuse, sont recherchés des « mots-action », « idéalement indécomposables, à la fois liquides et continus, cimentés et totaux, venus de toutes les autres langues ». Mots-actions, chez elle, que les toiles qu'elle n'a cessé de peindre, et les contes qu'elle a écrits.

CNRS

1. « Jemima et le loup », dans *Pigeon vole, contes retrouvés*, texte établi ou traduit par JCG et Didier Vidal, Le temps qu'il fait, Cognac, 1986.

2. Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Gallimard, 1970.

LEONORA CARRINGTON ET LA CONNAISSANCE UNIVERSELLE

Jonathan P. EBURNE

Leonora Carrington (1917-2011), morte l'année dernière à l'âge de 94 ans, a « vieilli » prématurément. C'est dans une lettre à l'éditeur Henri Parisot, composée au Mexique en 1945, qu'elle écrit (dans un français qui lui était particulier) :

je ne suis plus la jeune fille Ravissante qui a passé [sic] par Paris, amoureuse – Je suis une vieille dame qui a vecue [sic] beaucoup et j'ai changée [sic]. Comme une vieille Taupe qui nages [sic] sous les cimetières je me rends compte que j'ai toujours étais [sic] aveugle – je cherche a [sic] connaître Le Mort [sic] pour avoir [sic] moïn [sic] peur, je cherche de [sic] vider les images qui m'ont rendus [sic] aveugle¹.

Faisant allusion à la fois à la « vieille taupe » marxiste de l'esprit révolutionnaire et aux atrocités aveuglantes de la guerre, cette lettre impose un écart absolu entre sa vie intellectuelle de l'avant-guerre et son existence actuelle au Mexique, en tant que « vieille dame » (elle avait 28 ans !) cherchant à connaître la mort. Certes, Carrington se distingue ici catégoriquement de la « femme-enfant », à laquelle on l'assimile toujours ; or, son insistance sur « l'esprit vieille [sic] » constitue aussi une affirmation, attestant de son désir de « connaître le Mort [sic] », en tant que projet positif.

Quelle est la nature de cette connaissance ? Carrington écrit dans son récit autobiographique *En Bas* (1943) : « Je pensais que l'on me faisait subir les tortures de purification pour me faire atteindre la Connaissance Absolue ». Symptôme d'une descente dans la paranoïa, plutôt, semblerait-il, qu'une opération de la compréhension active, cette « pensée » désigne néanmoins la quête épistémologique de l'œuvre de Carrington. C'est-à-dire que sa longue carrière d'après-guerre témoigne

1. Leonora Carrington, lettre à Henri Parisot, *En Bas*, Eric Losfeld, 1973.

d'une recherche inlassable des systèmes de « connaissance absolue » qui hantent son œuvre dès ses premiers écrits. Ces systèmes varient de la philosophie continentale et la cosmologie contemporaine aux écrits de Jung, Gurdjieff, Robert Graves, ainsi qu'aux récits de l'alchimie, du rituel précolombien, et du mythe celtique. Le parcours de l'œuvre littéraire et artistique de Carrington sous l'angle de ses impératifs épistémologiques témoigne des mises en œuvre pour déployer ces systèmes absolus : on voit l'impératif de distinguer la tendance au totalitarisme de ces systèmes – la démesure absolue de leurs facultés de compréhension – d'un mode de connaissance dont le processus est relié à la vieillesse et à la mort.

Tandis que ses contes des années 30 rappellent l'œuvre de Hans Christian Andersen autant que celle de Freud, c'est dans *En Bas* que son écriture acquiert une systématisation inouïe, projetant sur son propre corps la crise actuelle du monde. Dans ce récit autobiographique, Carrington subit un accès aigu d'autopunition à la fois intime et discursive, fondée sur sa participation au discours surréaliste des années 30 sur la paranoïa. Son délire d'interprétation devient un moyen de comprendre – d'une façon absolue, même auto culpabilisante – ce système de crises à une échelle cosmique. En décrivant son passage au pavillon nommé « En Bas » dans la clinique psychiatrique où elle était incarcérée, elle écrit que

là, débarrassée de tous mes objets familiers qui appartenaient au passé trouble et émotionnel, et qui auraient obscurci le travail que j'accomplissais, seule et nue, avec mon drap de lit et le soleil – le drap s'unissait à mon corps dans une danse qui concrétisait l'abstraction des chiffres –, je trouvais essentiel de résoudre le problème de mon Moi en rapport avec le Soleil. Je pensais que l'on me faisait subir les tortures de purification pour me faire atteindre à la Connaissance Absolue et qu'alors je pourrais vivre « En Bas ». Ce pavillon était pour moi la Terre, le Monde Réel, le Paradis – l'Eden – et aussi Jérusalem².

Cette articulation de la géométrie mystique de son expérience, en systématisant les crises concentriques de sa vie et de la guerre mondiale, dramatise en même temps l'obéissance aux lois despotiques et de la psychose et de la clinique. Dans ce contexte, la connaissance absolue

2. Carrington, *En Bas*, p. 47.

délimite un régime plutôt qu'un projet animé par « l'esprit vieille » qu'elle décrit en 1945.

Et pourtant, dans ses écrits et ses peintures produits au Mexique, Carrington avait mis au point sa tendance non seulement à évoquer, mais aussi à suspendre des systèmes totalisants, tendance qui deviendrait un impératif central de sa carrière avancée. En particulier, le projet de « connaître Le Mort » [sic], qu'elle souligne dans sa lettre à Parisot, trouve son complément dans ses enquêtes sur le culte de la mort au Mexique. Même si la mort est « absolue » dans la pensée européenne, et surtout dans la philosophie néo-hégélienne du milieu du XX^e siècle, Carrington n'appelle ni l'absence radicale, ni le pouvoir transcendant de la destruction universelle. En collaboration avec l'avant-garde mexicaine, qui se manifeste à un moment dans l'histoire intellectuelle du Mexique post-révolutionnaire marquée par une forte augmentation des recherches archéologiques et historiques, elle propose plutôt que la mort constitue une lourde continuité gérée par une économie de réciprocité et de retour. La vie de la pensée s'exerce aussi en fonction d'une telle continuité perturbatrice. De même, une grande partie de sa peinture de cette période est explicitement épistémologique ; des tableaux tels *Le Jardin de Paracelse* (1957), *Litanie des philosophes* (1959) et *El Mundo magico de los Mayas* (1963) mettent en scène une série de rencontres entre les ordres disparates de la connaissance et de la croyance. En imaginant l'impression dramatique de ces rencontres – historiques ou mythiques, rédemptrices ou violentes – l'œuvre de Carrington appelle et paradoxalement défie aussi la capacité *systématique* de la connaissance. C'est-à-dire que sa poursuite de la « connaissance absolue » dans toutes ses manifestations s'attache à suspendre les certitudes dangereuses inhérentes à ces systèmes : elle sollicite la discontinuité qui persiste dans les systèmes fermés dans lesquels la certitude menace toujours de se développer. C'est là l'apport épistémologique et éthique de l'œuvre tardive de Leonora Carrington, qui s'anime continuellement de « l'esprit vieille », même après sa mort.

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, USA

III. SALUT À RODINSKI

LES PAS RETROUVÉS DE RODANSKI

Vincent TEIXEIRA

*Le plus grand des rêves qui puisse exister,
c'est la vie.*

Stanislas Rodanski, « Horizon perdu »

Barricadant les horizons, notre monde ne sacrifie que trop souvent l'or du temps à l'air du temps. À l'opposé, Stanislas Rodanski est de ceux pour qui l'homme demeure « ce rêveur définitif », ouvrant à perte de vue des perspectives inactuelles, en avant, outre-terre. Et n'est-ce pas la vocation même de la poésie que d'être, dans son refus des domestications de l'être, une « solution particulière du problème de notre vie », engageant ensemble le destin individuel et l'homme entier, dans cette conquête, impérieuse et toujours à réinventer, de notre liberté ? Poésie en action, par la force vivante du rêve et de l'imaginaire. Dans cette visée, Rodanski n'aura pas fait « profession d'écrire », mais le poète n'est-il pas un raté des entreprises de la société ? Et il n'est pas indifférent de relever qu'il fait partie de ces irréductibles traqueurs d'infini et de liberté apparus dans les marges ou parages de ce qui reste le plus émancipateur courant de pensée du siècle passé, à savoir le surréalisme. Et même si à la fin, écrire est sans doute chercher ce qu'on ne trouvera pas, l'aventure, si déroutante soit-elle, obéit à une nécessité, en vertu d'un manque à vivre et d'un manque à dire. C'est dans ce vertige, métaphysique et poétique, que Rodanski a cheminé, afin de retrouver, recomposer, son être ou son fantôme, mettant sa vie en jeu, par jeu, et inscrivant ses pas vers un au-delà, fût-ce en marchant dans l'éblouissement d'horizons perdus, horizons sans fin de « l'île aux Chimères [...] engloutie dans l'imagination¹. »

1. S. Rodanski, *Le Club des ratés de l'aventure*, Le Renard Pâle Éditions, 2012, p. 13.

« Les pouvoirs de la parole »

Tout notre fini est certes tronqué, en proie au manque, mais la parole, l'esprit et la sensibilité savent inventer des perspectives d'aubes nouvelles, des mondes inouïs, inconnus, pressentis comme possibles, alors même que le monde, selon les leurres du peu ou du trop de réalité, nous est dérobé. À cette aune, la littérature n'a de sens qu'excessive, entre lucidité et fureur, quand elle enjambe les barricades mystérieuses du scandale d'être, faisant « voir à l'homme ce que son sort a d'injustifiable² ». C'est d'être emporté dans une « navigation déroutante » que Rodanski engage ses pas, tantôt perdus tantôt retrouvés, loin en avant, entre perte et chance, vers les horizons, à la fois incontrôlables et incertains, périlleux, de ses espaces intérieurs. « Oui, tenter de vivre, et c'est toujours dangereux, écrit-il dans son *Journal*. Bien peu vivent, sans doute. Et l'on ne sait où chercher la vie. Devenir un héros de la vie réelle. Et la vie réelle n'est pas dans les choses, mais dans les êtres³ », la vie intérieure. Dans cette aventure mentale, tentée par quelques éclaireurs implacables, égarés dans des lieux interdits ou inconnus, entre lumières et ténèbres, considérés par la société comme plus ou moins allumés ou brûlés, ce qui compte est moins le pouvoir des mots (*Words, words, words*), que les pouvoirs de la parole, dans un au-delà ou pas au-delà des mots, outre-langue. Ainsi resurgit, plus que jamais impérieuse, l'interrogation d'André Breton en 1924 : « la médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » C'est en vertu des pouvoirs de cette magie verbale, dont il fit le pari, de ce réveil de nos facultés et désirs inassouvis, cette audace d'affronter la nuit et les abîmes du jour, que Rodanski a cru, désespérément, pouvoir embrasser le cours de la liberté, « le libre cours de l'homme qui marche⁴ », « l'amour de la liberté qui est la liberté de l'amour⁵ ». Attente et désir éperdu de liberté qui résonnent dans ses textes ensorcelés et ébranlent notre soif d'infini, comme au premier, ou dernier, matin du monde – ainsi de ces pages sublimes de *La Nostalgie sexuelle*, écrites en 1947, alors qu'il avait tout juste vingt ans :

2. S. Rodanski, *La Nostalgie sexuelle*, suivi de *Le Chant de la nostalgie sexuelle*, éditions L'arachnoïde, 2005, p. 24.

3. S. Rodanski, *Journal 1944-1948*, éditions Deleatur, 1991, p. 41.

4. S. Rodanski, « Je n'ai pas dit mon dernier mot... » (texte inédit), dans *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie* par Bernard Cadoux, Jean-Paul Lebesson, François-René Simon, Fage éditions, 2012, p. 143.

5. S. Rodanski, *Le Cours de la liberté*, éditions L'arachnoïde, 2010, p. 61.

Le langage ne tiendra-t-il jamais sa parole ? Me faudra-t-il toujours voir l'ombre d'un doute percer au cœur de ce qu'il me promettait ? Une pointe de regret clouera-t-elle toujours Prométhée désenchanté ? Qui dira jamais le dernier mot – le mot de la fin – qui marquera la fin de notre temps en couronnant ce que parler veut dire ?

Tout le malheur du monde m'est parfois apparu sous les auspices d'une querelle de langage qui l'eût résumé, sinon contenu. Alors que je croyais à l'usage d'une magie purement verbale, c'est à l'éventuel dénouement du malentendu par l'action directe de la pensée que j'en appelai. Car je suis de ceux que les mots ont toujours menés loin, jusqu'à l'abîme où l'on connaît devant une image les vertiges sensoriels les plus troubles. [...]

Le monde entier attend la désintégration de la capsule de l'individualité des voluptés, mille fois bouchée par les mœurs de la bourgeoisie craintive, qui en arrive dans son aberration à préférer l'explosion de la planète à l'ouverture délirante des vannes de la sensibilité que les frôlements d'âme ont exaspérée. Nous arrivons au grand carrefour sensoriel où le cours de la liberté prend sa source [...] une attente règne, éperdue, et le soleil ne se lève pas. [...] alors qu'il faut aider au lever de l'astre sur la montagne, êtreindre le monde agonisant, épuiser ce qu'il recèle de désirs inassouvis, ses derniers brandons dussent-ils nous brûler le cœur, c'est à ce prix seulement que nous verrons grandir l'étoile du matin à proportion des flammes initiales, ce soleil qu'une femme porte dans ses bras, marchant sur la mer dans une traînée d'étincelles : le cours de la liberté.

À l'assaut du soleil, Rodanski est de ceux qui, abandonnant tout principe et rompant les amarres avec le réel, a risqué l'aventure intérieure, quitte à se fracasser contre l'ordre du monde, arpenteur et déserteur définitif de ce monde sans éperdu, avec la seule boussole du rêve, dans l'éblouissement d'un soleil noir. Affamé de lumière et de nuit, de rêves et de désirs, chevillé à la nostalgie des « grands jours » comme à la grande nuit, il se lance, s'abandonne, s'épuise à cerner ce qu'est le devenir d'un homme, son énigme, en proie aux manœuvres du chaos et du néant, dans l'attente désespérée de sa cristallisation. Happé par les prestiges et tourments de la voyance, il s'en remet aux pleins pouvoirs de la poésie, vivant le tragique de son misérable sort en instants flamboyants. Et même si sa désespérance ne sera jamais vaincue, et l'absolu à jamais manqué, il mise tout sur la poésie, dont Novalis affirmait qu'elle est le « réel absolu » : « tout le désespoir ne m'empêche

pas de croire à une action vaste et solitaire par la poésie ou d'autres arts que je pratique. Mais où est l'amour⁶? » Ainsi résonne le mot d'ordre, indexé à un refus et une réévaluation du paysage, sans lequel on sombre dans le peu de réalité de ce monde d'abondance mais défait, en proie au vent d'être – ce que tente, à la même époque, un Ghérasim Luca : réinventer l'amour et la vie.

Outre-terre : horizons chimériques

En exergue de la revue *Néon*, dont il est un des fondateurs en 1948, Rodanski a cette formule : *N'être rien Être tout Ouvrir l'être*, qui n'est pas sans rappeler la triade motrice de la dialectique énoncée par René Daumal : « Être, Non-être, Devenir ». Désir de la poésie d'être, selon les termes de René Char, « la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié ». Si subversion poétique il y a, elle réside dans ce pas au-delà, dans cette visée d'horizons révélateurs qui, côtoyant le néant, nous sont indiscernablement propres et étrangers et dévoilent le lien indissoluble entre ce qui est et ce qui n'est pas. Aimanté par ce côté fuyant de la vie, rebelle intoxiqué au stupéfiant-image et au « stupéfiant-pureté⁷ », « esprit libre corps enfermé⁸ », Rodanski se perd ainsi dans le « roman policier » de sa vie et « l'outre-terre » de sa légende : « Simplement d'ici-bas où des hauteurs me surplombent/J'implore la venue des mondes d'outre-terre⁹ ». Figure de l'enfermement – aux allures de légende, vaguement mage, sorcier, alchimiste ou vampire, à la fois solennel et terroriste, voyant voyou infréquentable, pratiquant le « terrorisme amusant », en proie à un *daimon*, une *furor* ou une *mania*. En même temps possédé par ses chimères et dépossédé, abandonné à sa solitude, à l'enfermement, mais toujours dans l'errance, la disponibilité d'être, quitte à se perdre, ne (sur) vivant que d'être aimanté vers un point d'être à l'horizon, fuyant ou perdu, engagé sur ces lignes de fuite, celles de « la liberté libre ». Il y a de ces parias indésirables dont les appels de suppléments d'âme, « en dérive vers l'absolu » comme dit Jacques Prevel, se fracassent contre la grande dérision du temps et les apories catastrophiques de notre monde. Et sans doute y a-t-il à la fois quelque péril et quelque nécessité dans cet

6. S. Rodanski, « Lettre à l'astrologue », *La Montgolfière du déluge*, éditions Deleatur, 1991, p. 14.

7. S. Rodanski, *Lettre au Soleil Noir*, dans *Écrits – sous le signe du Soleil Noir*, Christian Bourgois éditeur, 1999, p. 333.

8. S. Rodanski, *La Montgolfière du déluge*, *op. cit.*, p. 49.

9. S. Rodanski, *Des Proies aux chimères*, dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 248.

affolant entêtement à donner sens à l'aberration de la vie, à forcer les portes du mystère et à poursuivre le point de fuite, aventureux, de sa liberté encore inconnue. Aventure obscure et insoluble, dans les grands fonds de l'esprit, aux limites périlleuses du sens. Explorateur des abîmes intérieurs, Rodanski s'est engagé, orienté, vers ces horizons ouverts à l'infini, mais sombra aussitôt, perdu, déchu, entre El Desdichado et « les Ratés de l'Aventure », dont il se disait faire partie. Et c'est consciemment qu'il se perd dans le « délire lucide¹⁰ » de ses illusions vécues – « Je cherche obstinément la vérité, à travers mes illusions¹¹ » –, emporté par ses errements, (dé) possédé par un désir autodestructeur, car à la fin, la règle du jeu est la mort. Sorte d'Argonaute moderne, hanté par la « femme fatale », prêt aux « entreprises les plus hasardeuses, aux voyages les plus chimériques¹² », il n'aura (plus) que des horizons perdus, alors même que « le cours de la liberté s'étend à perte de vue¹³ ».

H.P. : Horizon perdu, jusqu'à l'Hôpital Psychiatrique, tel est donc le sort que le destin semble lui avoir scellé. Ritournelle obsédante de son œuvre, parmi d'autres, tel le lugubre refrain de la chanson « Sombre dimanche », jour de sa naissance, ou ce leitmotiv tragique que « l'homme est injustifiable », ou bien encore l'aventureux « cours de la liberté », dans lequel il rêve de se jeter, ouvrant grand les portiques du présent. Et vogue la galère ! Mais à la fin, il ne lui reste qu'un « gai venin », « l'alcool des horizons perdus¹⁴ » – confession désolée : « il n'y a plus jamais pour moi que des horizons perdus¹⁵ ». Malgré tout, son goût du cinéma, du théâtre, et de la théâtralité en général, d'un Umour fou à la Vaché, donne un éclairage à la fois noir et humoristique à son errance et aux confessions de son âme. Se faisant spectr'acteur de lui-même, « cinémasque », il veut devenir fiction, à la fois spectateur, acteur, spectre, proie et chimère, présent et absent, ici et déjà au loin, insaisissable, à perte de vue, échappant au principe d'identité. Car « l'homme s'accompagne toujours d'une fiction, d'une aura de fictif. Après avoir possédé, il lui faut être à son tour la proie¹⁶ ». Et comme

10. S. Rodanski, *Requiem for me*, éditions des Cendres, 2009, p. 40.

11. S. Rodanski, « Histoire de fou » (texte inédit), dans *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie*, op. cit., p. 140.

12. S. Rodanski, *La Nostalgie sexuelle*, op. cit., p. 25.

13. S. Rodanski, *Des Proies aux chimères*, op. cit., p. 219.

14. S. Rodanski, « Le Sanglant Symbole », dans *Écrits*, op. cit., p. 350.

15. S. Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes*, dans *Écrits*, op. cit., p. 56.

16. S. Rodanski, *Lettre au Soleil Noir*, dans *Écrits*, op. cit., p. 329.

« nous vivons de fiction », il « cherche des proies pour les Chimères¹⁷ », vivant dans la surréalité d'un non-partage entre réel et imaginaire, le monde vrai du roman vécu : « Je suis un héros de roman, voyez-vous, par snobisme de l'absolu, pour mériter mon sort. Je me prépare à la mort cosmique du tueur d'images. Il n'y a plus qu'une pensée synthétique du vécu dans la surréalité, mais la suite possible et l'accident de l'écriture¹⁸. » Manière après Rimbaud de « trafiquer dans l'inconnu », d'élucider le roman noir de sa vie, entre quête de soi et quête de la chimère. Manière aussi, après Sade, de rejouer la dimension contre-nature de l'être.

Néon dans la Nuit : « la vérité rêvée »

« Au commencement était la Fable », hors-temps. De son vrai nom Bernard Glücksmann, Stanislas Rodanski, Stan pour ses amis, s'inventa toute une mythobiographie, d'autres personnages, sans identité fixe, ne pouvant se résigner à l'enfermement des origines et de l'état-civil : Tristan, Lancelo (sans t), Arnold, Nemo, Patrice Truro, Domino Faber, Héro (sans s), Astu... autant de « fragments de miroir » de son « cœur perdu ». Ainsi dans *Lancelo et la chimère*, texte mystérieux qui tient à la fois du journal et de l'aventure spirituelle, comme tous ses textes et récits phantasmatiquement et fantastiquement autobiographiques, sur la plage de Penmarch où il est dit que Tristan agonisa, Rodanski ou Lancelo découvre soudain sa parenté énigmatique avec le héros mourant : Tristan, triste Stan. Il tient aussi de ces grandes figures mythiques, Prométhée, Icare, aux frontières du domaine humain, et fait partie de ces aventuriers qui succombent à leur passion, au « grand incendie de la passion¹⁹ », préférant la fiction d'improbables aventures, leur « vérité rêvée ». Proie de ses chimères, vivant et criant « dans les mondes intermédiaires/Fantastique dans le brouillard²⁰ », il s'apparente à bien des égards à Nerval, mais tout autant à Artaud, « insurgé du corps » et « envoûté éternel » dans sa poursuite de « l'homme incréé ». Sa vie réelle se départissant mal de ses rêves et de ses chimères, assaillantes et tenaillantes, son écriture et son destin furent littéralement conduits, dictés par la puissance magique de ses visions qui guidèrent ses

17. S. Rodanski, « *Le Sanglant Symbole* », *op. cit.*, p. 354-355.

18. *Ibid.*, p. 352.

19. S. Rodanski, *La Montgolfière du déluge*, *op. cit.*, p. 41.

20. S. Rodanski, *Des Proies aux chimères*, *op. cit.*, p. 235.

pas et son vagabondage. Jeu dangereux que d'aller ainsi au bout de ses rêves, dans une lumière fuyante, car dans cette indistinction le rêveur peut être dévoré par la fiction, comme mettait en garde Victor Hugo dans *Le Promontoire du songe* : « il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte. Le possible n'aborde pas le réel sans on ne sait quelle mystérieuse colère. Un cerveau peut être rongé par une chimère²¹. »

Homme exposé, victime de *l'inconvénient d'être né*, prêt à devenir (un) autre, s'inventant des personnages, des rôles et des souvenirs préexistant à son existence, dont il avait la nostalgie : « L'être a les rêves de ses origines, s'il en est²². » Cette hantise de l'avant-naissance, du non-naître ou de ce qu'il nomme « le surétant non être », serait la vraie vie, fondée sur une voix intérieure ou venue d'ailleurs, de très loin... car, déclare-t-il, « j'ai trop le goût de l'Absolu²³ », cette « soif insatiable de l'infini » dont parlait Lautréamont. Ce goût le guide et le perd dans une vie errante, somnambule, où il se reconnaît « frère de celui qui court vers les lointains/Errant et possédé je vois s'ouvrir l'extase²⁴ ». Activiste du rêve, consentant et même s'abandonnant à cet inconnu qui nous traverse et habite, la part obscure de nous-mêmes, se laissant emporter par son étrangeté, ses révélations prémonitoires, ses fulgurances, comme une surréalité possible. Dès lors, dans cette mise en action du rêve, « les plus rêveuses prisons de la vie²⁵ » apparaissent comme autant de paradis imaginaires, refuges et non-lieux de légende où résonne le chant de la nostalgie sexuelle, source de toute passion. Le songe prend corps, dans l'insécurité et le mystère du présent, dans la nuit de la solitude, et portée par les ailes du rêve, la pensée faite oracle irradie et foudroie ce présent, allumant des brandons d'« éternité provisoire », même si l'homme demeure aptère. Comme Novalis ou Hölderlin, ces maîtres de la nuit et des rêves qui lui sont fraternels, comme Nerval, nyctalope prisonnier de ses rêves, ou comme Armel Guerne pratiquant l'autopsie onirique, comme Charles Duits, se livrant à son voyage vers *le pays de l'éclairement* et faisant du rêve un aliment, Rodanski, pariant sur des données oniriques, expérimente les vertiges de son indécidable partage entre visible et invisible, les déterminations contradictoires et les conjonctures

21. V. Hugo, *Le Promontoire du songe*, Gallimard, « L'imaginaire », 2012, p. 56.

22. S. Rodanski, *Lancelo et la chimère*, dans *Écrits*, op. cit., p. 171.

23. S. Rodanski, *Le Chant de la nostalgie sexuelle*, op. cit., p. 31.

24. S. Rodanski, *Des Proies aux chimères*, op. cit., p. 226.

25. S. Rodanski, *Lancelo et la chimère*, op. cit., p. 179.

secrètes d'une fatalité vécue qui emporte « l'être éclairé » au risque de la folie.

Comme l'écriture, le rêve est donc vécu, moins comme un moyen de connaissance, que comme un véritable moyen de transport, une seconde vie, un ensorcellement et une multiplication, à l'infini, de soi-même, habité par le pressentiment de son identité indéfinie et infinie : « Solitude hantée du rêve, où l'on se multiplie à merveille. [...] Solitude de la poésie, la plus peuplée²⁶. » Ou encore : « Je suis si vaste d'être seul/Je me croirai multiple²⁷ », écrit-il dans « Connais-toi ta solitude ». Car le rêve nous agit, et c'est bien cette immensité intérieure que notre société du sommeil s'ingénie à nier. Dans sa prison vivante, dépossédé et désorienté, arpentant une route de déroutes, Rodanski, lui, rêve d'absolu, conscient que l'individu, selon la définition qu'en donnait René Daumal, est « l'illimité se pensant limité ». C'est pourquoi la hantise du secret de sa vie l'oblige à reposer la question liminaire de *Nadja*, afin d'éprouver le tourment éternel d'être l'énigme incarnée de son propre fantôme : « Qui suis-je ?/ Toujours le même revenant, ce qui revient à dire encore un autre », ou bien encore, dans un de ses plus fameux et déchirants poèmes, « Outre-terre » : « Je suis perdu plus loin que moi²⁸ ». Comme si une distance infranchissable, que l'écriture essaierait en vain de combler, avait été mise entre soi et soi. Je-horizon, je-lointain, Rodanski vit plongé dans l'immensité et les horizons lointains de son moi en attente, horizons chimériques « par-delà l'horizon », tout entier dans la vacance d'être, insoumis et libre de toute attache. Comme « un cœur en exil », il écrit son chant bouleversant, celui de Lancelo : « Je vois mon âme en cette absence – loin²⁹ ». Tel serait donc le sens du fameux « Je est un autre », que Rodanski tord encore en un « Je tue il » (*Substance 13*) : que si « l'homme est injustifiable », il est aussi insaisissable et inépuisable, dans le halo magnétique de ses propres horizons.

« Mon âme en cette absence – loin »

Horizons qu'il guette, parcourt et fouille à la recherche d'un point d'être, « point du jour » ou « point noir ». Et parce que « la mémoire est un enterrement³⁰ », ce je-lointain demeure un je-errant, je-perdu dans la

26. S. Rodanski, *La Montgolfière du déluge*, op. cit., p. 40-41.

27. S. Rodanski, *Des proies aux chimères*, op. cit., p. 257.

28. *Ibid.*, p. 224 et p. 247.

29. S. Rodanski, *Lancelo et la chimère*, op. cit., p. 122.

30. S. Rodanski, *Le Rosaire des voluptés épineuses*, dans *Écrits*, op. cit., p. 284.

vacance du devenir. Je-devenir, aux allures de desperado, conscience exacerbée de son altérité et étrangeté constitutives, comme s'il venait d'ailleurs, allait ailleurs, personnage de passage, simple passant énigmatique, Rodanski pratique donc, à la suite de Rimbaud, Jarry ou Vaché, la désertion intérieure, suivant ce « chemin mystérieux qui va vers l'intérieur. Un chemin de pas perdus où je vais me perdre aussi³¹. » Il se (re) trouve ainsi dans la perte, « la perte à vivre », « la vie à perdre », comme dit Bataille, en avant, loin. Hors-jeu, hors la loi et hors de soi, enfermé hors de soi, être singulier-pluriel, misant sur tous les vacillements et dédoublements du moi, entre anonymat et multiplicité. Comme on est loin du jeu de dupes de la société, de ses leurre mortifères et des ruses de l'identité, ce concept fantôme, piège symptôme de notre époque – « il est dangereux d'essencier », prévenait Michaux. Comme on est loin aussi, dans cet abandon tragique aux pleins pouvoirs de la poésie et à son inconnu risqué, de ce « piège de la sensibilité moderne, le romanesque³² ». Parce que le « Je » est un moi flottant, en perpétuelle dérive d'identité, Rodanski s'en remet aux appels d'air du vent salubre, s'abandonne au « vent de l'éventuel » et aux sortilèges du hasard, avatars d'une identité imaginaire, ses doubles crépusculaires, à la fois proies, ombres et chimères de lui-même. Tels sont les « pleins pouvoirs » de la poésie et du « possible ». Ainsi, sans véritable carte d'identité, sans domicile (fixe), être en état de refus, il invente lui-même les cartes de territoires inconnus, les terra incognita de sa propre conscience et clame : « JE MARCHE VERS L'AU-DELÀ³³. » N'est-ce pas la même direction qu'assignait Hugo à la poésie, cette « pensée étoilée », « de plain-pied avec l'horizon extra-humain » : « Poètes, voici la loi mystérieuse : Allez au-delà³⁴. »

Rarement depuis Artaud, qui se disait « je ne suis pas mort, mais je suis séparé », la tragique consommation de soi dans l'enfermement aura insufflé une telle soif d'absolu au cœur de la douleur et du refus du monde tel qu'il est. Rejeté par la vie sociale, comme « entre parenthèses » dans le monde, dans un *écart absolu*, Rodanski, tel un nouvel « étendard calciné » du surréalisme, se réfugie, ou plutôt avance, trace ses pas, les perd, les retrouve, vers les horizons chimériques d'un

31. S. Rodanski, *Le Cours de la liberté*, op. cit., p. 46.

32. S. Rodanski, *Des Proies aux chimères*, op. cit., p. 192.

33. S. Rodanski, « Au-delà de tout » (texte inédit), dans *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie*, op. cit., p. 173.

34. V. Hugo, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 53.

bonheur perdu. Mais rien de plus fragile en fait que l'éblouissement des rêves, surtout quand le monde s'acharne à obstruer les voies d'accès de ces contrées, qui tantôt semblent se rapprocher, comme à portée de main, tantôt s'éloignent à l'infini, drapées d'obscurité. Pris dans l'attraction et les errements de cette impossible féerie, attiré par l'*outre-terre* et le *supérieur inconnu* de ces horizons, loin des cartes et des chemins recencés, le poète enfiévré ne peut que déplorer l'éclipse de ces abords fortunés, ceux dont Baudelaire avait déjà la nostalgie : « tout un monde lointain, absent, presque défunt » (« La Chevelure »). Et drainée par le désastre de cet « hallali mystique », sa propre disparition : « En moi meurt le monde³⁵ ». Ébloui et dévoré par l'ailleurs, Rodanski bascule dans la perdition : « Je suis trop exigeant pour vivre. Mon être, détruire la vie³⁶ » – et agonise dans son désert, « le désert du présent », cloué et foudroyé au seuil de ses vœux impossibles, « résidant des hautes neiges de l'esprit – voyant l'après-mort qui n'est plus que la pré-mort où je vis³⁷. » Hantée par le Déluge, qui aurait été comme la promesse d'une renaissance, émergence ou résurgence, ou bien la fin du monde, la poésie comme instrument de connaissance vital, moyen d'expérimenter l'absolu, les évidences occultes ou absurdes de ce que Joë Bousquet nommait « l'inconnaissance », se brise contre les écueils de la vie courante. L'aventurier Rodanski, évasif, déserteur, évadé, errant, revenant, fantôme, s'est égaré et a sombré dans les méandres du delta de sa vie. À la fin, l'ordre de la nuit l'emporte sur le jour. Vaincu par le désespoir, n'ayant pu « pactiser avec la vie », selon l'expression d'André Breton, Rodanski succombe à sa sombre étoile et se voit, comme Rimbaud, dépossédé de cette vie rêvée, de ce royaume fabuleux à jamais inaccessible. Dépossédé aussi de cette fameuse « musique savante », celle de l'amour absolu qui semble à jamais manquer, perdue : « l'artiste parle d'or et fait silence³⁸. » H.P. : horizon perdu, homme perdu. Égarement, disparition, silence, solution finale. « Tout ça finira par un incendie », prédisait Jacques Vaché.

Il est probable, comme l'écrivit Artaud, que « nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de

35. S. Rodanski, *Des proies aux chimères*, *op. cit.*, p. 250. Où l'on retrouve aussi les soleils couchants d'un Baudelaire : « Le monde va finir. », *Fusées*, éd. d'André Guyaux, Gallimard, folio, 1986, p. 82.

36. *Ibid.*, p. 199.

37. S. Rodanski, *Le Cours de la liberté*, *op. cit.*, p. 60.

38. S. Rodanski, inédit, dans *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie*, *op. cit.*, p. 109.

l'enfer³⁹. » Ou du moins en tenter la sortie – « comment s'en sortir sans sortir » –, en espérant faire ainsi cesser le supplice et le malaise dans la civilisation, qui est avant tout une question de pouvoir et de liberté individuelle. Encore faut-il que cette évasion, selon des voies clandestines, traverse les arcanes de l'obscurité et veuille saisir l'insaisissable, l'fracassable mystère de notre « inacceptable condition humaine », hantée par des réalités spirituelles ignorées, pressenties comme possibles. Le champ des possibles naît au cœur des ténèbres, dans l'expérience de notre nuit intérieure, en inquiétude de notre périlleuse et incertaine liberté, quand elle côtoie l'infini, se fait passion vécue de l'infini – ce qui peut être une définition de la poésie, « cette parole qui recueille l'infini là où n'arrivent que du mortel et du pour rien⁴⁰ », selon le méridien de Paul Celan. Dans un monde aveuglé, ébloui, saturé par le trop de lumières des « pouvoirs », nous n'oublions que trop l'incandescence de ces leçons de ténèbres. Certes, nos vies sont toujours minuscules, mais par-delà les bornes et les impasses, au-delà des emmurements par lesquels on cherche à les réduire encore, un au-delà incendiaire couve toujours, pour peu qu'on veuille bien s'en inquiéter, même si l'on ne cherche que trop à nous convaincre de l'inanité de toute révolte et de tout « feu intérieur », comme l'écrivait Nadja dans sa dernière lettre à Breton, avant son internement : « Il y a assez de gens qui ont mission d'éteindre le feu⁴¹. » Dans son ardente course à l'abîme, les pas retrouvés et perdus de Rodanski, ses éclairs munificents demeurent aussi sublimes et fragiles que ces « châteaux de sable sur les plages de l'inconnu⁴² » ; mais n'est-il pas toujours temps, selon l'appel que lançait Georges Henein, de « REDORER LE BLASON DES CHIMÈRES...⁴³ » ?

UNIVERSITE DE FUKUOKA
JAPON

39. A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Gallimard, « L'Imaginaire », 2001, p. 60.

40. P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, éd. du Seuil, 2002, p. 81.

41. Nadja à Breton, cité par Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1999, p. 322.

42. S. Rodanski, *La Montgolfière du déluge*, *op. cit.*, p. 50.

43. G. Henein, *Prestige de la terreur*, dans *Œuvres*, éditions Denoël, 2006, p. 489.

ENTRE INTERCESSION ET RÉINCARNATION : VACHÉ SOUS LA PLUME DE RODANSKI***

Thomas GUILLEMIN

Évoquant le tournant des années 1910-1920 dans ses *Entretiens*, André Breton qualifie les *Lettres de guerre* de Jacques Vaché d'« oracle¹ ». Après le second conflit mondial, le message de Vaché est toujours perçu ainsi par la jeune génération surréaliste. Sarane Alexandrian raconte : « Les surréalistes de ma génération, d'après-guerre, c'était Alain Jouffroy, Stanislas Rodanski, Claude Tarnaud et moi, on avait vingt ans donc en 47, pour nous les grands maîtres du surréalisme, c'était Jacques Rigaut, Jacques Vaché et Arthur Cravan² ». Jouffroy³, comme Alexandrian, a plusieurs fois raconté que Rodanski fut le plus attiré par Vaché⁴, et nombreuses sont les évocations de l'identification de Rodanski à l'auteur des *Lettres de guerre* – notamment par Gracq, dans sa préface de 1975 à *La Victoire à l'ombre des ailes*⁵. Les thématiques qui permettent de rapprocher Vaché et Rodanski sont universelles : l'ennui, le suicide, l'humour. Mais le contexte lexical dans lequel Rodanski évoque ces sujets oriente souvent vers une lecture hylarienne⁶. Deux phrases jetées au brouillon permettent de saisir l'importance de la figure de Vaché pour Rodanski. Couchées au fil de l'écriture, celui-ci ne les a apparemment pas reprises dans des textes construits :

* Je tiens à remercier François-René Simon, sans qui cette étude n'aurait pu voir le jour.

¹. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 45.

². Entretien accordé à Jean-Luc Bitton publié à cette adresse :

<http://rigaut.blogspot.com/2009/09/sarane-alexandrian-1927-2009.html>

³. A. Jouffroy, *Le Roman d'une vie*, Robert Laffont, 1978, p. 155-157 et *Stanislas Rodanski — une folie volontaire*, J.-M. Place, 2002, p. 1.

⁴. Ce que nous connaissons aujourd'hui de l'histoire de Vaché était alors insoupçonné : Rodanski n'a connu que les *Lettres de guerre* (les références seront celles de l'édition Losfeld dont la composition est strictement identique celle de K Éditeur, mais qui comporte en plus une pagination).

⁵. J. Gracq, « Préface » à *La Victoire à l'ombre des ailes*, in S. Rodanski, *Écrits*, Bourgois, 1999, p. 38.

⁶. Adjectif plus heureux que « vachesque », forgé à partir de « Tristan Hylar », l'un des pseudonymes de Vaché.

Il était dans l'essence de Jacques Vaché d'être symbolique⁷

André Breton est surréaliste en moi⁸

La première renvoie au « Il est dans l'essence des symboles d'être symboliques » de Vaché⁹ et la seconde détourne le « Jacques Vaché est surréaliste en moi » du premier *Manifeste*. Si l'on opte pour une lecture lacanienne de la première, Rodanski trouverait en Vaché un Saint-Bol, à défaut du Graal, ce qui du reste serait cohérent avec Lancelo¹⁰. D'une part, un saint auquel Rodanski s'adresse et se voue ; de l'autre, un Bol dans lequel ses personnalités débordantes tentent de trouver un contenant adéquat.

1. Avant l'édition K des *Lettres de guerre* : des esprits frères

Dans « Au-delà de tout », Rodanski affirme l'existence d'une sorte de rapport surnaturel avec Vaché :

Depuis toujours je me suis trouvé en certain mythe, dans quelque roman, en pays de connaissance et d'instinct. De même que certains tours caractéristiques de la phrase de Jacques Vaché étaient familiers à mes amis et à moi avant de l'avoir lu¹¹.

À quel moment Rodanski entend-il parler de Vaché, et quand lit-il les *Lettres de guerre* pour la première fois ? Les deux éléments sont sans doute décalés dans le temps. Rodanski a probablement croisé le nom de Vaché assez tôt, mais sans s'y attarder puisque son ami Jacques Borgé a témoigné de l'importance de *Nadja* pour lui¹². Vaché est rapidement évoqué par Breton dans ce texte, mais ce n'est sûrement pas ce qui a retenu son attention. S'il avait pu consulter le premier *Manifeste* avant 1947, date à partir de laquelle il fréquente le groupe surréaliste, Rodanski aurait peut-être porté un intérêt plus marqué à la figure de Vaché, à cause de la phrase « Jacques Vaché est surréaliste en moi ». Mais cette lecture du *Manifeste* durant les années lyonnaises est très hypothétique. Dans une lettre à Breton de la mi-juin 1946, il écrit :

⁷. Cité par F.-R. Simon in S. Rodanski, *Requiem for me*, Éditions des Cendres, 2009, p. 11

⁸. BLJD, Fonds Rodanski, inédit, communiqué par F.-R. Simon.

⁹. À André Breton, 29 avril 1917, *Lettres de guerre*, op. cit., p. 45.

¹⁰. Un des hétéronymes de Rodanski.

¹¹. « Au-delà de tout », in B. Cadoux, J.-P. Lebesson et F.-R. Simon, *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie*, Fage Edition, 2012, p. 170.

¹². J. Borgé, « Stan », in S. Rodanski, *Journal 1944-1948*, Deleatur, 1991, p. 97.

N'ayant jamais eu ma subsistance assurée d'une part et d'autre part 1300 fr. que coûte maintenant le « premier manifeste » – à l'usage des amateurs de livres rares qui ne coupent pas les pages – j'ajoute donc ici que les rares extraits de votre ouvrage qui me sont parvenus ont été examinés – j'ose aussi le dire – avec la même rage que la littérature de 1870 l'a été virtuellement depuis Montevideo par un solitaire fabuleux¹³.

À cette date, la réédition des *Manifestes* aux éditions du Sagittaire n'est pas encore disponible¹⁴ : avant de monter à Paris et de fréquenter le groupe surréaliste, Stan n'aura donc pu lire que quelques « rares extraits » du premier *Manifeste*. Ainsi la figure de Vaché lui est sans doute inconnue lorsqu'il écrit pour la première fois à Breton, en 1946.

En parcourant ses textes de jeunesse, un constat s'impose : avant avril 1949, date de parution de la seconde édition des *Lettres de guerre* chez K Éditeur, une seule phrase trahit la connaissance de Vaché par Rodanski. Le mardi 20 avril 1948, il écrit dans son journal :

D'ailleurs : puisque certains sont nés cabotins. N'est-ce pas, lecteur hypocrite ? (C'est d'ailleurs de moi que je parle en lisant ce qui s'écrit)¹⁵.

Rodanski cite ici de mémoire la lettre à Breton du 18 août 1917, dans laquelle Vaché écrit précisément : « Mais puisque quelques-uns sont nés cabotins¹⁶ ». Il a donc eu accès aux *Lettres de guerre* avant leur réédition d'avril 1949. Toutefois, cet accès a sans doute été limité, étant donné l'omniprésence de Vaché sous la plume de Rodanski précisément après avril 1949 et la réédition chez K Éditeur. Deux hypothèses sont plausibles. Soit Rodanski a eu entre les mains l'*Anthologie de l'humour noir*, où sont publiées quelques lettres de Vaché à Breton, dont celle du 18 août 1917 qui contient cette phrase ; soit, hypothèse moins plausible, Breton aurait évoqué ou fait circuler des épreuves de l'ouvrage en cours de réalisation, puisque deux de ses lettres à Alain Gheerbrant révèlent

¹³. À Breton, après le 7 juin 1946, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100712260>.

¹⁴. A. Breton, *Manifestes du Surréalisme suivis de Prolégomènes a un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, Editions du Sagittaire. Le copyright du volume est 1946 (p. 6), mais l'achevé d'imprimer précise « premier trimestre 1947 » (p. 215).

¹⁵. *Journal 1944-1948, op. cit.*, p. 85.

¹⁶. À Breton, 18 août 1917, p. 57.

que le travail autour de la réédition des *Lettres de guerre* commence dès 1947¹⁷.

Si Rodanski souligne lui-même sa proximité formelle avec le style de Vaché avant même de l'avoir lu, ce qui retient l'attention à la lecture de ses textes de jeunesse, ce sont leurs destinées comparables : l'une déjà écrite par Breton, l'autre en train de s'écrire, notamment dans les journaux intimes. Un passage troublant de mai 1944 permet d'établir un premier parallèle :

Mourir en laissant seulement un poème étrange, un livre inachevé, que l'on interrogera.

*Mourir jeune, en posant une question à laquelle tous les autres voudront répondre, qu'ils se poseront tous, voudront comprendre*¹⁸.

Puisque, selon toute vraisemblance, Rodanski ne connaît pas encore Vaché à cette date, c'est sans doute à Lautréamont qu'il renvoie. On a vu la référence à Ducasse dans la lettre à Breton où Stan parle du premier *Manifeste* et Jacques Borgé a souligné que *Les Chants de Maldoror* sont la seconde « clé essentielle pour comprendre Stan¹⁹ ». Aux yeux des premiers surréalistes, le trio Rimbaud/Lautréamont/Vaché incarne l'idéal de dépassement de la littérature, de la vie faite œuvre, et c'est bien ce qui fascine Rodanski lorsqu'il découvre l'auteur des *Lettres de guerre*.

Les réflexions existentielles de Rodanski rencontrent la question, cruciale pour les surréalistes, du suicide – et la figure de Vaché est centrale dans cette problématique. Dans le *Dernier Journal tenu par Arnold*, à la date du 28 mai 1948, il écrit :

*Le suicide est posé a priori comme fait. Dès lors je ne suis plus au monde dont il ne subsiste pour moi que la conscience aiguë due à mon existence paradoxale et injustifiée. [...] La constance a priori se pose ainsi : Je ne suis pas au monde – englobant ainsi le primat du suicide et rendant tolérable le paradoxe de lui subsister*²⁰.

Même s'il ne connaît pas encore l'auteur des *Lettres de guerre*, les pensées de Stan tournent autour de thématiques incarnées par la figure de Vaché chez les surréalistes. On comprend mieux pourquoi, dès qu'il découvre

¹⁷. *Bibliothèque Daniel Filipacchi – Première partie*, Christie's London, 2004, p. 332-337.

¹⁸. *Journal 1944-1948, op. cit.*, p. 24.

¹⁹. « Stan », *op. cit.*, p. 97.

²⁰. S. Rodanski, *Dernier Journal tenu par Arnold*, Deleatur, 1986, p. 43.

l'auteur des *Lettres de guerre*, Rodanski trouve en Vaché un interlocuteur et un alter ego.

2. Saint Jack Tristan Hylar

Les correspondances de Rodanski avec Breton, Gracq, Hérold et Tarnaud illustrent bien l'omniprésence de Vaché sous sa plume après la parution de la seconde édition des *Lettres de guerre*. Sur 76 lettres actuellement connues²¹, 7 sont antérieures à l'édition K (6 à Breton, 1 à Hérold) et ne contiennent aucune référence aux *Lettres de guerre*. Sur les 69 postérieures aux *Lettres de guerre*, 25 y font clairement référence : 4 à Breton et Hérold (sur respectivement 17 et 21), 5 sur 19 à Tarnaud et 12 sur 14 à Gracq. Parmi les proses rodanskiennes, nombreuses sont celles où la figure de Vaché apparaît : *Lancelo et la chimère*, *Des proies aux chimères*, la *Lettre au Soleil Noir*, le bien nommé *Sanglant Symbole*²², *Le Club des ratés de l'aventure*, *Au-delà de tout*, *Requiem for me*, *Substance 13* et *Spectr'acteur*²³.

La lecture de la *Lettre au Soleil Noir* révèle le premier niveau de relation que Rodanski entretient avec la figure de Vaché. Il écrit :

*Au fait, le commerce actuel avec Jacques Vaché est excellent : c'est le reste qui est douteux, malgré tout aux échecs avec soi-même – au Val sans retour. Le stupéfiant-pureté, comme la lecture, est un opium. Jacques Vaché – c'est mon « interlocuteur imaginaire », dans la solitude de ma cellule, où la question se pose parfois entre nous – Jacques Vaché en donne le goût. Ces morts parallèles. Ces miroirs latéraux. La fenêtre unique comme un portique, en souvenir de l'Hôtel de France à Nantes*²⁴.

On peut dès à présent repérer deux éléments fondamentaux. Le premier, formulé noir sur blanc par Rodanski, est qu'il dialogue avec Vaché. Cet échange se traduit notamment par une double appropriation des *Lettres de guerre* : une première, formelle, ce sens de la phrase que Stan évoque dans *Au-delà de tout. Le Club des ratés de l'aventure*²⁵ est à cet égard exemplaire. Évocation de « Jack », écriture fragmentaire, emploi du tiret, utilisation de notions forgées par Vaché tels « amour » sans « h » et

²¹. Toutes les citations m'ont été communiquées par F.-R. Simon.

²². Titre de la nouvelle de Vaché envoyée à Breton en décembre 1918 (p. 75-77).

²³. Deleatur, 1986.

²⁴. « Lettre au Soleil Noir », in *Écrits, op. cit.*, p. 333.

²⁵. Le Renard Pâle Editions, 2012.

« ubiquie » : tous les ingrédients hylariens se retrouvent dans ce texte. Cette appropriation des notions hylariennes n'est pas simplement esthétique car Rodanski les intègre à ses propres réflexions. Ce phénomène est d'autant plus intéressant que l'une de ces deux notions est justement relative à la question de l'identité, qui obsède Rodanski. Il écrit dans *Lettre au Soleil Noir* :

Je pense qu'il ne faut pas avoir de crainte mais de l'ombre pour parler de la femme, ou de l'homme, dans leur dernière hauteur. Mais puisque c'est un cocktail qui donne le ton ! Connait-on plus savoureuse recette ; BLANCHE-ACÉTYLÈNE. La coupe de l'éternelle jeunesse, aussi. Le choc des glaçons. L'ennui s'éternise et se fond en moi. Mais je plaisante sans conviction et me répète. Veuillez agréer mon incarnat, charnel à peine. Mais personnification ? Mais le sens de l'ubique reste à définir : est-ce l'affaire d'être maître ? (Ubu) ou une tactique de la présence et la disparition (soi) même fatale. Sur le plan mental il y aurait une psychogenèse de la strélitzie, doute engendré par l'existence [...]»²⁶.

« Blanche Acétylène » est le titre du seul poème composé par Vaché durant la guerre actuellement connu²⁷. « Ubique », dérivé du nom du héros de Jarry, est un terme dont Vaché n'a pas donné la définition, comme le souligne Stan. Or, comme ce mot lui parle, il propose la sienne. Vaché met explicitement en relation « ubiquie » avec son autre concept majeur, également adopté par Rodanski : l'umour. Vaché écrit à Breton : « Il y a beaucoup de formidable UBIQUE aussi dans l'umour²⁸ ». Cet « umour » sans « h », Vaché en a donné une définition fameuse : « une sensation de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout ». Rodanski formule également la sienne, dans « Le sanglant symbole » : « l'alcool des horizons perdus²⁹ », dont on pourrait presque dire qu'il s'agit d'une paraphrase : l'alcool éveille les sens, « l'inutilité » renverrait à « perdus » et « les horizons » symboliseraient le « tout » de Vaché.

Le deuxième élément fondamental qui caractérise la présence de Vaché sous la plume de Rodanski est plus subtil : à travers le volume des *Lettres de guerre*, Stan entretient également une relation avec Breton. En effet, la dernière ligne de ce même extrait ne fait plus référence à une

²⁶. « Le sanglant symbole », in *Écrits, op. cit.*, p. 355.

²⁷. Joint à la lettre à Breton du 19 décembre 1918, p. 74.

²⁸. À Breton, 29 avril 1917, p. 45.

²⁹. « Le sanglant symbole », *op. cit.*, p. 350.

lettre de Vaché mais à la notice consacrée à Vaché dans l'*Anthologie de l'humour noir* reprise en troisième préface dans l'édition K. Breton écrit : « La strélitzie aux doigts, l'esprit même de l'humour³⁰ ». Ce phénomène s'observe régulièrement sous la plume de Stan. Par exemple, dans « Le sanglant symbole », où il forge l'expression « terrorisme amusant », clin d'œil évident à la première préface des *Lettres de guerre* où Breton écrit : « Nous fûmes ces gais terroristes³¹ ». Rodanski intègre le volume à sa mythologie personnelle en ne distinguant pas les préfaces de Breton des lettres de Vaché. Pour lui, l'oracle de Tristan Hylar fonctionne avec la parole du « poète », ce qu'il illustre parfaitement en écrivant : « André Breton est surréaliste en moi ». Étant donné la version de cette phrase sous la plume de Breton, celle de Rodanski implique dans le phénomène qu'elle décrit la présence, plus ou moins dissimulée, de Vaché. À ce niveau également, ce dernier joue le rôle d'intercesseur : il permet à Rodanski de donner corps à la figure idéalisée du Breton de cette première période du surréalisme qu'avec Tarnaud, Jouffroy et Alexandrian, il aspire à retrouver.

C'est donc dans un double sens que Vaché tient le rôle d'intercesseur pour Rodanski : une figure tutélaire à laquelle on s'adresse, dont on attend des bienfaits et qui permet d'entrer en relation avec d'autres figures tutélares. Ce phénomène est d'autant plus facile à comprendre si l'on considère l'exclusion de la « fraction » braunérienne en novembre 1948, à laquelle succède rapidement l'éloignement de Stan du cœur surréaliste parisien du fait de ses déboires judiciaires et psychiatriques. *Les Lettres de guerre* constituent à ce moment pour Rodanski un lien direct avec le surréalisme.

3. De l'identification à la réincarnation

La question de l'identification de Rodanski à Vaché est complexe. Je ne saurais m'aventurer sur le terrain médical pour proposer une explication clinique de cet état. Il faut bien sûr toujours garder à l'esprit que la situation psychique de Rodanski peut expliquer ce phénomène, mais il y a sans aucun doute plus que cela. Ainsi, une analyse intertextuelle permet d'apporter un éclairage sur le second niveau de cette relation entretenue à travers les années, les textes et l'imaginaire surréaliste.

³⁰. A. Breton, « Jacques Vaché 1895-1919 », p. 23.

³¹. A. Breton, « Introduction 1919 », p. 11.

Un premier exemple permet d'illustrer ce phénomène. Dans une lettre à Tarnaud de la fin 1952, Rodanski écrit :

*Par mesure de chasteté, je couche à côté des fillettes – c'est très agréable – voyant les regards à mesure prendre le champ hygiénique*³².

Même si le nom de Vaché n'apparaît pas, cette phrase est simple à décrypter. Ici ce n'est pas une lettre de guerre qui inspire Rodanski mais une information rapportée par Breton dans « La Confession dédaigneuse » :

*Vaché [...] habitait place du Beffroi une jolie chambre, en compagnie d'une jeune femme [...] A l'en croire, il n'avait avec elle aucun rapport sexuel et se contentait de dormir près d'elle, dans le même lit*³³.

L'identification à Vaché passe donc également par l'intermédiaire des témoignages de Breton, ce qui confirme que Rodanski tient le volume des *Lettres de guerre* de 1949 pour un ensemble cohérent et non un livre contenant plusieurs préfaces à une série de lettres.

Lancelo et la chimère est le texte qui contient le plus d'éléments, clairement exprimés par Rodanski, permettant de proposer une lecture de cette identification. Il faut commencer par une phrase de la fin du texte, dont la formulation pour le moins étrange est éclairante :

*Je pense que Michat croit que la littérature est un moyen de se suicider. Il n'a pas cherché à s'informer davantage. C'est alors que je m'étais rencontré sans le savoir avec Jacques Vaché*³⁴.

Cette curieuse forme pronominale du verbe « rencontrer³⁵ » associée à l'idée que Rodanski ne se rencontre pas lui-même constitue une double rupture logique. Mais c'est précisément ce décalage rationnel qui exprime l'identification de Rodanski à Vaché.

Deux autres passages de *Lancelo et la chimère* consacrés à la question de l'identité permettent d'y voir plus clair :

Penmarch, c'est la que Tristan agonisant se fit porter pour guetter sur la mer le retour d'Yseult la blonde. Mon sort ne se pouvait plus nettement signifier. Ce roman celtique me passionne depuis mon

³². À Tarnaud, fin 1952, inédit.

³³. A. Breton, « La confession dédaigneuse », p. 17-18.

³⁴. S. Rodanski, « Lancelo et la chimère », *Écrits, op. cit.*, p. 132.

³⁵. On la retrouve dans un trait d'esprit attribué à Montaigne : « Je me trouve mieux quand je me rencontre que quand je me cherche ».

*enfance. En 1947, je me rappelle avoir souvent dit à Vera que j'étais Tristan, l'abréviation que l'on donne à mon prénom – Stan au lieu de Stanislas – pouvant être la dernière syllabe de Tristan*³⁶.

Une première identification à ce héros médiéval a pu amener Rodanski à opérer un glissement sur Jacques Vaché, qui signe certaines de ses *Lettres de guerre* Tristan Hylar. Rodanski poursuit ses réflexions et écrit :

C'est ainsi que je me suis pris pour Lancelot – après avoir compris que je n'étais pas capable de faire ce que l'on appelle un roman de ce qui m'est arrivé – de tout ce qui m'arrive encore. De ce qui ne finira jamais de m'arriver que je ne fasse exprès. Tout doit être saccade : le cœur tue vite. Le silence aiguillonne la destinée.

*L'intention – celle de me tuer plutôt par désœuvrement que pour autre chose à cette époque, me laissait en attendant la liberté d'un esprit, d'un personnage. Se tuer ? Compromettre assez de monde avec soi. Je n'avais pas encore toutes les complicités voulues à ce moment. L'ennui – et je passais en attendant*³⁷.

Passage crucial puisque Rodanski affirme que s'il s'est pris pour Lancelo, c'est parce que sa volonté de se tuer lui offrait la capacité – intellectuelle et/ou spirituelle – d'abriter une autre personnalité. Mais son identité première, telle qu'il la décrit dans cet extrait, rappelle étonnamment la figure de Vaché. Lorsque Stan, évoquant son suicide, écrit : « Compromettre assez de monde avec soi », il fait de toute évidence écho à la version de la mort de Vaché rapportée par Breton, celle d'une « dernière fourberie drôle³⁸ » au cours de laquelle Tristan Hylar aurait entraîné l'un de ses amis dans la mort. Enfin, le « Tout doit être saccade » de Rodanski renvoie au « Que ce soit fait saccade vivement³⁹ » de Vaché : ce passage illustre l'hypothèse formulée en introduction : le champ lexical associé à l'évocation d'une préoccupation existentielle – ici le suicide – induit que Rodanski, pensant cela, le pense à la manière de ou en se prenant pour Vaché.

Si la *Lettre au Soleil Noir* permet de suivre les méandres de la psychologie de Rodanski vis-à-vis de la figure de Vaché, c'est dans *Substance 13* que la confusion des personnalités en Rodanski s'exprime de la manière la plus évidente. Impossible de présenter dans le détail la

³⁶. « Lancelo et la chimère », *op. cit.*, p. 120-121.

³⁷. *Id.*

³⁸. « La confession dédaigneuse », *op. cit.*, p. 21.

³⁹. À Breton, 18 août 1917, p. 57.

place de Vaché dans ce texte, à la fois récit et scénario, tellement il y est omniprésent. Le premier cahier qui compose le manuscrit s'intitule fort explicitement « Le dernier avatar de Jacques Vaché⁴⁰ ». Citons trois extraits pour illustrer la question de l'identification/réincarnation. Hors contexte, le premier porterait à croire que dans son récit, le personnage de Rodanski utilise le nom de Vaché comme une couverture :

Stan est sorti. En passant à la réception, l'employé lui remet une longue enveloppe : « Votre courrier, monsieur Vaché ». En haut, dans la chambre 13, une cigarette qui charbonne voile de sa fumée le miroir qui s'éteint. Dans la rue, Stan a ouvert la lettre qu'il lit à la lumière de la vitrine de fleuriste Armance. (ibid.)

Mais on constate rapidement qu'en réalité, la fusion des deux identités est complète :

Les sept anges des ténèbres que Stan Vaché connaîtra dans la vie pour faire de la publicité pour le suicide. (ibid.)

Outre le fait qu'il pose la question de la situation psychique de Stan au moment où il écrit ces lignes, le dernier extrait confirme sa totale identification à Vaché :

Le silence intérieur de Stan porté par les fils télégraphiques qui annoncent au monde le retour de Vaché, retransmis dans les champs magnétiques, puisque le monde s'en fout que Vaché, ce soit moi, le type des commandos qui a déserté pour faire de l'espionnage, savez-vous bien, Vaché, le type qui s'est battu la nuit au couteau avec un docker. Vaché quoi, un certain Stanislas Rodanski qui a achevé la vie. Savez-vous bien encore ? Stan dit qu'il est dans l'essence des symboles d'être symboliques et les Surréalistes qui n'ont cessé de transmettre un télégramme qui est le seul meurtre que j'ai commis. (ibid.)

On relève là encore l'utilisation de formules typiquement hylariennes, qui figurent dans les plus fameux passages des *Lettres de guerre* : « savez-vous bien⁴¹ ». Si les « fils télégraphiques annoncent le retour de Vaché », c'est sans doute parce qu'ils rappellent les « fils téléphoniques » dont Tristan Hylar dénonce l'utilisation par Apollinaire et Cocteau pour

⁴⁰. *Substance 13*, manuscrit conservé à la BLJD, transcription F.-R. Simon, inédit.

⁴¹. À Breton, 14 novembre 1918, p. 66.

« rafistoler le romantisme⁴² ». Du point de vue de Rodanski, ces fils sont donc parfaitement surréalistes, d'autant plus qu'ils retransmettent son silence « dans les champs magnétiques », ce qui ne peut être un hasard chez Rodanski pour lequel « Breton est surréaliste en lui ». Il serait évidemment vain de tenter de comprendre ce phénomène de réincarnation dans des textes où Rodanski n'a jamais eu pour objectif d'en décrire les mécanismes. Mais ces quelques extraits témoignent de ce phénomène et montrent comment Rodanski entretient un rapport spirituel voire mystique au surréalisme.

Il reste un dernier support de l'écriture rodanskienne où cette réincarnation s'étend au monde réel, si tant est que la distinction entre réalité et imaginaire ait fait sens pour Rodanski : la correspondance. Plusieurs lettres à Gracq voient émerger la figure de Vaché dans des passages assez délirants qui révèlent sans doute un trouble psychique chez Rodanski au moment de leur rédaction. Elles datent de la période d'internement à la section spéciale de Villejuif mais il ne faut jamais perdre de vue que c'est précisément là que Stan écrivit aussi « la Lettre au Soleil Noir » et « Le sanglant symbole », également imprégnés par la figure de Vaché mais dont la construction prouve de toute évidence la maîtrise de ses moyens intellectuels. Citons seulement la lettre du 15 juin 1949, adressée à Hérold, qui illustre parfaitement l'appropriation du style hylarien par Rodanski. Il y affirme :

J'écris. Tout cela ne vaut pas, on en conviendra, un légionnaire tatoué à l'absinthe dans le désert. Well. Mais au cœur du fatras, au flanc du possible, il y a la percée du glaive de l'ange, infernales délices de la nostalgie des célestes félicités. Rose des vents, fleur de cendre ardente avec une goutte de sperme à la place du feu, une larme de gin pour faire scandale sur l'horizon, une pointe de regret quant aux belles choses que je n'ai somme toute pas faites avec André Breton. Pourvu que l'on apprécie le fil électrique⁴³ !

« Well » ; la « larme de gin », qui rappelle la recette de « Blanche Acétylène » ; « le fil électrique », autre déclinaison du fil téléphonique : autant d'éléments lexicaux typiquement hylariens. Quant à « la pointe de regret », elle se comprend aisément : en juin 1949, l'exclusion de Stan remonte à 8 mois déjà, sans oublier son éloignement de Paris. Et encore une fois, l'expression utilisée par Rodanski n'est pas innocente : elle

⁴². À Breton, 18 août 1917, p. 58.

⁴³. À Hérold, 15 juin 1949, inédit.

orienté vers la figure de Vaché. En effet, ce dernier écrit dans sa dernière lettre à Breton : « Les belles choses que nous allons pouvoir faire – MAINTENANT ! ». La question de la réincarnation se pose ici dans l'absolu, en dehors de toute considération rationnelle, puisque ce qu'écrit Stan dans sa lettre à Hérold, c'est bien ce qu'aurait pu dire Vaché revenu du royaume des morts...

UNIVERSITÉ D'ANGERS

« LE MIROIR S'ACHEVAIT EN VRILLES DE FLAMMES » : EMPRUNTS ET PARALITTÉRATURE DANS *LA VICTOIRE À L'OMBRE DES AILES* DE STANISLAS RODANSKI

Benoît DELAUNE

Stanislas Rodanski est un auteur à part dans la nébuleuse surréaliste. L'un de ses textes les plus importants, *La Victoire à l'ombre des ailes*, est également un texte à part dans ce que nous connaissons pour l'instant de son œuvre. Un lecteur « innocent » qui s'aventurerait à lire *La Victoire à l'ombre des ailes* sans rien connaître de Rodanski, de son existence et de son écriture, du contexte en somme, aurait bien des surprises : ce texte-limite se présente sous la forme apparemment banale et plate d'un récit d'aventure, mélangeant exotisme, sentimentalisme et histoire d'espions. C'est pourquoi, texte intrigant d'un auteur qui ne l'est pas moins, *La Victoire à l'ombre des ailes*, aujourd'hui, n'en finit toujours pas de nous questionner.

Ce texte d'un genre bien à part, que nous pourrions considérer comme le compte rendu d'une sorte d'aventure poétique, sous une forme hybride (un texte narratif de longueur moyenne, mélange de roman d'aventure et d'espionnage), est avant tout situé sous le signe de l'emprunt, à plusieurs niveaux. Julien Gracq, dans sa préface à l'édition de 1975, évoque à son propos la notion de « modernité pure » et souligne son « caractère fondamentalement ambigu » qui provoquerait le sentiment de « se sent [ir] en même temps 'dedans' et 'dehors' ». Cet aspect de « modernité pure » de la *Victoire* réside sans doute dans un effet de constante mise à distance du texte (Gracq parle d'« une théâtralité fade et inauthentique¹ ») qu'il faut rapprocher d'autres pratiques mises au point en marge du surréalisme.

1. Rodanski, *Écrits*, éd. Bourgois, 1999, p. 32. Nous renvoyons à cette publication qui regroupe un grand nombre de textes, dont *La Victoire à l'ombre des ailes* (abrégé en V. suivi de la pagination).

Prenons quelques points de repère permettant de situer de manière plus précise la place, dans cette histoire de la « modernité pure », des pratiques scripturales utilisées par Rodanski dans *La Victoire à l'ombre des ailes*. Ainsi, en 1909, l'effet de « modernité pure » des papiers collés de Braque et Picasso apparaît dans le fait qu'ils intègrent des éléments extérieurs, préexistants, sur la toile. Certes, des précédents existent, comme le note fort justement Florian Rodari dans son livre *Le Collage*², mais les pratiques antérieures n'ont pas la même fonction qu'ici, où l'intégration du matériau préexistant est avant tout et volontairement partielle. Ce matériau, intégré de façon incomplète, fait alors signe, prend le rôle de scories visibles, de traces. De la même manière en littérature, au début du XX^e siècle, apparaissent des pratiques de collage/montage spécifiques, par exemple en poésie. Apollinaire, dans *Zone*, évoque de nouvelles formes d'art qui apparaîtraient selon lui dans les catalogues, les affiches, les prospectus : « voila la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux... il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières » (je souligne). Ces « livraisons [...] d'aventures policières » ne sont pas sans évoquer, avant la lettre, le projet de Rodanski qui, dans *La Victoire à l'ombre des ailes*, propose un texte proche de la paralittérature.

Citons également, comme autres jalons importants, certains poèmes dadaïstes d'André Breton, comme « Le Corset Mystère » ou « Une maison peu solide », qui jouent sur des effets de collage³. Nous pouvons y ajouter des auteurs comme Tzara, Marinetti, Ezra Pound, TS Eliot (*The Wasteland*), ou encore des romanciers tels que Döblin ou Dos Passos. Avec eux, la pratique du collage et du montage, à partir des années 1900, prend une importance grandissante en tant que procédé d'écriture. Pensons enfin, pour clore ce bref rappel, aux romans écrits en « cut-up » par William Burroughs à partir de 1959, romans dans lesquels le morcellement de l'écriture se fait maximal.

Lorsqu'il écrit *La Victoire à l'ombre des ailes*, vers 1953, (cette date conjecturale est avancée par les spécialistes de Rodanski comme François-René Simon et Bernard Cadoux), Rodanski se situe donc dans les parages d'une esthétique de plus en plus fréquente, celle du collage, de l'emprunt. Toutefois, cet emprunt chez Rodanski prend une place bien particulière, qui concourt à la grande singularité du texte. En effet,

2. Florian Rodari, *Le Collage*, Skira, 1 978.

3. André Breton, « Le Corset mystère » et « Une maison peu solide », *Clair de terre* (repris en 1966 dans la collection « Poésie », Gallimard).

nous pourrions avancer que *La Victoire à l'ombre des ailes* est placée *doublement* sous le signe de l'emprunt :

– d'une part, elle utilise l'emprunt du collage, qui consiste à réutiliser un matériau préexistant et certaines formes de stéréotypie (par exemple la reprise d'éléments du roman policier ou d'aventure) ;

– mais elle est aussi une littérature *empruntée*, comme l'on dit de quelqu'un qu'il est emprunté : mal à l'aise, contraint et non naturel (Bernard Cadoux, qui a connu Rodanski, parle d'ailleurs de sa « voix empruntée⁴ »).

Cette conception de l'emprunt est également à rapprocher de celle de la mélancolie, telle qu'elle est évoquée par Vanina Vaudey dans son mémoire⁵ : le texte de Rodanski réussit selon elle à « être sans être », pour reprendre ce que dit Ross Chambers de la mélancolie⁶. Cette appréhension du texte doublement emprunté, absent à lui-même, en quelque sorte présent dans son absence même, est à rapprocher de celle de Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, qui évoque à propos des textes d'Antonin Artaud un « effondrement central créateur⁷ » au centre de l'écriture, ainsi que l'idée que l'œuvre est surtout visible, dans ce cas précis, par « une absence d'œuvre ». Chez Rodanski, et surtout dans la *Victoire*, cette œuvre toute en « absence d'œuvre » semble patente, puisque, dans ce cas précis, l'œuvre est faite d'emprunts divers à des stéréotypes littéraires et paralittéraires, de collages et de montages visibles et utilisés comme tel, en soi et pour soi.

Pour prendre une image transversale mais éclairante, nous pourrions avancer que ce texte présent/absent va dans le sens de la conception d'un artiste « locataire », qui serait une image possible de l'artiste moderne, qui ne se déclare propriétaire de rien, surtout pas d'une œuvre, qui *habite* l'art, la littérature, ses textes, sans les posséder vraiment, et donc investit des lieux qui ne lui appartiennent pas. À ce sujet, Julien Gracq évoque encore le fait que dans la *Victoire*, « l'histoire [...] est traitée à peu près [...] comme un *meublé* où on entre, où on se sert à boire, où on prend ses aises, les pieds sur la table, et d'où on s'absente en claquant la porte à volonté⁸. »

4. Bernard Cadoux, *Écritures de la psychose*, Aubier, « Psychanalyse », 1999, p. 117.

5. Vanina Vaudey, *Lecture de Rodanski*, Université Paris IV Sorbonne, 2001.

6. Ross Chambers, *Mélancolie et oppositions, les débuts du modernisme en France*, Corti, 1987.

7. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 102.

8. Julien Gracq, *Écrits, op. cit.*, p. 37. Cette théorie de l'artiste « locataire » m'est venue en écoutant un disque du chanteur David Bowie, intitulé *Lodger* (« locataire »), où

C'est pourquoi nous pouvons tenter de faire un tour dans ce « meublé » où l'auteur « prend ses aises » dans des lieux textuels autres et essayer de décrire le fonctionnement de ces figures de l'emprunt chez Rodanski, dans la *Victoire*, afin de mieux cerner la place de l'écriture de ce texte singulier parmi les stratégies esthétiques mises en œuvre durant le XX^e siècle.

Un texte marqué par les emprunts

a) Un incipit programmatique : un texte sur-référencé et hanté

La Victoire à l'ombre des ailes est construite en grande partie sur des emprunts à des textes ou modèles textuels préexistants. Nous pourrions même avancer que le texte est en quelque sorte possédé, *hanté* par des textes antérieurs, dans un phénomène de saturation transtextuelle intéressant et fondateur d'une esthétique particulière. Par exemple, une rapide analyse du début de la nouvelle montre déjà, en une seule page, un foisonnement de références qui fait sens :

Je m'approchai du miroir. Tout près de ce silence, ce matin seulement, encore froid au sortir de la douche, mouillé comme une fleur pâle d'un rêve de solitude parmi ces traits embrouillés je découvris en moi les caractères du héros de Faulkner : je jugeais - toujours- que je vivais une autre histoire que tout le monde. [...] Un film me rappelait que je jouais le jeu. Et l'explication reposait naturellement sur un malentendu jusqu'au sommeil inaliénable. Les jours repassaient un film projeté sur la trame de mon esprit jusqu'au bout du rouleau ; se coulait en moi sans s'épuiser du milieu de l'aventure au bout du monde le sentiment d'être « doublé ». La vie chaque fois commence pareille à un métrage réclame d'objets ménagers. [...] (V. 51)

Le « rêve de solitude » du héros se réveillant, ayant l'impression de vivre « un film projeté sur la trame de [s] on esprit », dans le « sentiment d'être 'doublé' », évoque Nerval, surtout le début du troisième chapitre d'*Aurélia* et son « épanchement du songe dans la vie réelle » ; « tout

l'artiste devient le locataire de sa propre œuvre, dans un album où le collage-montage prend un rôle important. Ainsi, *Lodger* est constitué en grande partie de reprises de thèmes et de morceaux précédents, de répétitions de l'œuvre, avec un effet de ressassement fondateur.

prenait parfois un aspect double⁹ » écrit Nerval. La figure des « Chimères » qui apparaît tout au long de la nouvelle est également à rapprocher de ce poète.

L'image du « caractère du héros de Faulkner » est une référence explicite à l'auteur de *Sanctuaire*, cité d'ailleurs très explicitement par Rodanski dans d'autres textes comme la *Lettre au soleil noir*.

Par la suite, des expressions stéréotypées comme « l'aventure au bout du monde », « le sentiment d'être 'doublé' », des indications spatio-temporelles comme « Honolulu », « la chaleur d'une journée sous les tropiques », l'apparition de personnages stéréotypés comme des « infirmières pin-ups » servent en quelque sorte d'embrayeurs, de marqueurs, au récit, le rapprochant du roman d'aventure, d'espionnage ou policier, ce que Rodanski désigne par ailleurs en 1953 comme « ces substances à effets troubles qu'on nomme littérature pour la minute¹⁰. »

Enfin, l'auteur use dans cet incipit de formules qui frappent le lecteur et servent à mettre à distance l'illusion référentielle : « la vie commence chaque fois pareille à un métrage réclame d'objets ménagers » ; « les drapeaux flottant contre toute vraisemblance ». Tous ces éléments combinés servent à notre avis à mettre en place un effondrement programmé du récit et même du sens, dans un effet de « glacis » évoqué par Gracq dans sa préface. Mais au-delà de cet incipit sur-référencé, le poète utilise des références bien particulières et récurrentes, qui servent de fil rouge tout au long du récit et lui fournissent un contexte particulier.

b) Les emprunts contextualisants

Outre les références relevées dans l'incipit, la *Victoire* contient tout au long du récit des emprunts récurrents, qui permettent à l'auteur d'insister sur son caractère artificiel, par un effet de mise à distance de l'illusion référentielle. Rodanski cite à plusieurs reprises le roman policier *La Chair de l'orchidée* de James Hadley Chase (publié en France en 1948) : « Jim conduisait insolemment à la Carol Blandish » (p. 62), « Elle eut à mon intention une grimace à la Carol Blandish » (p. 76).

En outre, des éléments très marqués des romans d'espionnage ou policier (et plus largement des genres paralittéraires), mais n'agissant pas sous forme d'emprunt direct, comme la référence à Chase ou

9. Gérard de Nerval, *Aurélia*, éditions GF, 1990, p. 256.

10. Stanislas Rodanski, *Visage de St Germain des Prés*, petit guide touristique écrit en 1953 sous le pseudonyme de « Lancelo », Imprimerie Ader, p. 18.

Faulkner, apparaissent tout au long du récit : les personnages principaux sont des aviateurs américains, les réflexions sur la Guerre Froide parsèment le livre, l'alcool et les cigarettes (de la marque « Kool ») sont également des éléments ostentatoires des genres paralittéraires ; enfin, le narrateur lui-même qualifie son récit de « romancero d'espionnage » (p. 82), ou compare les personnages à des « acteurs payés pour jouer un film porno » (p. 78).

Le jazz afro-américain apparaît également à plusieurs reprises : sont cités *Superman* de Miles Davis (p. 62), des morceaux non nommés de Charlie Parker, *Bed Room Storm* de Dizzy Gillespie (p. 90), le standard de jazz *Solitude* (p. 93). Plus globalement, des références très marquées à la culture américaine saturent le texte : « autant interviewer le lion de la Metro Goldwyn Mayer », intervient le narrateur page 56 ; l'un des personnages est comparé à l'acteur Alan Ladd (p. 60) ; ensuite le narrateur est assommé par « un vrai coup-de-poing de Statue de la Liberté » (p. 61).

Toutes ces références servent à créer un univers totalement artificiel, dans un effet de constant trompe-l'œil. Ainsi le narrateur se réveille dans une voiture, entouré de décors de cinéma, « flambeau en toc » et « énorme livre en faux marbre » (les attributs de la Statue de la Liberté, p. 61-62). Cette péripétie vient après une scène où, sur un plateau de cinéma, des acteurs miment une escalade, « à plat sur le sol » (p. 59). Nous pouvons d'ailleurs voir ici une possible référence aux séances d'escalade du film *Horizon Perdu*, qui est largement cité dans le texte (voir partie suivante). Plus encore, un passage résume bien toute la nouvelle, page 57 : « les montagnes peintes apparaissent au fond du parc aux allées noyées de fleurs parfumées derrière l'*Océan Club*. Le jardin des supplices s'étend à l'infini ». Nous y voyons le retour du « miroir », présent dès l'incipit, la « transparence » et cette impression de « glacié » évoqué par Gracq.

Cette transparence ou effet de miroir face à d'autres textes est l'un des signes les plus marquants de la *Victoire*. Rodanski sature le texte de références implicites ou explicites, de stéréotypes, d'éléments de mise à distance, dans ce mouvement d'emprunt généralisé que nous évoquions et qui semble le mode principal d'existence du texte. *La Victoire* emprunte avant tout, nous l'avons vu, des schémas narratifs et topos à plusieurs genres paralittéraires comme le roman policier, le roman exotique et d'aventure. Ces emprunts trouvent également leur prolongement dans des références au cinéma (par exemple la « séance de

baisers-cinéma » au début de la nouvelle). Mais, plus encore, l'aspect transtextuel se développe dans la nouvelle grâce à deux références très appuyées et longuement déclinées, à deux œuvres qui ont servi de moteur à Rodanski, pour plusieurs de ses textes. Nous pourrions même parler au sujet de ces deux références privilégiées d'un véritable système cosmogonique rodanskien.

Deux emprunts : le système cosmogonique rodanskien dans *La Victoire*

À côté des emprunts évoqués précédemment, de l'ordre de la référence globale à un genre, apparaissent des références plus précises à des œuvres soit littéraires, soit de cinéma, qui fournissent au texte une sorte d'assise, de fondation transtextuelle, ce que je qualifie de système cosmogonique. Julien Gracq donne ainsi dans sa préface à *La Victoire* un indice important sur les lectures de Rodanski et cite de façon appuyée le roman de Titaÿna, *Loin* (Flammarion, 1929). Nous pouvons également citer, comme source d'inspiration globale, un autre roman de Titaÿna, *Les Ratés de l'aventure* (Éditions de France, 1938). Ces deux romans-chroniques, écrits par une femme journaliste, évoquent un monde que l'on retrouve dans *La Victoire*, avec des filles en paréo, des atolls et des barrières de corail.

Nous retrouvons cette référence aux livres de Titaÿna de manière encore plus directe dans un court texte de Rodanski de la même période, *Le Club des ratés de l'aventure* (texte écrit en 1952, publié en avril 2012 aux éditions du Renard Pâle). Cette conception des « Ratés de l'aventure » prend, en face de la *Victoire*, un triple sens : l'auteur lui-même, un temps tenté par les commandos de parachutistes, s'estime être un « raté de l'aventure » ; dans *La Victoire*, les personnages masculins, membres d'un « commando-suicide » meurent l'un après l'autre, après avoir « raté » leur mission et leur aventure ; enfin le récit lui-même est atteint par cette contagion et présente des « ratées ». Aux « Ratés de l'aventure » correspondrait alors, dans *La Victoire*, les « ratées de l'aventure », les ratées du récit, qui patine, s'embourbe par moment, par la mise à distance de l'illusion référentielle. J'ai longuement évoqué, dans un article publié sur le site de *Mélusine*¹¹, l'aspect métaleptique de

11. « Derrière *La Victoire à l'ombre des ailes* de Rodanski ou la réception problématique d'un texte-limite et de son contexte », 2006, <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Rodanski.htm>

la *Victoire*. Je reprends le terme de « métalepse » à Gérard Genette¹². Il désigne le procédé qui consiste, pour le narrateur, à franchir le cadre de son récit pour en montrer l'aspect fictionnel. L'exemple le plus marquant de métalepse se trouve dans *Jacques le fataliste*, où le narrateur se joue en permanence du lecteur en l'interpellant et en montrant de façon appuyée qu'il fait ce qu'il veut de son récit. Dans *La Victoire*, de nombreuses interventions intempestives du narrateur viennent perturber la bonne marche du récit, donnant ces fameuses « ratées de l'aventure ».

De façon plus globale encore, *Le Club des ratés de l'aventure* annonce même en quelque sorte le « programme » de *La Victoire* lorsque Rodanski y évoque « L'Île mystérieuse [qui] s'est engloutie avec son secret... L'Île aux Chimères [qui] s'est engloutie dans l'imagination¹³ ». Rodanski y écrit même, par la suite, une phrase qui sonne comme un art poétique d'un nouveau genre, à l'œuvre dans *La Victoire* : « je rature parce qu'écrivant par inadvertance » (V. 14, je souligne). Cette conception de l'écriture comme fruit du hasard, des souvenirs de lectures paralittéraires, peut faire penser à cette théorie de l'emprunt.

Un deuxième grand emprunt, qui fait sens dans le système cosmogonique particulier mis au point et ressassé par Rodanski dans plusieurs de ses textes, apparaît avec la référence appuyée, dans *La Victoire*, au film *Lost Horizon* de Frank Capra (film de 1937 tiré du roman éponyme de James Hilton). Pages 56 et 80-81 de *La Victoire* apparaissent même des références explicites aux films, par le titre et par l'histoire qui en est racontée et prise à son compte par un des personnages. L'histoire entière de *La Victoire* reprend d'ailleurs la trame de *Lost Horizon*, comme nous pouvons le voir par une mise en parallèle des deux œuvres.

Les personnages :

- dans *Horizon perdu* les personnages du début sont cinq : un aventurier (Robert Conway), son frère et trois autres personnages.
- dans la *Victoire* les personnages principaux sont cinq aussi : Le narrateur Lancelo, Mac Borgé (ces deux personnages, très proches, pourraient figurer les frères Conway), Ted (mort à l'atterrissage comme le pilote dans *Horizon Perdu*), Frank à la « fine moustache » (p. 73, seul élément de description physique des personnages masculins dans toute la nouvelle ; en référence possible à la moustache de Robert Conway).

12. Genette a défini le terme dès *Figures III* (1972), et en a même fait un livre : *Métalepse* (2004).

13. *Le Club des ratés de l'aventure*, éditions du Renard pâle, 2012, p. 13.

- le personnage féminin principal a le même nom dans les deux œuvres : Maria.

L'intrigue :

– dans *Horizon perdu* l'avion des personnages est détourné sur le Tibet, ils arrivent à Shangri-La, sorte de paradis perdu, cité hors du temps où les gens sont immortels.

– dans la *Victoire* l'avion d'un « commando-suicide » est détourné de sa route, rate sa mission et échoue sur un atoll peuplé de filles en paréo, sorte de paradis perdu, hors du temps.

– dans *Horizon perdu*, Shangri-La « révèle » dans un premier temps certains traits de caractère des personnages secondaires (le personnage de Lovett par exemple devient paranoïaque) puis ils sont envoûtés par la ville, s'y intègrent, y trouvant leur rôle et leur but, dans une sorte de rédemption.

– dans la *Victoire* les personnages masculins deviennent fous un par un (ils resteraient en quelque sorte à la « première étape » des personnages d'*Horizon perdu*), ils se suicident (Frank), essaient de tuer les autres (Jim).

– dans *Horizon perdu* les frères Conway tentent de regagner la civilisation avec une femme, Maria, qui vieillit au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de Shangri-La puis meurt.

– dans la *Victoire*, lorsque la radio annonce qu'ils vont être retrouvés, les filles en paréo mettent le feu à l'avion qui dégage un nuage de substance toxique et les tuent toutes sauf leur maîtresse, Maria (cet épisode figurerait une sorte d'inversion par rapport au film). Le narrateur et le personnage de Mac Borgé regagnent la civilisation avec Maria.

– pages 80-81 de la *Victoire*, le personnage de Jim raconte une histoire très proche d'*Horizon perdu* : en Birmanie, une Forteresse Volante tombe dans une vallée, il s'enfuit avec une femme qui « mourut des fatigues de la route » lors du retour à la civilisation. « Jamais il n'avait su se tromper autant », conclut le narrateur.

On voit donc que *La Victoire* est constamment sous-tendue par ces deux références qui partagent un grand nombre d'éléments (l'appel vers un lointain mystérieux, un certain exotisme). Nous pouvons même dire que ces références, omniprésentes et fondatrices, hantent le texte et lui donnent, lorsqu'on les connaît, l'aspect d'un texte ressassé, démarquage permanent d'autres textes.

Par ce démarquage constant d'autres textes, *La Victoire à l'ombre des ailes* s'inscrit donc délibérément sous le signe du faux (faux roman d'espionnage, fausse romance, etc.) et de la connivence. Bourré d'allusions, le texte fonctionne selon une saturation transtextuelle. Par ailleurs, y apparaissent d'autres références à des genres littéraires comme les romans de chevalerie (avec les aventures de Lancelot et la Dame du Lac) et la poésie (par de nombreuses allusions à Lautréamont, Nerval, Rimbaud).

De façon globale, nous pouvons rapprocher l'écriture de Rodanski de celle d'Isidore Ducasse, comme le note Alain Jouffroy dans son livre *Stanislas Rodanski – une folie volontaire* : « plus secrètement [...] il s'identifiait à [...] Jacques Vaché [...] mais aussi à Isidore Ducasse-Lautréamont, dont il savait presque aussi bien, plutôt bien que mal, parodier l'écriture¹⁴ ».

Comme il a fallu attendre 1953 pour que soient décelés les emprunts des *Chants de Maldoror* à l'encyclopédie du docteur Chenu, il faudra sans doute plusieurs années encore pour réussir à décoder les références sous-jacentes dans *La Victoire à l'ombre des ailes*. Le texte se présente en fait comme un voyage fulgurant et transversal à travers des textes antérieurs et des genres littéraires et paralittéraires. Mais, à la différence de Lautréamont, ces emprunts prennent une place considérable, centrale, dans *La Victoire*, au point de le phagocyter. Là où Lautréamont s'appropriait des textes, « louait » des bribes de l'encyclopédie du docteur Chenu (pour reprendre notre théorie de l'artiste locataire), Rodanski, lui, est submergé par une multitude de textes antérieurs, qui viennent parasiter son texte. L'auteur y devient presque, dans un mouvement inversé, « loué » plus ou moins volontairement par les textes des autres (le roman arthurien, Maldoror, les textes de Vaché, Nerval, Rimbaud, le polar, Chase, Faulkner, le film de Capra, les romans de Titaÿna...). L'emprunt multiplié donne naissance à cette littérature empruntée que j'évoquais, artificielle et mal à l'aise.

Nous pourrions même pousser la réflexion à l'extrême et nous demander si le texte de Rodanski n'existerait pas qu'au travers des textes des autres. Il est alors à l'image de la cité de Shangri-La : face à la *Victoire* le lecteur se met à la recherche du « Texte », via ses sources, quitte à lire, pour essayer d'enfin comprendre la nouvelle de Rodanski, des romans aussi insignifiants que ceux de James Hadley Chase, ou au

14. Alain Jouffroy, *Stanislas Rodanski — une folie volontaire*, éd. Jean-Michel Place, 2002, p. 10.

contraire des textes qui ne sont que Signifiants, archétypes, formes prédéterminées.

Rodanski semble avoir franchi une étape dans son utilisation du collage-montage, de l'emprunt à des textes préexistants. Là où, chez Tzara, Breton ou même Döblin par exemple, les traces de colle sont encore visibles, dans un effet de collage revendiqué et d'intégration incomplète du matériau utilisé, chez Rodanski la hiérarchisation du matériau n'a plus d'importance. À l'image des textes cut-up de William Burroughs, le texte devient un patchwork, un creuset indifférencié, où la saturation des traces de colle crée cette surface transparente, ce « glaciais » évoqué par Gracq. L'intégration de matériaux préexistants est alors totale : en repérer les sources devient secondaire et peu opérant. Le collage n'a alors plus pour fonction de faire signe vers un sens donné et précis. Au contraire, le procédé sert à la multiplication des sens. La notion d'emprunt change de sens et contamine la personne même de l'auteur.

En 1952, dans *Le Club des ratés de l'aventure*, Rodanski met lui-même en avant cette conception d'un auteur qui emprunte aux autres et dont la voix empruntée devient la marque : « j'en suis arrivé à savoir que j'ai lu tous les livres, passant des tout prêt à tout fait, j'emprunte le diminutif universel¹⁵ ». Rodanski fait ici référence également à sa théorie du « poème Tout Fait/poème Tout Prêt », qu'il développe dans une lettre à Jacques Vuillet¹⁶.

En 1952-1953, l'auteur Rodanski se *dissout* dans la « littérature toute prête », la « littérature pour la minute ». D'ailleurs, ses deux derniers textes avant le silence asilaire sont, significativement, un « romancero d'espionnage » (*La Victoire à l'ombre des ailes*) et un guide touristique (*Visage de St Germain des Prés*, Lancelo, 1953). L'auteur « emprunté » semble alors avoir quitté, quasi-définitivement, la littérature¹⁷.

UNIVERSITÉ DE RENNES

15. *Le Club des ratés de l'aventure*, p. 20 ; je souligne.

16. Lettre publiée dans *Supérieur Inconnu*, n° 4, 1996, p. 76-77.

17. Un roman de la période asilaire, *Morts avec vous*, non publié et déposé à la bibliothèque Jacques Doucet, est à cet égard significatif. Rodanski y reprend les schémas du polar et du roman d'espionnage ; les effets de métalepse y deviennent constants (par l'entrelacs de discours direct et de narration, sans aucun repère). Toutefois l'aspect de texte « brut » pressenti dans *La Victoire à l'ombre des ailes* y devient maximal : le texte semble, au fur et à mesure, quitter à jamais la littérature pour devenir l'expression d'une pathologie.

IV. DOCUMENTS & VARIÉTÉ

FAIRE SIGNE AU PSYCHANALYSTE

M. Francesca RONDINELLI

Solitudes est un court récit publié par Joyce Mansour dans le numéro de janvier-février 1958 de la revue littéraire mensuelle *La Parisienne*, non repris dans l'édition de l'œuvre complète de 1991 (Actes Sud).

Son ami François Nourissier, rédacteur en chef de cette revue « irrévérencieuse et à la mode¹ », avait écrit à Joyce Mansour : « J'aimerais que tu donnes quelque chose de toi – de la prose ; nous nous interdisions la poésie !² » *La Parisienne* publie principalement des récits, des entretiens, des débats d'auteurs de tout horizon, voulant « contribuer à délivrer la vie littéraire de l'obsession politique³ » et se démarquer des *Temps modernes* de Sartre⁴. Marquée à droite, sa « frivolité désinvolte⁵ » fait que ses sommaires sont déclarés « merveilleusement désordonnés ». Jacques Laurent – alias Cécil Saint-Laurent –, le fondateur de la revue avec André Parinaud, écrivait à ce propos : « Mon plaisir était d'y faire voisiner [entre autres] Musil (que l'on ignorait encore) avec Marcel Aymé ou Cocteau, ou Mandiargues.⁶ » La présence d'une « histoire nocive » de Joyce Mansour n'est donc pas étonnante dans les pages de *La Parisienne*, « une impudente qui touche à

1. Jean-Philippe Martel, « Jacques Laurent, de *La Table Ronde* à *La Parisienne*. Un franc-tireur dans la « guerre des revues » », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 7, novembre 2011, p. 252, disponible sur le site :

<http://www.interferenceslitteraires.be/node/137>.

2. Lettre du 9 décembre 1957, archives Mansour, citée par Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, Jean-Michel Place, 2005, p. 64.

3. Comme Jacques Laurent le dira dans l'introduction aux *Années 50*, anthologie d'articles parus dans *La Parisienne*, *La Table Ronde* et *Arts*, La Manufacture, Lyon, 1989, p. 11.

4. « *La Parisienne* serait une écriture en liberté qui ne s'interdirait pas, à l'occasion, de recourir à la politique mais sans se mettre à son service, bien au contraire, en l'utilisant passagèrement comme l'un des éléments de son inspiration », Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, La Table Ronde, 1976, p. 272-282.

5. Olivier Corpet, « La revue », in Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France, 2. Cultures*, Gallimard, 1992, p. 199.

6 Jacques Laurent, *Histoire égoïste, op. cit.*, p. 272-282.

tout par amour de l'art », comme on le lit dans l'éditorial du numéro 1 de janvier 1953. On pourrait se demander si une telle variété thématique n'est pas une des causes de la disparition de cette revue « à la hussarde⁷ » au printemps 1958.

La revue avait déjà accueilli des textes d'André Pieyre de Mandiargues, auteur très proche de Joyce Mansour au moment où elle résidait encore au Caire. En septembre 1955, la revue avait par exemple recueilli un entretien à quatre voix : « À propos de l'*Histoire d'O* », sur la censure et les poursuites contre son mystérieux auteur, contre Jean Paulhan et Jean-Jacques Pauvert⁸. André Parinaud avait rassemblé autour d'un magnétophone, comme lors des entretiens radiophoniques dont il était spécialiste⁹, l'auteur du *Musée noir*, le maurrassien Henri Massis, une juriste et l'historien Michel Mourre, protagoniste du blasphématoire « scandale de Notre-Dame ». Mandiargues y définit d'abord l'œuvre comme « un roman véritable » et Pauline Réage comme « un très grand romancier », puis, sur le même ton qu'il utilise dans ses comptes rendus des recueils de Joyce Mansour¹⁰, il décrit son écriture « chaste comme la langue de *La Princesse de Clèves* », jusqu'à en faire « un roman mystique » : « Pauline Réage est aussi purement exempte de morale que la Religieuse Portugaise ou que Sainte-Thérèse d'Avila.¹¹ » Un peu plus tard, en juin 1957, Mandiargues publie, dans le numéro de *La Parisienne* intitulé « Parlez-moi de l'amour », le texte « Éros noir », dans lequel il explique que le « point de vue tragique » de Bataille sur l'éros et la mort est « le seul d'où la question puisse être justement considérée ». Et il revient sur le roman censuré : « point de meilleur exemple, dans les temps modernes, que la très belle *Histoire d'O*, dont on ne dira jamais assez la noblesse et l'étrange fierté à tous les stades d'un délire qui ne conduit qu'au dépouillement. Le pur courage féminin.¹² »

7. Bruno Curatolo, « *La Parisienne*, une revue littéraire à la hussarde », in Marc Dambre (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 31-43. Selon Jacques Laurent, « [L]e temps n'était plus aux revues littéraires et *La Parisienne* subissait l'inconvénient d'en être une et d'avoir été classée à droite une fois pour toutes », *Les Années 50, op. cit.*, 1989, p. 448.

8. Chez ce même éditeur, célèbre pour la publication des œuvres de Sade, parut la revue *Le Surréalisme, même* et le recueil de récits de Joyce Mansour *Les Gisants satisfaits*.

9. Ses *Entretiens avec André Breton* avaient été publiés par Gallimard en 1952.

10. Voir, à titre d'exemple, celui écrit pour *Cris*, paru dans *La Nouvelle Revue Française*, 2^e année, n° 17, 1^{er} mai 1954, p. 889, en particulier la référence à « une violence que l'on dirait provocatrice, mais que je crois tout innocente ».

11. *La Parisienne*, août-septembre 1955, p. 935-945.

12. p. 655.

Ce courage féminin est aussi celui dont Joyce Mansour fait preuve dans ses écrits et pour lequel elle est admirée par les surréalistes.¹³ En la remerciant de sa participation à la revue, François Nourissier la félicite : « *Solitudes* est un beau texte nocturne et brillant, comme toi certains jours.¹⁴ » Dans ce récit, écrit probablement dans la même période que *Marie ou l'honneur de servir*¹⁵, il est aisé de reconnaître une thématique récurrente de l'écriture mansourienne, en poésie ou en prose : la sexualité associée à l'horreur et à la violence, mais cette fois en vue d'une perspective différente. La proximité avec le récit *Marie ou l'honneur de servir* est évidente : Sophie se retrouve dans la position de victime consentante, mais surtout l'attitude de la figure masculine rend le rapprochement encore plus frappant. Dans des évocations significatives, le personnage meurtrier de *Solitudes*, comme l'assassin, se sert de lames dans son « travail », qu'il effectue en chantonnant, et à l'approche du genre féminin « ses narines flairent la femelle ». Mais différemment du récit paru dans *Les Gisants satisfaits*, dans *Solitudes*, la peinture d'une relation amoureuse teintée de macabre, comme souvent dans l'œuvre de Mansour, est vue et racontée à travers les yeux et les mots de la femme. La particularité de ce récit est en effet celle de plonger le lecteur dans une pièce qui n'est pas une chambre sombre et humide, mais le cabinet d'un psychanalyste où la femme se raconte. Thème cher aux surréalistes, que Joyce Mansour abordera d'une façon bien à elle en devenant une « collectionneuse de rêve¹⁶ », la psychanalyse va devenir un aspect central dans le recueil intitulé *Ça*¹⁷. Le « ça » ou « es » est la partie la plus inaccessible à la conscience et n'obéit qu'au principe de plaisir ; ce sont ces régions de la psyché humaine que Mansour, qui lit et fréquente

13. Dans une lettre du 6 juin 1955, André Breton lui écrit : « Jamais Dame — pas plus Louise Labé, dite la Belle Cordière — n'a fait vert-luire une si grande liberté que vous. »

14. Lettre du 20 décembre 1957, archives Mansour, citée par Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle, op. cit.*, p. 64.

15. Ce récit, publié l'année suivante dans *Les Gisants satisfaits*, est le remaniement de « Le Perroquet », paru dans *Le Surréalisme, même* à la fin de 1956.

16. Nous faisons référence à l'annonce passée par *France Soir* le 15 au 15 octobre 1967 et aux entretiens ludiques pendant lesquels elle racontait ses rêves : avec Pierre Bourgeade, « Pyramides humides, transports en commun, rêves pour collection », *La Quinzaine Littéraire*, n° 84, 1-15 décembre 1969, p. 12-13 ; et avec Alain Jouffroy, « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour », *France Culture*, enregistrée le 22 et diffusée le 28 septembre 1975.

17. Publié en 1970, il recueille sept récits publiés dès 1959, donc écrits probablement peu de temps après *Solitudes*. La citation « Au fond de l'homme, cela » renvoie au titre original de l'œuvre de Georg Groddeck, éditée ensuite comme *Le Livre du ça*.

Lacan, veut montrer au lecteur, en lui tendant un miroir¹⁸ sur lequel se pencher pour connaître son identité la plus profonde.

À l'inverse du procédé poétique qui porte Joyce Mansour à « crier » sa réalité émotionnelle pour une extériorisation cathartique, on assiste dans les récits à un effort de maîtrise de ce matériau pulsionnel, le poète soumettant son *je* à l'épreuve de la dépersonnalisation narrative, comme ici dans l'énonciation fictive à la troisième personne. Celle qui raconte l'inracontable est Sophie, une autre femme de l'univers mansourien au prénom que je définirais comme « neutre », comme Marie ou encore Julie dans *Napoléon*¹⁹. Pure essence féminine, elle se présente d'emblée par rapport à sa moitié masculine : elle est l'épouse et la complice de Lewis Hoad²⁰, « celui qui infecte l'univers ; l'homme qui dit que la mort est la plus haute forme d'activité humaine, le but ultime de l'amour. » Dans une atmosphère de rêve éveillé, ou d'hallucination, le docteur Erskin subit la présence de cette belle femme qui avoue, assise sur une fauteuil à bascule, les crimes dont elle est complice. L'ambiguïté de cette espèce de vision est soulignée par la répétition de l'image de l'œil, récurrent dans les textes mansouriens, peut-être en hommage aussi à l'œuvre de Georges Bataille²¹. On dirait que la femme n'est là que pour raconter ses fantasmes : comme pendant une séance d'hypnose elle a « des yeux de moribond qui, accrochés à la vie, regardent au-delà sans comprendre. » La différence de l'écriture automatique de Joyce Mansour par rapport à celle de ses prédécesseurs surréalistes est, comme ici, la marge que le récit d'un personnage fictif crée par rapport aux annotations objectives et intimes que Desnos et les autres reportaient de leurs voyages oniriques. Comme Stéphanie Caron l'explique, celle que l'écriture mansourienne rend est « la distance irréductible qui sépare le rêveur de ses propres

18. Pour l'édition originale au Soleil noir, Enrico Baj avait créé un emboîtement fait de miroirs.

19. Il nous semble que le seul personnage féminin à ne pas rentrer dans ce schéma est Maud, dans *Le Bleu des fonds* : pour l'anglophone Mansour, habituée à jouer avec les mots, Maud pourrait peut-être signifier la première partie de l'adjectif « maudite », ou bien par assimilation phonétique celer l'homophonie significative « mots — maux ».

20. Le nom de Lewis Hoad était celui d'une icône des années cinquante, un joueur de tennis australien appelé « la légende du grand chelem ». Joyce Mansour suivait probablement ce sport que son mari Samir pratiquait.

21. Un jeu de mots explicite d'ailleurs cette référence : Erskin crie « l'œil en bataille », expression créée en modifiant la locution courante « avoir les cheveux en bataille ».

productions²² », permettant ainsi au sujet de s'apercevoir de sa propre altérité.

Cette distance créée par la fiction se mesure donc par rapport à l'auteur, qui ne dévoile pas son intimité secrète et ses fantasmes scandaleux, grâce à l'écran que les personnages créent entre lui et le lecteur. Dans le cas de *Solitudes*, l'auteure nous laisse quelques bribes de son propre vécu. Au-delà des détails les plus anecdotiques, comme le choix de l'anglais pour les noms des personnages, ou la référence à la myopie dont on sait que Mansour était atteinte, ce sont surtout des éléments presque imperceptibles qui nous conduisent dans son Égypte natale et mythique : « le sable chaud » auquel est comparé le sommeil du psy,²³ la forme des doigts de Sophie qui « s'amoncelaient en pyramides », la phrase : « toute eau lave et le verbe embaume », presque une citation du *Livre des morts* des anciens Égyptiens²⁴. Comme le « presque médecin » Lewis à la recherche de patientes, Joyce Mansour avait fait passer une annonce dans un journal, comme on l'a vu, à la recherche de récits de rêves à collectionner. En réalité, plus que de clientes, cette espèce de mi-chirurgien esthétique mi-gynécologue des horreurs veut des utérus sur lesquels pratiquer des avortements. Et l'œuvre de Mansour nous offre une panoplie d'enfants morts et de femmes stériles. Il est rare par contre de trouver des considérations comme celle de Mrs. Hoad : « je suis sans attrait pour Lewis, depuis l'opération, il ne me reste plus grand-chose à enlever ». L'idée traditionnelle, chrétienne et bourgeoise, de la femme comme machine de procréation est inversée : elle est encore objectifiée par l'homme, mais pas comme instrument de plaisir : « stérilisée », elle n'est plus qu'un utérus à sectionner. Dans cet aspect macabre du rapport amoureux et passionnel qui unit Sophie et Lewis, il faut voir une autre version mansourienne du rapport entre Éros et Thanatos, thème central de toute son œuvre.

Pourtant, la proximité des références à l'Égypte dans le passage du texte où Sophie parle de l'avortement par la main de son mari peut nous

22. Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme. Le surréalisme de Joyce Mansour*, Droz, Genève, 2007, p. 99.

23. Dans la « Lettre de Julie à N. », publié par Marie-Laure Missir, on retrouve l'image voisine : « les sables de mon prochain évanouissement », *Supérieur Inconnu*, n° 9, janvier-mars 1998, p. 93.

24. Comme on sait, l'embaumement était une pratique de conservation des corps des défunts dans l'ancienne Égypte. Selon la légende, Isis fut la première à le pratiquer lors de la mort de son frère-époux Osiris, démembré et jeté dans le Nil par son frère jaloux Seth.

faire réfléchir sur un possible traumatisme, même inconscient, subi par la jeune Joyce Mansour, en lien probablement avec la perte de son premier mari à l'âge de dix-neuf ans²⁵. Les récits seraient « le réceptacle de fictions intérieures²⁶ » : en rapport avec ce fantasme d'une femme devenue deux fois mère depuis peu, on peut lire un énoncé comme celui d'Erskin : il faut « renonc [er] à ses souvenirs » pour ne pas être « emmuré vivant dans le passé ». Âgée d'à peine trente ans, Joyce Mansour est une femme qui sent fortement un instinct de vie, malgré la douleur des deuils qu'elle porte en elle. Elle se plaisait à jouer avec humour sur les représentations féminines, comme dans les « Rubriques lubriques » que Mansour commencera à tenir dans *Bief* à partir de la fin de 1958, où elle fait de la ménagère sa meilleure cible. Ainsi Mrs. Hoad devient-elle la complice de son mari presque par seul besoin de garder sa maison propre : « que voulez-vous, les heures de cris, tout ce sang sur le parquet, le dîner à préparer. » Même quand elle devient la muse de cet « artiste » qu'est Lewis, Mansour n'oublie pas de lui rendre son rôle premier : « il faut dire aussi que je nettoie après ». En effet, Sophie commence à raconter en ne cherchant « rien qu'une présence pour tenter d'adapter l'inhumain à son code bourgeois de respectabilité », le même qu'Erskin aspire à rejoindre pour « l'heure du dîner » : « on m'attend chez moi, ma femme, la télévision, vous comprenez ? »

L'énigme qui traverse le texte s'instaure également au niveau de la motivation qui pousse cette femme à payer une personne pour l'entendre parler. À part le soulagement, c'est « pour retrouver les cadavres » qu'elle voudrait décrire à Erskin la maison et leur emplacement. S'agit-il donc d'une séance de psychanalyse ou de la confession d'une complice à la police ? En lisant mieux, le psy parle avec « une voix d'officier », il travaille « selon la loi » et « fait [so] n rapport ». Pour les personnages mêmes, rien n'est plus clair, le titre du récit faisant référence à leur incommunicabilité. Le mot « solitudes » ne compte que deux attestations dans le texte, l'une indiquant la condition du psychanalyste, l'autre celle des patients silencieux dans la salle d'attente. « Ce paysage de pénitents en quête d'une absolution bureaucratique ou d'une cellule sans histoires » est parcouru par « des hommes faisa [n] t les cent pas », tout comme les femmes qui hésitent devant la vieille maison des Hoad.

25. « Biographie » est le titre du poème dans lequel le *je* poétique se définit « veuve à dix-neuf ans », du recueil *Rapaces, Prose & poésie. Œuvre complète*, Actes sud, Arles, 1991, p. 388.

26. Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op. cit., p. 96.

Ces habitants des « limbes » attendent de se livrer pour ne pas rester prisonniers de l'inavouable. Ils aspirent à se confesser, ou à avouer leurs crimes, pour atteindre la rémission de leurs péchés ou la prison pour expier, comme dans une église ou dans un tribunal. L'ambivalence de ces métaphores n'est probablement pas anodine, dans un texte traitant aussi d'un thème moralement et pénalement délicat comme l'avortement, interdit à l'époque.

Comme Mandiargues l'écrit dans « Éros noir », « dans la déraison, sans doute, est l'innocence » : Joyce Mansour continue à donner forme à ses fantasmes, presque en boucle, en laissant à la fin le lecteur « plus seul qu'un chemin dans le désert ». Le fait de donner forme aux fantasmes à travers la parole poétique n'aide pas à en dissiper le mystère, qui reste intact et s'enrichit d'une épaisseur narrative.

UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE III
UNIVERSITÀ DI CASSINO

SOLITUDES

Joyce MANSOUR

Erskin ferma les yeux pour ne plus voir son bureau aux jambes poilues, les murs pelés, la corbeille à papier. Quand il les rouvrit, une femme était assise sur le fauteuil à bascule ; sans jamais le regarder, elle parlait fébrilement d'une voix sans timbre qui pendait de ses lèvres telle une breloque. « Je suis l'épouse de Lewis Hoad, celui qui infecte l'univers ; l'homme qui dit que la mort est la plus haute forme d'activité humaine, le but ultime de l'amour. Je suis Sophie, son épouse, sa complice, et je pense avec une angoisse grandissante à certains vices et coutumes que nous pratiquons ensemble ». La voix traînait, traînait, rebondissant sur les quelques meubles encadrés par un rayon de soleil qui perçait, solitaire, parmi les paperasses et les toiles d'araignées. Erskin n'écoutait plus, c'était son œil qui suivait la voix à travers la pièce, s'attardant quelquefois sur un dossier, sur une fleur du papier mural tombant comme une trombe d'eau sur le tapis. « Il faut que je me calme ; mon cœur, telle une azalée mousseuse, se balance entre mes côtes dans le tourbillon de mon émoi. Je ne peux parler de Lewis sans m'émouvoir ; la vue de son visage, de sa main, peut me tuer ; le toucher me rendrait folle. » « Racontez-moi, racontez-moi tout. Je suis payé pour vous entendre, vous et tous ceux qui attendent dehors dans l'antichambre du lundi au samedi de midi à minuit avec deux heures de repos trois fois par semaine. » Erskin était un doux et s'il croyait aider à purger le monde de sa laideur en confessant cette consultante dans son bureau du dernier étage du ministère, il n'était pas plus stupide qu'un autre.

Sophie arrangea son col de dentelle et continua sa litanie sans remarquer qu'Erskin ne l'écoutait guère ; sa langue, comme un gouvernail bloqué par une main invisible, suivait son récit sans trébucher. Ou peut-être cela lui était-il égal ; elle ne voulait pas de consolation, ni même de conseil, rien qu'une présence pour tenter d'adapter l'inhumain à son code bourgeois de respectabilité.

Ainsi elle parlait et Erskin la regardait se balancer en discourant ; elle avait l'air d'un enfant battu. Le calme de son front renié par les lobes de son cerveau qui jouaient à cache-cache dans la fièvre de ses yeux, les pupilles prises dans la résille lumineuse, la dentelle de ses cils relevée sur un regard inquiet : « Je n'aime pas ses yeux », se dit Erskin, et il sentit l'amer contact de sa langue dans le creux de son palais. Il avait peur. « Des yeux de moribond qui, accrochés à la vie, regardent au-delà sans comprendre. » Erskin toussa et le silence s'ouvrit comme sous l'action d'un coin. Elle poursuivit : « Lewis est presque médecin. Nous nous sommes connus dans une réunion d'âmes seules ; j'avais vingt ans et lui dix-sept ; il étudiait à la faculté, il disait qu'il apprenait mieux sur le vif, il avait des mains de chirurgien. Je croyais tout ce qu'il disait. Quand il cessa d'aller à la faculté il ne lui manquait que trois ans d'études et quelques examens pour être aussi médecin que n'importe qui. Il faut que je me calme, monsieur ; regardez mes mains, un voile de silence les entoure ; elles ont participé aux jeux de Lewis. » Elle en était là quand l'esprit d'Erskin sauta dans le vide ; sa tête tomba sur sa poitrine, il dormait.

Dehors, dans la cour, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille accrochée à un arbre effrayèrent les oiseaux. « La peur dedans et dehors, toujours la peur », se dit Erskin réveillé en sursaut et les articulations du soleil sur le parquet mal ciré retinrent son œil un long instant.

« Nous avons acheté une maison de quatre pièces, une cave et un grenier. Voyez comme ma main tremble en parlant de ces chambres dont les portes entrouvertes diffusent un bruit de ferraille venant de la cuisine. Nous y avons caché d'innombrables fillettes. Voyez ma main, ma gorge, écoutez mon cœur ; et vous, tremblez-vous parfois, monsieur le directeur ? » « Ne m'appellez pas monsieur le directeur », répondit Erskin angoissé. « Il m'a fait avorter. D'un léger coup de lame, il a fait pénétrer l'air dans la bande herbeuse où moisit le paquet de ficelles du mystère féminin. J'étais jeune, vous comprenez, et sans originalité. Je dormais dans mes sous-vêtements de laine tout en tenant le reste de ma garde-robe contre moi en un tas confus afin de les retrouver chauds le lendemain. Je ne comprenais rien aux hommes. »

Erskin se tira plaisamment une oreille ; sa femme sentait fortement l'alcool mais elle cuisinait bien ; et puis demain c'était dimanche, il irait aux courses, il se détendrait. Il regarda Sophie s'agiter dans la soupe maussade de ses souvenirs, il avait chaud et puis, n'est-ce pas, il ne

pouvait écouter tout le monde douze heures par jour ; son esprit se perdit à nouveau dans le sable chaud du sommeil. « Ne me jugez pas durement. » Sophie ne tremblait plus, sa voix se fit pressante. « Lewis n'est pas l'homme qu'on met à la porte sans l'écouter. Il est romanesque, séduisant. Les femmes l'aiment, elles le suivent, elles l'étreignent sans se soucier de ses yeux ouverts. Je deviens chaque jour plus myope, croyez-vous que des lunettes m'iraient ? J'aurai plutôt l'air d'un hibou. Lewis voit très bien ; des vagues de cristal se brisent sur l'immensité cramoisie de sa joue quand il pleure ; il a un regard de lac. Parfois, il me prend dans une sorte de folle immolation en riant et il me crie : « Ça y est maintenant. Tu n'auras pas à te lever dans le froid. » Il est fier de m'avoir stérilisée. » Sophie fit danser ses doigts sur son genou. Ils se chevauchaient, s'amoncelaient en pyramides, se séparaient violemment. Erskin sentit que la femme aiguillait sur son dos des émotions inavouables mais tout lui était égal ; il laissait l'humanité labourer le sol de son bureau de son ventre immonde ; il savait que toute eau lave et que le verbe embaume.

« Les gens cachés ont des expériences bizarres. » Erskin avait toujours dans son répertoire quelques clichés pour accélérer les confidences. Sophie parla plus vite et plus fort, son récit pesait dans sa gorge et le jour baissait. « Je suis sans attraits pour Lewis, depuis l'opération, il ne me reste plus grand-chose à enlever. » Erskin se pencha comme pour ramasser quelque chose, puis changea d'avis et enfonça son chapeau sur son front.

« Toutes ces âneries, pensa-t-il, prendront fin bientôt, et je pourrai rentrer. » Deux heures durant, il resta immobile dans son étrange et opulente solitude ainsi qu'une mouche sur un œil malade.

« Ce sacré salaud de Lewis. J'ai voulu croire en lui, en sa médecine, en notre avenir. N'empêche qu'il ressemble à une chèvre quand il mange et que, grâce à lui, mon ventre est sans fruit. Vous me suivez, monsieur le directeur ?

Pas directeur, reprit Erskin en secouant furieusement la tête, pas directeur.

Est-ce que la clarté du jour n'est pas un cauchemar quand il y manque le soleil de l'affection ? Tout en me rappelant son expérience de chirurgie et en faisant valoir sa discrétion, Lewis revenait sans cesse à notre pressant besoin d'argent. C'est alors qu'il m'a montré l'annonce qu'il avait adressée à un journal du matin. Cette annonce, qui paraît régulièrement deux fois par semaine monsieur le directeur – (« Non ! »

cria Erskin l'œil en bataille) – promet des conseils compréhensifs et l'aide d'un spécialiste aux jeunes filles sans famille. « Je pratiquerai des avortements à demi-tarif ; j'appliquerai la chirurgie esthétique aux utérus congestionnés ; je mènerai une vie orgiaque », me dit Lewis en brandissant son couteau pour preuve de dextérité. Je crois que ce jour-là, je fus aussi jalouse qu'on peut l'être. Cela dit, je dois avouer que les gestes brutaux de Lewis me comblent de joie, ils soulèvent un tumulte dans ma tête ; à la seule idée de sa bouche rugueuse, un feu d'artifice électrique grésille dans mon pubis ; mes doigts se mettent à jouer sur une épinette imaginaire. Bref, je le hais. »

Erskin, au balcon, n'était plus qu'une pause dans la mélodie infinie du crépuscule.

« Notre première victime fut une jeune femme enceinte de trois mois ; sans mari, sans famille, elle s'appelait Joan. Lewis l'a horriblement ratée. Plusieurs heures, elle a agonisé les jambes écartées. Lewis pleurait à fendre l'âme, la tête entre les mains sanglantes. Joan suppliait qu'on l'endorme. Je l'ai tuée avec mes ciseaux de jardinage ; que voulez-vous, les heures de cris, tout ce sang sur le parquet, le dîner à préparer. Lewis me fixait, le regard totalement vide et détaché ; il n'arrivait même pas à se moucher. »

« Elle finira bien par se taire si je n'allume pas, pensa Erskin du fond de son fauteuil, je serai chez moi dans une heure tout au plus. » « Je ne sais ni comment ni pourquoi Lewis tue ; je ne comprends rien à la médecine. Tout ce que je sais, c'est qu'il travaille longtemps sur elles, muet comme un artiste, tirant, fouillant avec ses doigts nus, des lagunes de tristesse au fond de ses yeux. Puis, soudain, l'effondrement, les pleurs, la mort. Le corps, tel un gant qu'on retourne, n'appartient plus au quotidien ; verrouillé quoique ouvert, mouillé ; un chapelet d'eau. » « Il fait noir », murmura Erskin, non sans effroi. « Nous avons enterré Joan dans la cave et Lewis, divisé entre l'étonnement et l'orgueil, a dit une prière très émouvante. Nous avons pleuré, là, dans l'obscurité et j'étais bêtement heureuse d'être près de lui, dans le secret de son travail. » Elle soupira : « Je ne vous ai pas décrit notre maison. C'est important parce qu'autrement vous ne vous rappellerez jamais l'emplacement des cadavres. »

Erskin s'était levé :

– Mrs Hoad, on m'attend chez moi, ma femme, la télévision, vous comprenez ?

– Je passe des journées exquises à la maison. Je monte et je descends de la cave au grenier ; je visite la demeure de nos animaux ; je joue au ping-pong avec Lewis ; je bois du champagne, du vin rouge, du cognac. Lewis boit aussi. Il y a deux chambres à coucher, dont une vide, une salle de bains, la cuisine, le salon, le hall, la cave, le grenier. C'est Lewis qui a choisi la maison ; il lui trouvait cet air démodé qui inspire confiance. Je suppose qu'il avait raison car les femmes la regardent toujours longuement avant de sonner à la porte. Elles font les cent pas sur le trottoir d'en face, l'annonce dans une main, une petite valise dans l'autre ; hagardes, courageuses. De mon poste, je les examine derrière les rideaux du salon ; Lewis les observe aussi. Nous parions au sujet de leur argent, de leur corps, de leur âge. Je gagne toujours, Lewis n'est pas psychologue.

Une imperceptible gêne régnait, un silence difficile à combler ; des pressentiments inquiets ajoutaient leurs ombres à l'épaisseur de la nuit. Erskin savait que l'heure de son dîner avait filé au loin et que minuit approchait à grands pas d'horloge.

– J'ai fait mon rapport, madame, vous en avez assez dit.

Comme Sophie persistait à l'ignorer, Erskin se rassit.

– Voilà dix ans que des femmes défilent chez nous, répondant à l'appel de l'annonce ; secrètes, nocturnes, honteuses ; les unes en larmes, les autres apathiques ; toutes à l'affût de consolation et d'aide.

« Petit à petit nous nous sommes organisés, Lewis et moi. Il devint le bourreau-robot, l'ange exterminateur venu des limbes de l'enfer scalpel en main, pour se réjouir parmi les dieux ; moi, le globe lymphatique qui illumine ses ébats : sa muse. Il faut dire aussi que je nettoie après.

– Que puis-je pour vous aider ? interrompit Erskin avec la hauteur coupante d'un homme qu'on dérange.

– La cave regorge de cadavres plus ou moins cachés ; le grenier aussi, les armoires se tassent sous le poids des corps ; les murs, les lits, les malles, les tiroirs, tout craque.

– Vous êtes riches, dit Erskin sans rougir.

Depuis quelques instants, il écoutait malgré lui la voix chuchotante car la femme, véhémence, lui soufflait au visage et son haleine le fouettait tel un cyclone giratoire.

« Elle n'a pas encore fini, pas encore renoncé à ses souvenirs ; du reste elle ne le fera jamais. C'est une affaire réglée, nous ne quitterons plus cette chambre ; emmuré vivant dans le passé de cette femme aussi

exactement qu'une figure moulée dans la cire, plus seul qu'un chemin dans un désert, je m'enliserai peu à peu dans la mort. »

La voix de Sophie montait et descendait, déliant le silence de son long interdit, oscillant avec des sifflements de moteur, se brisant crescendo dans des rafales de salive pour mourir momentanément sur un point à la ligne ou un concert assourdissant de voyelles.

– Qu'elles meurent ! Qu'elles meurent toutes dans un jaillissement extatique de cuisses, mais ailleurs ! Il faut élargir la maison, prendre des aides, acheter du terrain, construire, respirer. Lewis ne peut plus s'arrêter ; il doit larder de coups de couteaux, il n'est heureux qu'en action. Ses narines flairent la femelle à vingt pas, avant même qu'elle soit en vue. Alors, il aiguise ses instruments de précision et il chante ; moi je guette la silhouette hésitante, la maison ouvre ses mâchoires...

– Au fond vous ne pouvez lui pardonner son manque de diplômes, constata Erskin de sa meilleure voix d'officier de police.

La femme le regarda froidement, le visage terne sous les tire-bouchons de cheveux roux et le chapeau de paille. Elle se fit méchante.

– Je ne tiens pas à savoir qui vous êtes ni où vous avez passé votre existence ; vous essayez tout le temps d'attirer mon attention sur vous alors que vous êtes payé pour m'écouter parler de moi.

Erskin était à nouveau prostré, une espèce de nausée éblouissante reflua dans sa bouche paralysant sa langue ; il eut l'impression qu'il perdait son sang. La nuit froide et salée flottait dans la chambre ; son chapeau ne pesait guère plus qu'un papillon sur son front : « On m'attend », dit-il faiblement avant de s'évanouir. Il pensait à sa femme, à son dîner, à la rue ; aussi à la chambre d'attente juste derrière la porte de son bureau où des hommes faisaient les cent pas en murmurant son nom, aux couloirs bondés de femmes assises sur des valises de paperasses, aux chambres d'attente roses au deuxième étage où des hommes jaunes patientaient, son nom sur leurs langues triangulaires ; tous ces couloirs, ces attentes, ces silences, cette solitude ; ce paysage de pénitents en quête d'une absolution bureaucratique ou d'une cellule sans histoires. Il sentit son cœur se ranger dans un tambour de marbre ; fini, il était fini.

– Lewis préfère opérer avec le long couteau à la lame d'acier et au manche de plastique ; chaque fois que la lame pénètre, les genoux de la cliente se replient. Lewis dit que c'est un réflexe. Mais vous ne prenez pas de notes ?

Et soudain méfiante, elle secoua Erskin, le gifla, le ramena vers la vie en répétant sa question cent fois à la minute.

– Des notes ? râla Erskin, à quoi bon, chère madame, tout est en règle dans ma tête, tout est selon la loi.

Sophie lissa ses cheveux :

– Maître, de quel poids m'a-t-on soulagée que je n'éprouve plus de fatigue en parlant ? La digue de mon angoisse a cédé. Que dois-je faire pour vous plaire, vous payer ?

– Femme, comme toutes les femmes, il faut que vos mots aient un double et un triple sens ; votre confession n'est ni assez vraie, ni assez fausse ; vous reporterez votre fardeau demain.

Erskin faisait son métier comme dans un rêve, la tête courbée, sans rien comprendre au vomissement de sagesse sorti de dessous son crâne. Sophie se prit à rire comme un coq :

– Alors vous n'avez rien compris ! Je vous expliquerai plus en détail, mieux. Je vous expliquerai l'emplacement de l'escalier, je vous expliquerai Lewis, moi ; tout. Lewis, mon époux, celui qui infecte l'univers...

L'esprit d'Erskin se coucha de nouveau sur la mousse.

Quelque part dans l'immeuble, au fond d'un couloir, quelqu'un ferma une porte et s'en alla ; il avait un papier de trop dans son dossier, un visa de moins, ou simplement envie de respirer.

LA MÉLUSINE TROPICALE DE BENJAMIN PÉRET

Leonor Lourenço de ABREU

Écoutez une Fée. Rien de ce qu'elle dit ne peut vous échapper. C'est la vie, c'est l'amour, c'est le désir lui-même que vous voyez apparaître en traits de feu à travers le cristal de ses paroles.

F. Dumont¹

Le complexe mythique de Mélusine est, on le sait, un des plus puissants du surréalisme. On reconnaît des avatars ou des inflexions mélusiniennes du grand mythe littéraire chez Aragon (*Anicet ou le Panorama*, 1921), Leiris (*Aurora*, 1946), Dumont (*La Région du cœur*, 1939), Breton (*Arcane 17*, 1944), sans parler de ce « roman surréaliste avant l'heure » qu'est *Mélusine* (1921, remanié en 1951) de Franz Hellens². On les retrouvait déjà dans *Pelléas et Mélisande* (1892) de Maeterlinck.

En 1958, Benjamin Péret publie un texte emblématique intitulé « Mélusine » dans lequel il subsume, dans la figure de la fée éponyme, toutes les métamorphoses de la mère de l'eau.

Mélusine

Par les midis torrides, tu me verras surgir – non, prudence ! – tu me devineras dans les profondeurs de la source, à moins que je ne risque mon œil sous le radeau d'une feuille de nénuphar vêtant une eau léthargique. Je suis de tous les pays. Ici, j'ai un teint de nuit africaine et l'on m'honore, de l'autre côté de l'océan, un rameau de fleurs à la main. Là, au fond des rivières inconnues, je chante autant

1. Fernand Dumont, *Le Traité des fées* [1942]. Repris in *La Région du cœur*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 160.

2. Cf. Paul Aron, « *Mélusine* : lecture d'une légende surréaliste », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par Vic Nachtergaele, Louvain, Leuven University Press, 1990, p. 145-154.

pour séduire le voyageur nocturne qui m'aperçoit dans les taches que la lune dessine sur l'eau sombre. Malheur à toi si tu oses contempler mon visage lumineux ! Ébloui, te voilà nageant dans mon sillage, la main tendue vers mon immense chevelure couleur d'avenir et je t'entraîne. Je suis partout où l'eau peut me dissimuler. Je suis la vie de l'eau, je suis Mélusine, souveraine incontestée et mère de l'eau, sa cause et son effet, son cri et son silence feutré ; là je prends forme, je deviens femme éternellement³.

Cet article se propose d'analyser les ramifications sémantiques de la constellation mythico-poétique de la femme-serpent(e) dans ses avatars tropicaux : les divinités des cultes afro-brésiliens, d'une part ; les entités cosmogoniques de la tradition indigène et populaire, d'autre part.

Parmi les métamorphoses de la mère de l'eau dans le texte péretien, on identifie les variantes d'origine africaine : ici, Mamiwatta, la sirène du fleuve Congo – ainsi que des Noirs d'Afrique occidentale. Là, Yemanjá, la déesse de la mer océane que les fidèles honorent avec des fleurs blanches la nuit du 31 décembre – ainsi que le 2 février à Salvador de Bahia (on lui offre alors des miroirs, des peignes et des parfums). Elle est la sirène qui berce sur son sein la peine des hommes, des pêcheurs aux naufragés, qui les convie à des noces au fond des eaux. Si Yemanjá symbolise aussi bien la mer nourricière que l'océan destructeur, au sein du complexe mythologique des croyances afro-brésiliennes, cet *orixá* représente le versant tragique et mortifère de la traite. En revanche, Oxum, la divinité des eaux douces, représente le côté sensuel, maternel et protecteur.

Le mysticisme est la clé de voûte de la civilisation afro-brésilienne. Arrachés à leur sol, à leur famille, à leurs valeurs, à leurs croyances, bref à tout un système social et symbolique, les esclaves africains emportèrent toutefois avec eux dans le « nouveau monde » coutumes, structures hiérarchiques et concepts philosophiques, langues, musiques et mythologies. Dans leur nouvel habitat ils durent (re) créer de nouveaux repères et représentations collectives, refaçonner leur monde mythique, redonner du sens à leurs pratiques rituelles et symboliques. Ainsi, sous l'apparence d'une accommodation, la simulation fut-elle une

3. Ce texte illustre un tableau de Toyen et intègre le catalogue de l'exposition de l'artiste à la Galerie Furstenberg à Paris (30 avril-17 mai 1958). B. Péret, *OCVI*, José Corti/Association des Amis de Benjamin Péret, 1992, p. 363 (dorénavant désigné par OC VI, suivi du numéro de page). Il est publié en exergue dans la première livraison de la présente revue *Mélusine*.

pratique consciemment mise en œuvre : devant l'autel dressé contre le mur de la *senzala* (maison des esclaves), les divinités africaines étaient vénérées sous le masque des saints catholiques. De simples parallélismes fonctionnels avec ceux-ci, les fusions et les mélanges s'accroissant au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la matrice africaine. Chez bien des fidèles, l'évolution de ce système de représentation entraîne l'interpénétration entre saints catholiques et divinités africaines qui deviennent dès lors quasiment interchangeables. Loin de relever de la pratique du « jeu » ou de la « fiction », ce phénomène ressortit clairement au vécu quotidien lui-même.

Dans le système religieux du *candomblé* et de la *macumba* que le poète étudia au long de son premier séjour brésilien⁴, les *orixás* du panthéon yorubá-nagô revêtent une ambivalence fondamentale, toutes les entités mythologiques se présentent sous des avatars divers. Ainsi en va-t-il de Yemanjá, divinité de la féminité et de la fécondité, traditionnellement associée à la reine de la mer. Elle est syncrétiquement liée à la Vierge Marie et à toutes les Notre Dame (Notre Dame des Marins) du catholicisme luso-brésilien. Un de ses avatars la présente en tant qu'épouse d'Ogum : à l'appel de celui-ci, elle sort de l'eau et, pendant six mois, se transforme en guerrière redoutable sous des oripeaux masculins. Elle est alors Yemanjá-Ogum. Pendant le reste de l'année elle est femme et s'appelle Yemanjá-Batê.

Dans le *candomblé*, Oxum symbolise la fertilité et en même temps Notre Dame de la Conception. Dans la *macumba*, en revanche, son sens chrétien est très instable⁵.

Yemanjá est sans doute la divinité la plus populaire au Brésil. Péret lui accorde une place de choix puisque la seule illustration photographique du reportage sur les rituels africains représente justement un autel fleuri, consacré à la divinité des mers : « Au milieu des fleurs naturelles et artificielles, on voyait l'image de Yemanjá, sous forme de sirène rose et blonde en papier mâché » (VI, 112). La mère de l'eau constituera pour le poète un réservoir inépuisable de vie, un moyen de purification et une source de régénérescence. Or c'est dans le terreiro de Tio F... dédié à

4. B. Péret effectua deux séjours au Brésil : février 1929-décembre 1931 et juin 1955-avril 1956. Marié en 1928 à la cantatrice brésilienne Elsie Houston (1902-1943), il étudia longuement les cultes d'origine africaine dans les *terreiros* de Rio de Janeiro. Une série de treize articles intitulée *Candomblé e macumba* paraît alors dans le quotidien *Diário da Noite* de São Paulo entre le 25 novembre 1930 et le 30 janvier 1931. On peut lire une traduction, par Carmina Batista, dans OC VI, p. 73-107.

5. B. Péret, « Les religions nègres du Brésil » [1942], OC VI, p. 109-116.

Yemanjá que s'opère l'initiation du poète à la mystique africaine. La prégnance de cette entité mythique est présente tout au long de la trajectoire existentielle et poétique du poète surréaliste. La fée Mélusine endossera la même matrice symbolique.

Les métamorphoses et la signification de la mère de l'eau dans le syncrétisme religieux afro-brésilien rejoignent celles de la Yara (ou Iara), l'entité mythologique matricielle dans l'imaginaire des Indiens, qui connaît d'innombrables variantes, et probablement autant de métamorphoses ; leurs résonances symboliques sont répandues sur toute la surface du globe.

Les récits de l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*⁶, publiée au lendemain de sa mort, inscrivent des constellations thématiques à travers lesquelles l'anthologiste Péret met en scène l'activité mythopoétique de la pensée. Par là il tient à attester l'expérience du continuum psychique entre les productions symboliques des Indiens – et des Noirs – américains et le poète moderne, autrement dit, surréaliste. Car, même si le mythe – le récit mythique ou légendaire – se réfère toujours à un événement passé (« Il fut un temps », « Avant l'univers connu »), la valeur qu'on lui attribue « provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente »⁷, qui se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. Breton s'interroge :

Faut-il admettre que les poètes puisent sans le savoir dans un fond [sic] commun à tous les hommes, singulier marécage plein de vie où fermentent et se recomposent sans fin les débris et les produits des cosmogonies anciennes sans que les progrès de la science y apportent de changement appréciable⁸ ?

Péret venait de développer une idée corrélée selon laquelle, d'une époque à l'autre et d'une aire à l'autre, la « circulation » des mythes s'avère probante :

Bien que pourvu du même pouvoir, sous toutes les latitudes, l'œil contemple un spectacle différent. Si pour l'homme qui rejette toutes discriminations raciales, le Noir, l'Européen, l'Asiatique et l'Indien ne se différencient que par leur niveau d'intelligence, il n'en est pas

6. Éd. Albin Michel, [1960], 1989. Dorénavant AML, suivi du numéro de page.

7. Claude Lévi-Strauss, « Magie et religion », *Anthropologie structurale* [1958], Plon, « Agora », 1985, p. 239.

8. André Breton, « Flagrant délit », OC III, p. 826-827.

moins vrai que le monde dans lequel il est né, vit, et meurt, détermine sa forme de culture et le rythme de son développement. Il n'y a qu'à lire Fraser [sic] pour se rendre compte qu'à un moment donné les mêmes mythes hantent ou ont hanté l'humanité. (VI, 187)⁹

Une même conception est défendue par Lévi-Strauss qui signale que les mythes, « en apparence arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, et souvent les mêmes détails, dans diverses régions du monde¹⁰ ». Si les structures – les invariants – sont plus ou moins fixes, les combinaisons, elles, s'avèrent innombrables et fonction du milieu ambiant. C'est le cas des Amazones. C'est encore celui du mythe axial de *Cobra Grande* (ou de la *Boiaçu*) se reproduisant par parthénogenèse, qui représente à la fois la fin et le commencement et autour duquel gravitent d'innombrables légendes.

Alfred Métraux signale avec sagacité que « certains mots exotiques sont chargés d'une grande puissance évocatrice. « *Vaudou* est l'un d'eux¹¹ ». Chez Breton aussi, certains signifiants exercent un fort pouvoir mimétique de suggestion. Nommer, c'est non seulement désigner, c'est rendre présent. Le poète participe ainsi à sa manière à la geste épique de la création. Aussi retrouve-t-on chez lui, dans le texte de présentation de la sculpture de Maria Martins, les *Macumba*, *Victória régia*, *grand tamanoir*, mais aussi Yaci [...] et Yemanjá. Et surtout la Boiúna, autrement dit *Cobra Grande*, le *Grand Serpent*, la déesse à laquelle sont soumises toutes les divinités de l'Amazone, celle qui a « la cruauté d'un monstre et la douceur d'un fruit sauvage¹² ». Par sa puissance génésique et évocatrice, cette entité démiurgique représente à la perfection le don dithyrambique de la synthèse, en ce qu'elle réussit à être à la fois une chose et son contraire.

Dans l'univers mythologique indien, son avatar le plus puissant est la Yara (celle qui habite dans les eaux), i.e. la *Cobra Grande*. Le champ sémantique l'évoquant dans le texte *Mélusine* – « le voyageur nocturne qui m'aperçoit dans les taches que la lune dessine sur l'eau sombre » (nous soulignons) – renvoie à l'association lune-serpent et aux forces

9. « Notes on Pre-Columbia Art » [*Horizon*, n° 89, juin 1947]/« Notes sur l'art précolombien ».

10. « Magie et religion », p. 237.

11. A. Métraux, *Le Vaudou haïtien* (1958), préface de Michel Leiris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 11.

12. A. Breton, « Maria » (1947), *Le Surréalisme et la Peinture* (nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965), Gallimard, 1965, p. 319-320.

chtoniennes des profondeurs et, de ce fait, à la *Boiaçu* ou *Boiúna*, la maîtresse des eaux, le grand et vorace serpent de couleur foncée, « toujours assassine », selon le folkloriste brésilien Câmara Cascudo. Les légendes de Cobra Grande rappellent la lutte entre la vie et la mort, inséparables l'une de l'autre. Au départ, l'entité cosmogonique responsable du jour et de la nuit relevée dans les chroniques des premiers siècles de la découverte était un personnage masculin et s'appelait Ipujiara, l'homme-poisson qui dévorait les pêcheurs en les entraînant dans les abîmes sans retour du monde chtonien. Vers le XVIII^e siècle il commute avec la Yara, la sirène brune aux longs cheveux foncés.

Dans le corpus brésilien de l'*Anthologie des mythes*, on décèle le long travail de brassage, de transmutation, bref de métissage culturel opéré entre les traditions indigènes et celles d'origine européenne. Le processus de syncrétisation des représentations de la sirène avec celles de la Cobra Grande, telles que nous les identifions dans le conte La Yara (AML, 395-397), en constituent l'exemple le plus abouti. La mère de l'eau en Amazonie est une « séduisante sirène », une séductrice dont les charmes seront fatals au jeune *tapuyo*, qui écoute sa voix et cède à son charme : « j'ai entendu comme un chant lointain, comme une voix harmonieuse [...] et puis j'ai vu [...] Comme elle était belle [...] Elle était assise sur le bord de la rivière. Elle avait des cheveux blonds, comme s'ils étaient en or », et des yeux verts » (AML, 396). Le mythe de la sirène blanche et blonde est morphologiquement d'origine européenne. Il remonte au cycle atlantique, postérieur à la poésie d'Homère, pour qui les sirènes étaient des oiseaux et non des poissons chantants.

La « mère de l'eau » peut endosser les attributs d'une fée, d'une divinité, d'une sorcière ou d'un génie que l'on rencontre « dans les profondeurs de la source ». Le conte éponyme du Nordeste « est répandu sur toute la surface du globe » (AML, 392) : « Je suis de tous les pays », lit-on dans *Mélusine* – le poète y renvoie à la prétendue universalité du mythe. Dans la tradition, Mélusine se métamorphose en femme pour pouvoir réaliser son amour mais impose un pacte : « malheur à toi si tu oses contempler mon visage lumineux » (*Mélusine*) ; « Je t'épouse, mais ne renie jamais les gens de dessous l'eau » (*La mère de l'eau*). Dans le conte du Nordeste, par inadvertance ou par ignorance, le mari commet l'irréparable et renvoie sa femme à sa surnature de femme-serpente. C'est au moment où elle se dé-métamorphose qu'elle lance son « cri », le cri du retour à la vie panique dans *Mélusine*. Dans le conte, en revanche, la femme qui « mourait d'envie de retourner à sa rivière, se leva

précipitamment et sortit en chantant » et entraîna tout derrière elle (AML, 394). Dans le conte La Yara, après que le tapuyo a osé contempler son visage lumineux, elle « disparut, en chantant, dans les eaux de l'igarapé, qui s'entrouvrirent pour la recevoir » (AML, 396).

Les signes épars de la réflexion concernant la mère de l'eau, déclinée dans les avatars tels que Yemanjá, Yara ou Mélusine, convoquent un autre personnage féminin. Du fait de la place symbolique qu'il occupe dans la trajectoire péretienne, il doit intégrer de plein droit le complexe mythopoétique de la femme-serpente qui se tisse décisivement dans les écrits des dernières années (le poète décède en 1959) – textes fortement imprégnés par le vécu brésilien. Il s'agit de Mélisande, l'héroïne (malheureuse) de Maeterlinck. Un extrait important de *Pelléas et Mélisande*¹³ intègre en effet l'*Anthologie de l'amour sublime* (1956)¹⁴. Il s'agit d'un fragment de l'acte IV, qui représente l'acmé de l'action dramatique, la déclaration d'amour des amants. Inspiratrice éthérée de l'amour sublime, Mélisande s'inscrit au rang des médiatrices uniques. Par rapport à notre propos, il importe toutefois de souligner le rapprochement qu'induisent les analogies phoniques Mélisande-Mélusine ainsi que l'héritage partagé, au point de convergence de l'eau, de la féminité et de la romance. Car l'œuvre de Maeterlinck, qui résonne de réminiscences littéraires variées, peut être lue à la lumière du conte mélusinien à la structure tripartite : 1. La rencontre du mortel (Golaud) et de la fée (Mélisande) au bord d'une source dans une forêt ; 2. Le pacte, qui n'est pas explicite – Golaud n'étant pas le bon partenaire de la fée –, et l'apport de quelque moments de répit dans le royaume décrépit d'Allemonde ; 3. La violation de l'interdit et le retour à la vie panique, en l'occurrence, la mort de la fée et de son véritable amour, Pelléas : mort aquatique dans la fontaine des Aveugles¹⁵.

Chez Péret, le dispositif narratif du conte « La mère de l'eau » épouse parfaitement la structure traditionnelle du mythe de Mélusine, tel qu'on le voit à l'œuvre dans l'Histoire de Lusignan de Jean d'Arras – à l'exception toutefois de la descendance de la fée (ou génie), qu'elle n'abandonne pas parmi les humains, mais qu'elle entraîne avec elle.

13. Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, lecture de Ch. Lutaud, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1983.

14. Albin Michel, [1956], 1988, p. 335-338.

15. Pour l'analyse du mythe de Mélusine, voir la notice de L. Harf-Lancner, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1994, p. 1028-1033.

Dans le conte « La Yara », en revanche, certains motifs mélusiniens sont davantage implicites, parfois allusifs, comme chez Maeterlinck. Des analogies entre les deux œuvres sont perceptibles, en particulier ce qui, par-delà le schème universel, a trait à l'unité de ton. La rencontre des protagonistes se déroule dans un contexte fort proche : près d'une source d'eau – eau profonde et noire dans la pièce, eaux agitées du Rio Negro pour le conte. Les champs sémantiques convergent tout autant : tristesse, larmes, l'impossible amour – Mélisande est l'épouse de Golaud, le frère de Pelléas ; et la Yara, de nature hybride, est inaccessible.

La mélodie qui imprègne, et le conte, et la pièce, imprime à la tristesse profonde des personnages une forme de mélancolie fin-de-siècle. Surdéterminées poétiquement, Yara et Mélisande s'inscrivent dans un réseau symbolique convergent : la féminité, la voix harmonieuse – le chant –, la beauté, la tristesse¹⁶. En somme, toutes deux sont tributaires de leur nature monstrueuse, qui les exclut du monde des hommes : Mélisande, après avoir mis au monde un enfant, se joint à Pelléas dans le royaume de la mort et la Yara et le tapuyo dans le royaume des eaux de l'igarapé du Taruman.

Breton, on le sait, prête à la femme une fonction médiatrice et rédemptrice : tellurique, fée ou sorcière, démoniaque ou femme-enfant sur qui le temps n'a pas de prise, elle détient le pouvoir de relier l'homme à l'univers. Cette femme naturelle s'incarne chez lui tout particulièrement dans la figure de Mélusine, l'« Ève absolue, participant de deux règnes à la fois, au-dessus ou en deçà de son buste d'écailles, âme et corps¹⁷ ». Dans *Arcane 17*, Breton écrit :

Mélusine après le cri... [...] au-dessous du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage d'automne. Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin [...] Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques [...] c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage. C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en

16. « On est triste souvent, quand on s'aime », « je pleure toujours lorsque je songe à toi », lit-on dans *Pelléas* ; « et son visage était triste comme le chant de l'*hiumara* » ; « la vieille tapuya pleurait en silence en voyant la tristesse profonde qui assombrissait le visage de son fils », lit-on dans le conte « La Yara ».

17. Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, José Corti, 1985, p. 61.

*communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature*¹⁸.

Si, après le premier cri, Mélusine est rendue aux forces de la nature, au second cri s'opère un processus de dé-métamorphose. Elle redevient femme : « je deviens femme éternellement », écrit Péret, en dialogue avec Breton.

Il n'est pas anodin que Péret se soit intéressé aux ramifications sémantiques du complexe mythique de Mélusine/Yara/Yemanjá à ce moment de son parcours existentiel et poétique, soit près de trente ans après sa découverte du Brésil. Cette (re) découverte boucle en effet une trajectoire critique et poétique où la part du vécu joue un rôle non négligeable. Depuis la fin des années vingt, Péret a affaire aux « sources « maternelles » de la brésilianité » ; celle-ci confère une « grossesse sacrée » à la femme, assimilée à la Nature polymorphe dont elle est un succédané. Au cœur du surréalisme, la femme est celle qui détient les arcanes d'un monde à naître.

La femme, écrit Maeterlinck, « est créée par les sons mêmes ». Les affinités sonores – liquides – nous permettent ainsi de rattacher Mélisande au souvenir de Mélusine ainsi qu'au modèle de la sirène « mélodieuse mais captieuse », au « Melos grec » au chant¹⁹. Dans la vie du poète surréaliste, au carrefour du vécu et du mythe, une femme joue le rôle de la sirène « mélodieuse et captieuse » qui entraîne dans son sillage le poète dans l'aventure mondonoviste. Qui plus est, elle quitte le monde des humains en laissant une descendance parmi les vivants – leur fils Geyser, né en 1931 –, parachevant de la sorte le cycle mélusinien : la chanteuse Elsie Houston. L'essence aquatique d'Elsie est suggérée par l'affinité de son nom – une anagramme parfaite – et de sa fluidité avec la fée Mélusine, dont elle partage certains traits morphologiques. Un destin surdéterminé dès lors ? En tout état de cause, elle devient définitivement la femme qui initie le poète au monde afro-brésilien du candomblé et aux traditions populaires de son pays, le génie qui inscrit le royaume mythique de Yemanjá/Yara/Cobra Grande/la mère de l'eau dans son univers poétique.

Mélusine conjugue l'image archétypale et contrastée de la mère et du génie féminin à la force magique et incantatoire, en contact avec les forces vitales et, par conséquent, avec l'inconscient. De ce fait, elle est le

18. A. Breton, *Arcane 17* (1944), OC III, p. 66.

19. Cf. Ch. Lutaud, « Lecture », in M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, p. 88.

signe du renouveau éternel : « Je veux toute la vie car je suis le monde entier, toute la nature », s'écrie la femme démiurge du conte « Le Dégel » (1942, OC IV, 120-24) qui retrouve ses prolongements dans Mélusine à la chevelure « couleur d'avenir ». Comme le serpent qui fait sa mue et, *mutatis mutandis*, opère une régénération, le poète effectue le retour à une forme de joie panique qui ressort clairement d'une de ses dernières publications, *Histoire naturelle* (1958).

Le mythe par essence fusionne le haut et le bas, le communicable et l'incommunicable, transgresse toutes les lois de la déduction et se situe par conséquent en marge de la démarche rationnelle. Par son ambivalence foncière, l'enchanteresse Cobra Grande/Yara représente la métaphore achevée de la séduction qui étend son emprise, et sur la forêt, et sur l'humain, qu'elle « fascine et pâme ». Elle est la séductrice qui exprime le désir, un « désir perpétuellement renouvelé » pour Péret (OC VII, 39) ; un « désir élevé à la puissance panique, [...] le désir maître du monde » pour Breton²⁰. Du fait de sa capacité métamorphique (elle est simultanément fée et sirène, femme et serpent), la divinité des eaux recèle ce pouvoir de régénérescence propre aux mythes, ce qui permet de mettre en lumière l'articulation de l'imaginaire surréaliste et le fonds anthropologique magico-religieux et primitif brésilien.

Nouveau monde et monde ancien, ordre social et ordre cosmique semblent entièrement liés dans la figure emblématique de Mélusine, celle qui réconcilie non seulement les contraires mais le poète avec lui-même et le monde. Par ses attributs hétéroclites, elle représente la fusion de tous les éléments et concentre l'entièreté de l'expérience sensible de Benjamin Péret : de l'amour (la mère, la femme, le pays) à la poésie (le mythe) et la liberté.

UNIVERSITÉ DE LOUVAIN (UCL)

20. A. Breton, « Maria », *op. cit.*, p. 320.

FARGUE ET PÉRET : DEUX PIÉTONS DE PARIS ET DE L'AILLEURS

Richard SPITERI

Né en 1876, Fargue appartient à la génération qui précède celle de Breton. Pourtant il collabore souvent aux revues accueillant les écrits de jeunes écrivains qui font leurs premières armes à la fin de la Première Guerre mondiale. En 1922, il insère deux futurs « Ludions » dans les *Écrits nouveaux* d'André Germain, revue qui édite aussi Breton et Soupault. Le numéro de *Littérature* de mars 1919 fait paraître deux autres poèmes de Fargue, du même genre¹. Le n° 6 de *Minotaure*, hiver 1935, inclut son texte intitulé « Pigeondre ». En 1940, Pierre Mabille prélève deux longs extraits de Fargue afin d'illustrer, dans son *Miroir du merveilleux*, la destruction du monde². Puis il y a l'hommage que la revue *Les Feuilles libres* lui dédie lors de son cinquantième anniversaire. Y participent, parmi d'autres, Tzara, le dadaïste, ainsi que trois anciens surréalistes : Soupault, Vitrac et Crevel³. Deux ans plus tard, dans les *Cahiers du Sud*, Daumal porte aux nues le poème *Vulture*⁴. Et Péret ? Son témoignage sur Fargue tarde seulement de quelques mois et il nous parvient du Brésil où il avait suivi son épouse, de nationalité brésilienne. Interrogé sur les écrivains parisiens, Péret affirme, dans le *Diário de São Paulo* du 20 février 1929, qu'il « en existe un qui mérite notre respect. C'est Léon-Paul Fargue. Personnellement, c'est un homme admirable et l'un des personnages les plus originaux que je connaisse⁵ ».

Trois isotopies qui caractérisent les écrits de Fargue et de Péret sont le merveilleux, la destruction du monde et la création de l'univers. Nous inversons l'ordre des deux dernières pour la simple raison que, vers la fin

1. Voir Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, Biographies, 1997, p. 192.

2. Voir P. Mabille, *Le Miroir du merveilleux* (1940), éd. Minuit, 1977, p. 118-121.

3. Voir *Les Feuilles libres* : Hommage à Léon-Paul Fargue, n° 45-46, juin 1927, 205 p.

4. Voir René Daumal, « *Vulture* par Léon-Paul Fargue », *Cahiers du Sud*, n° 110, avril 1929, p. 227-229.

5. B. Péret in *Trois Cerises et une sardine*, bulletin semestriel, n° 17, octobre 2005, Association des Amis de Benjamin, Péret, p. 10.

de la vie de Péret, la création de nouveaux mondes prend une importance majeure. Nous confronterons les trois isotopies chez les deux poètes afin de souligner l'originalité du premier et constater la capacité du deuxième à apporter, un nouveau souffle à une idée reçue, et à construire un univers spécifique sans rapport évident avec ses semblables.

Dans le numéro spécial des *Feuilles libres* de 1927 se distingue l'article de René Guilleré sur *Vulture* qui sous le titre provisoire d'*Esquisses pour un paradis* avait été publié dans deux numéros de *Commerce*, « J'ai seulement paraphrasé Fargue avec quelle maladresse, dit Guilleré⁶. » Il n'empêche que la « paraphrase » est intéressante dans la mesure où, loin d'englober toute la poésie de Fargue, elle ne concerne qu'une section, l'essentielle. « Naturaliste passionné, dit Guilleré de Fargue, le Muséum est sa Bible⁷. » Dans *Vulture*, les visites au Muséum de Fargue enfant baignent dans l'indétermination : « on m'avait mené voir [...] »⁸ Par contre, « Visitation préhistorique », un des poèmes en prose de *Haute solitude*, montre Fargue père tenant l'enfant par la main au Jardin des Plantes⁹.

En effectuant un retour au monde de l'enfance, Fargue va à la recherche du temps perdu. C'est le souvenir qui lui permet de retrouver l'âge tendre dont la faculté d'émerveillement conforte toujours de sa douce lumière le poète d'âge mûr. Imbu de nostalgie, Fargue s'imagine dans les galeries du Muséum comme pour sentir de nouveau la fascination que ce lieu exerçait sur son enfance (V. 106). Tout d'un coup s'amorce une fantasmagorie traitant d'un remue-ménage envahissant toute l'institution. Tous les mannequins des ethnies diverses ainsi que les animaux exposés, chefs-d'œuvre de taxidermie, s'animent : « Les scarabées desserrent leurs cadenas, les papillons ouvrent leurs albums... Mais fini de rire ! » (HS 107). Ces êtres merveilleux entretiennent entre eux des relations discrètes : « Les fœtus sortis de leurs bouches tracent à cloche-pied une petite ronde, enviés des grenouilles [...] » Ce que l'on remarque aussi c'est que leurs gestes et actions respirent la joie et en bloc ils se dirigent tous vers la sortie du Muséum.

6. R. Guilleré, « Fargue dans Fargue », *Les Feuilles libres*, n° 45-46, *op. cit.*, p. 67.

7. *Ibid.*, p. 65.

8. Fargue, *Épaisseurs* suivi de *Vulture*, préface de Jacques Borel, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 106 (par la suite abrégé en V. suivi de la pagination en chiffres arabes).

9. *Id.*, *Haute Solitude*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982, p. 30 (par la suite abrégé en HS suivi de la pagination).

Du côté de Péret, le recueil de poèmes *De Derrière les fagots* (1934) fourmille de petits êtres merveilleux qui à la différence de *Vulturne* — bien sûr, ils sabotent l'ordre établi — se manifestent du début jusqu'à la fin, ne relèvent d'aucune institution et se distinguent par leur ubiquité. À Mexico, en 1942, dans un texte qui servira d'introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Péret s'applique à suggérer ce que c'est que le merveilleux. Dans un premier temps, un parallèle paraît s'établir entre la méthode suivie par les deux poètes. De même que Fargue rattache le merveilleux au Muséum, Péret le fait dériver du château médiéval dont Breton avait déjà décortiqué les attributs incantatoires¹⁰. Mais dans un deuxième temps, le réfugié de Mexico se ravise : « le merveilleux, dit-il, est partout ». Il faudrait le dissimuler aux « regards du vulgaire. » Ce merveilleux qui s'origine ou non dans le château médiéval gravite autour des pans de lumière chatoyante où Péret devine tantôt des « étoiles filantes », tantôt des ballerines « à peine plus denses qu'un tourbillon de pollen ». En ce qui concerne le lexique, nous relevons deux termes intéressants employés par Fargue qui réapparaissent dans l'extrait de l'introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. La dernière phrase de l'épisode du Muséum dans *Vulturne* contient l'image « un astre polyédrique, menaçant et tricotent » (V. 108) qui suscite un écho dans l'extrait de Péret : « une usine depuis longtemps incendiée, dont la longue cheminée encore debout tricote [...] »¹¹.

De plus, on peut comparer le syntagme « les pantalons marchaient au pas de l'oie » (HS 180) de « Azazel », un des poèmes en prose de *Haute solitude*, avec un autre : « une bande de tulipes [...] défilent au pas de l'oie » dans l'extrait indiqué de Péret. Empreintes fort claires confirmant l'intérêt que Péret porte à l'écriture de Fargue.

Passons au deuxième volet, celui de la destruction du monde. Les deux fragments de Fargue inclus dans *Le Miroir du merveilleux* de Mabile sont prélevés respectivement dans *Vulturne* et dans *Haute solitude*, plus exactement dans « Danse mabraque », poème en prose publié pour la première fois dans le n° 2 de *Mesures*, avril 1939. Il est intéressant que Mabile apparie un fragment de *Vulturne* et un texte écrit à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Le fragment de *Vulturne* qui attire l'attention de Mabile suit, il est vrai, celui du Muséum. Toute cette section consti-

10. Voir Péret, *Anthologie des mythes légendes et contes populaires d'Amérique* (1960), Albin Michel, 1989, p. 14-15.

11. Péret, *OC VI*, p. 20.

tue en effet un des moments transcendants de *Vulture*. Le fragment précédant celui du Muséum aborde l'eschatologie, offre au lecteur quelques lumières sur ce qui se passe dans l'au-delà. Ensuite le thème de la destruction du monde caractérise le fragment qui suit celui du Muséum où, en effet, il se manifeste déjà. En outre il domine « Danse mabraque ».

Dans la poésie de Fargue, la destruction du monde survient de trois manières. On assiste dans *Vulture* à des catastrophes ferroviaires à répétition dont les conséquences se ressentent sur le paysage urbain ainsi que sur le reste de la planète. Les trains emballés ne manquent pas de renverser tel monument national et des personnages illustres avec : « [des trains] passant sous l'Arc de Triomphe, saboulant nos maîtres, éteignant la Flamme [...] carambolant Foch et Pétain. » (V. 109) La convulsion terrestre est telle qu'elle dérange sérieusement le repos des trépassés. Des squelettes glapissent « sur les marches de la Bourse » (V. 110). « Napoléon [s'emboîte] dans Notre-Dame du Charbon de Terre » et on reconnaît quelque part le « crâne d'esturgeon de Barrès ». Sans doute peut-on voir qu'en matière de non-conformisme, il existe des affinités entre Fargue et les surréalistes.

L'océan est un autre protagoniste de la destruction du monde. Toujours dans *Vulture*, une lame de fond balaie tout devant elle, emportant surtout deux hauts lieux de la fatuité et de la prétention : « [elle assomme] le Ritz et le Meurice, dont les femmes à gueule de dragée supérieure et les diplomates en coton d'oreilles flottaient et bibaient pêle-mêle avec des poissons crevés ». Cet extrait montrant l'océan envahissant la terre fait clairement allusion à l'épisode biblique du déluge.

D'après « Danse mabraque », notre globe entre en agonie selon une modalité différente impliquant l'étranglement graduel de la vie. Des phénomènes inquiétants et à la fois surréels se produisent au cours du poème en prose. Par exemple se fait signaler un changement climatique amenant des conséquences intrigantes et en même temps humoristiques. « On trouvait des mollusques là où il y avait eu des têtes de veau, des émeraudes et des parapluies » (HS 186). La notion d'espace change de fond en comble. Le métro prend la direction de la planète Saturne. Et dorénavant il faut au moins six jours pour aller du Palais Bourbon jusqu'à Saint-Pierre-des-Corps (HS 188 et 184). La notion de temps elle aussi ne reste plus la même. « Le jour durait huit secondes et cédait la place à l'hiver en une minute » (HS 195). De plus le quartier où habite le narrateur subit une transformation telle qu'on le reconnaît à peine (HS 188). L'espace se rétrécit à vue d'œil. « Le Laos, la Gironde le Pérou,

le Maroc espagnol avaient sombré » (HS 184). À la fin survit seulement une piscine où s'entassent pêle-mêle un bric-à-brac inimaginable ainsi que quelques habitants du quartier du narrateur (HS 193-194 et 189). « Danse mabraque » réfère aux tristes actualités de l'époque. Par deux fois elle réfère à la guerre d'Espagne qui venait précisément de se terminer (HS 196 et 198). Dans le domaine littéraire, Sartre venait de publier *La Nausée* à laquelle succéda *Le Mur* en février 1939. Remarquons que dans « Danse mabraque » le terme « néant » a trois occurrences (HS 185, 195 et 196).

Chez Péret, la destruction du monde survient parfois au moyen d'un avatar qui est la révolution politique. Dans *De derrière les fagots*, une révolution du genre secoue possiblement le poème « Une botte de carottes » ainsi que « À demain » où « une horloge [...] s'obstine à rire [...] / pour signifier à ses propriétaires que le monde est renversé¹² ». Début 1939, un article ainsi que le compte rendu d'un livre insérés dans le périodique *Clé* traitent de l'écrasement de l'idéal révolutionnaire en Espagne. La liquidation en règle des révolutionnaires espagnols représente pour Péret l'éclipse de la civilisation, l'avènement du règne de la mort.

Dans la dernière livraison de *Minotaure* en mai de cette année-là paraît « Ruines : ruine des ruines », un texte en prose au titre éloquent et dans lequel coexistent deux idéologies antithétiques, la spenglerienne et la darwinienne. D'une part la situation ne cesse d'empirer. Les capacités créatrices et le dynamisme de l'homme moderne seraient inférieurs à ceux dont étaient dotés les hommes premiers. Péret illustre l'argument au moyen du bestiaire, le contraste établi étant similaire à celui opposant un chien domestique à un tigre¹³. Sur le plan de la civilisation, les exemples de régression abondent. À la place de la Rome antique, synonyme de progrès, règne Mussolini chef du mouvement politique fasciste. À Lénine, prophète de l'internationalisme, succède Staline qui bureaucratise une révolution. D'autre part, la créativité littéraire triomphe et des monuments continuent à susciter une grande admiration, mais d'après Péret c'est aussi au détriment de concurrents. Les châteaux forts du Moyen Âge remuent toujours la sensibilité humaine tandis que Versailles laisse froid. « Une ruine chasse l'autre [...] et la tue¹⁴. » La littérature romantique, contrairement à la classique du Grand Siècle, conti-

12. Péret, *OC II*, Losfeld, 1971, p. 33.

13. Voir *id.*, « Ruines : ruine des ruines », *ibid.*, p. 42.

14. *Ibid.*, p. 42.

nuera à exalter le lecteur. Il est intéressant d'observer que Péret tout comme Fargue imagine les ruines de la tour Eiffel. Dans *Vulturne*, après qu'un raz de marée se déferle sur la terre, le narrateur peut toujours discerner « un bout de la tour Eiffel » (V. 108) dépassant les flots. Quant à Péret, il pense qu'après la destruction de notre civilisation, on arrivera à la longue à en trouver une trace sous la forme du « gigantesque fossile d'un animal unique, la tour Eiffel¹⁵. »

Au début de son séjour mexicain, précisément durant l'automne de 1942, Péret rédige *Dernier malheur dernière chance*, un long poème dont le chant I est ponctué d'images d'apocalypse.

Dans le chant I, « une carrière/habité de cendres¹⁶ », on peut distinguer les vestiges d'une civilisation dont les mythes d'origine curieusement annoncent déjà la fin car il s'agit effectivement d'une civilisation tarée. Plus loin apparaît « un héros bicéphale [qui] d'une tête dévore son fils/[...] et sur l'autre lisse des moustaches à flamme de chalumeau¹⁷ ». En créant ce monstre, d'une part, Péret puise dans l'écriture puissante d'un Homère ou d'un Dante, d'autre part il se lance en avant disséminant une imagerie moderne. Un syntagme nominal nous interpelle aussi, autrement dit, cette « locomotive fonçant sur sa sœur¹⁸ » qui n'est qu'un élément d'extrême violence perpétrée parmi d'autres sauvageries qui ensemble dénotent dans l'extrait une hécatombe. La « locomotive » meurtrière de *Dernier malheur dernière chance* ne se rapportent pas nécessairement à celles de *Vulturne*¹⁹.

Dans « Visitation préhistorique » de *Haute Solitude*, Fargue donne sa version de la genèse de la terre et de la vie sur terre. Le texte intégral de ce poème en prose a été publié pour la première fois dans le premier numéro de la revue *Mesures*, 15 janvier 1936, avec un titre légèrement différent : « Récréation préhistorique ». Ce poème en prose reflète des théories scientifiques de cette période-là sur l'hérédité chez les espèces et sur l'origine de l'univers. Loin de faire œuvre de vulgarisation, Fargue s'immisce dans ce débat à sa manière, en tant que poète qui sait comment entraîner le lecteur dans l'aventure prodigieuse de la vie. Décidément, Fargue était familier avec la théorie de l'évolution mais, pour ex-

15. Péret, *OC VII*, p. 43.

16. Péret, *OC II*, p. 153.

17. *Ibid.*, p. 156.

18. *Ibid.*, p. 155.

19. Voir mon *Exégèse de Dernier malheur dernière chance de Benjamin Péret*, éd. L'Harmattan, « Poétiques », 2008, et surtout les p. 26-31, 35-36 et 40-41.

pliquer l'apparition sur terre de l'être humain, il préfère recourir à l'imagination : « le plasma cosmique se condense pour sécréter cette sueur noire : les Hommes. » (HS 19) Depuis des milliards d'années notre globe subit des bouleversements géologiques. Fargue aborde les époques où la morphologie terrestre se modifiait continûment en faisant usage d'anachronismes : « Les porphyres s'abattirent comme des simouns, choisissant le rouge pour le monde latin, le bleu pour la vallée du Nil. » (HS 20). Il exploite l'alliance de mots qui lui permet de produire des phrases dont la relation sémantique est, c'est le moins qu'on puisse en dire, incongrue : « Des têtes de Père Noël apparaissaient aux fenêtres des bibliothèques du calcaire jurassien » (HS 22). Des néologismes émaillent le texte, qui, loin d'aboutir au piège du non-sens, accroissent par leur sonorité suggestive le luxe du signifiant. « [...] des roches sentimentales, dont la douleur peut se mesurer [...] aux convulsions [...] de truites au bleu qu'elles ont gardées de cette cuisson tournafolbesque et filpitorve » (HS 21). À ce sujet, Benjamin Crémieux s'était déjà exprimé dans le numéro double de la revue *Les Feuilles libres* de juin 1927 : « Fargue invente des mots, non par goût des néologismes, mais par besoin d'un langage propre²⁰. » La nomenclature est variée. Après les éruptions de lave, après la tectonique des plaques, surviennent les premières créatures qui sont marines : des « ptérichtys²¹ ». « Visitation préhistorique » n'a pas pour but l'explication de l'ordre dans lequel les créatures sont apparues sur terre. Toujours est-il que l'amour de Fargue pour la paléontologie ne fait aucun doute : « arthropodes », « brachiopodes », « arsinothérium », « ichtyosaure » et d'autres « machaerodus ». La myriade de monstres et d'invertébrés, fruit prodigieux de l'évolution, ne suffit pas au poète, qui, cultivant le don de l'invention verbale, fait naître un bestiaire tout à fait étonnant : « hérissons-machines à écrire », « insectes-siphons », « sangsues-vaporisateurs », « crabes-tire-bouchons » et « crustacés-pyramides » (HS 23).

Fargue a éprouvé, toujours dans cet incontournable Jardin des Plantes, ses premiers émois devant le « Monde Perdu » (HS 29) que la paléontologie a restitué. Surtout il se souvient du Jardin d'Acclimatation en 1912, particulièrement de son aquarium où nageaient des poissons des « mers de Chine » (HS 31) ainsi que de son exposition d'insectes bizarres. Fargue nous assure que ce spectacle fut pour lui « un tout petit docu-

20. Benjamin Crémieux, « Note pour une étude critique », *Les Feuilles libres*, op. cit., p. 107-108.

21. Voir Fargue, « Visitation préhistorique », *Haute Solitude*, p. 22.

mentaire de la grande liberté des peuples rampants ou volants dans les premiers moments du globe » (HS 32). Si « Visitation préhistorique » narre la formation de la croûte terrestre suivie par l'évolution de la vie, le tout dans un style dégageant l'émerveillement, c'est que le poète se souvient que, pendant son enfance, il sentait la nature menacée par l'ainsi dit progrès de la société moderne. Somme toute le progrès technologique s'avère décevant aux yeux de Fargue enfant. « Les tramways s'essoufflaient, nous dit-il, comparés aux dragons volants de ma civilisation Secondaire. Les dirigeables me paraissaient inutiles et incertains » (HS 29). Et que dire des événements politiques ? Une alliance de mots alerte le lecteur. Quand l'évolution de la vie se déploie dans le texte, le poète en vient à un moment important : « Vint l'heure de la première révolution : celle de l'exubérance » (HS 25). À bon entendeur salut. Au moment où « Visitation préhistorique » est parue dans la revue *Mesures*, le monde politique était dominé par la formation récente du Front populaire, bloc de la gauche unie qui ne plaît pas nécessairement à Fargue. « [...] des bourgeois [qui résistent] par la tête à l'organisation des hordes prolétariennes, aux Fronts modernes qui menacent les villes fragiles, les forêts d'azalées [...] semblables à une charge de brontosaures » (HS 33-34). Visiter des expositions de bêtes exotiques aussi bien qu'inquiétantes comme celles du Jardin d'Acclimatation permet à l'auteur de se retrouver « très ancien » (HS 33) et de constater à la fois la sauvagerie et les joies de « l'homme primitif ».

Fargue a également quelques notions de la théorie de la relativité postulée par Einstein, théorie qui déchiffre des énigmes de l'univers. À cause du célèbre postulat du physicien sur la vitesse de la lumière, nous décrivons les distances intergalactiques en termes de temps. « [...] la nébuleuse d'Andromède [est] à un million [d'années lumière de la terre] » et « le regard des astres morts ne nous arrivent qu'aujourd'hui » (HS 36). Depuis la postulation de la théorie d'Einstein, nous pensons en termes d'espace-temps, notion qui tient ces deux dimensions pour inséparables, voire le temps constitue désormais la quatrième dimension qui explique certaines réflexions curieuses dans « Visitation préhistoriques » :

Quelle plage s'étirait, robuste et nue, à la place de cette cage de tramways où les bourgeoises de banlieue s'entassent ? [...] Quel trilobite fondateur de l'ordre des langoustes [...] s'est compté les pattes sur ces couches de mousse que plombe aujourd'hui la longue tristesse d'une caserne ? (HS 33)

Au moyen de la quatrième dimension, le voyage du poète très loin dans le temps, c'est-à-dire des centaines de millions d'années, se concrétise lui permettant enfin de joindre une époque où la vie animale n'est pas encore née.

Quant à Péret, il se passionne pour les cosmologies anciennes, notamment les amérindiennes, qu'il véhicule au lecteur en adoptant des stratégies scripturales variées. D'abord il y a la poésie, comme *Air mexicain*, où, particulièrement au début, Péret tente d'émuler la « pensée sauvage » qui est à l'origine de ce patrimoine qu'est la mythologie mésoaméricaine.

*Nul n'aurait pu dire où commençait la mer puisque les
fleuves rentraient dans l'œuf que Tlaloc rosée qui ne
s'était pas fait reconnaître ne cachait pas encore dans
sa gueule de tigre*²²

Ce verset ne tente pas de vulgariser les mythes abscons des Aztèques, il ne tente pas de faciliter à des lecteurs occidentaux la compréhension de divinités censés représenter la création de l'univers. En effet, les Aztèques associent Tlaloc à l'élément liquide, mais ils ne le symbolisent pas par le « tigre » qui est plutôt un avatar d'une autre divinité, Tezcatlipoca. Le verset nous convainc de la profonde admiration que le poète professe à l'égard de la mythologie mésoaméricaine²³.

Péret pratique également la traduction pure et simple comme il a fait dans le cas du *Livre de Chilám Balám de Chumayel*, texte recueillant l'enseignement d'un sacerdote maya qui vivait lors du débarquement des conquistadors en Amérique, transcrit en espagnol par un disciple et qui de plus conserve les croyances et les mythes de l'époque précolombienne²⁴. Citant un exégète, Péret appelle le texte « un poème épique et ésotérique ²⁵ » justement parce qu'il ressemble à un météorite tombé d'une autre planète : formules magiques abstruses, appellations provenant d'une civilisation disparue, structure de pensée hermétique, tout dans *Chilám Balám* nécessite des annotations érudites.

22. Péret, *OC II*, *op. cit.*, p. 216.

23. Cf. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, éd. Nathan coll. Université 128, 2001, p. 100-101.

24. Voir le *Livre de Chilám Balám de Chumayel*, traduit de l'espagnol et présenté par Benjamin Péret, éd. Denoël, 1955, 237p.

25. *Ibid.*, p. 17-18.

Péret a aussi opté pour l'élaboration d'une anthologie contenant des mythes des ethnies indiennes d'Amérique²⁶. Cette anthologie bigarrée présente aussi des récits indigènes de la création de l'univers. Les Esquimaux racontent : « En ce temps-là, il y a très longtemps, quand la terre fut faite, elle tomba des cieus : le sol, les montagnes, les pierres. Et c'est comme cela que le monde entra dans l'existence²⁷. » Le cosmos des Aztèques est parmi les plus étonnants : « Avant l'univers connu, il n'y avait qu'un ciel appelé le treizième²⁸. » L'être suprême Tonacatecutli et sa femme ont quatre fils. « Laissant le treizième ciel pour la demeure de Tonacatecutli, [les quatre fils] créèrent d'autres cieus. Dans le premier étaient les étoiles Citlalatona et Citlamina [...] » « Les quatre [fils], voyant que le demi-soleil servait à peu de chose, Tezcatlipoca [un des fils] se transforma en soleil entier. Le soleil et la lune se déplaçaient dans l'espace sans toucher le ciel [...]»²⁹ »

Les surréalistes cultivaient le genre de l'anthologie et, de toutes les anthologies des surréalistes, l'*Anthologie des mythes légendes et contes populaires d'Amérique* est celle qui a nécessité le plus de travail. Péret fréquentait des bibliothèques à la recherche de documents spécialisés et en plusieurs langues sur cette matière. Sa traduction d'extraits hétéroclites, sa présentation de chaque extrait individuel, l'organisation générale du matériel servent à produire une œuvre réussie. Le poète crée un collage encyclopédique, collage qui rend immatériel l'ordre de lecture des extraits. Parfois la même inspiration paraît souffler sur ces textes dévoilant les arcanes de la pensée amérindienne d'une part et les recueils poétiques de Péret d'autre part. Devant ces extraits, le lecteur éprouve une joie ainsi qu'une désorientation similaire à celles éprouvées devant la poésie de Péret. Le poète vise toujours l'agrandissement des horizons surréalistes.

Tout en se laissant envoûter par les cosmologies amérindiennes, Péret témoigne aussi de l'intérêt à celle des présocratiques □ vue bien sûr à travers son propre prisme. Nous pensons tracer l'origine de cet intérêt à 1936, année où s'amorce un dialogue entre Bachelard, philosophe des sciences en passe de se transformer en philosophe de poésie, et Breton. En juin, le premier contribua un article intitulé « Surrationalisme » à l'unique numéro de la revue *Inquisitions* dirigée par Caillois, Tzara, etc.

26. Voir Péret, *Anthologie des légendes mythes et contes populaires d'Amérique*, op. cit.

27. *Ibid.*, p. 64.

28. *Ibid.*, p. 87.

29. *Ibid.*, p. 88.

Ce virage vers l'esthétique de Bachelard, le programme de recherches qu'il annonçait au cours duquel il comptait forger une épistémologie intégrant l'irrationnel, le jeu et la surprise réjouissait Breton qui voyait le philosophe cerner la base commune dont dérive le travail solidaire « du poète, du peintre et du savant³⁰ ». En 1938, Bachelard inaugure par *La Psychanalyse du feu* son investigation sur la rêverie de la matière côtoyant ainsi certains présocratiques pour qui les quatre éléments sont le principe de toutes choses. Péret intervient à sa manière dans le débat comme l'on peut noter dans « La Nature dévore le progrès et le dépasse », écrit qui paraît dans *Minotaure* n° 10, hiver 1937 :

*Là où la genèse n'a pas encore dit son dernier mot, là où la terre ne se sépare de l'eau que pour engendrer du feu dans l'air, sur terre ou dans l'eau, mais surtout là où terre et eau, terrifiés par le feu céleste, font l'amour nuit et jour, en Amérique équatoriale [...]*³¹

Plus tard, Péret consacrera aux quatre éléments — ainsi qu'aux trois règnes — *Histoire naturelle*, texte qui se divise en deux sections de longueur inégale, la première, consistant en un tiers du texte, traite justement les quatre éléments et le reste, les trois règnes³². Puisque ceux-là jouent un rôle important aussi dans le passage sur le règne minéral, on voit qu'au vrai ils accaparent l'attention pendant plus de la moitié du texte. Bien que du début jusqu'à la fin d'*Histoire naturelle* il est toujours question de création de l'univers, stylistiquement la section sur les quatre éléments, que Péret rédigea au Mexique en 1945, diffère du reste repris en France en 1950 et terminé en 1958.

La section sur les quatre éléments a pour but principal la subversion du discours scientifique. Considérons l'extrait suivant à propos de l'élément terrestre :

*Arrosée, la terre donne : 1 Le rouge à lèvres [...] 2. Le bain turc, qui s'obtient en pétrissant de la terre humide avec du lait caillé [...] 3. La grenouille [...] 4. Le violoncelle, dont l'emploi est de plus en plus fréquent dans la thérapeutique de l'arthrite [...] 5. Les lunettes de myope [...]*³³

La syntaxe relève de n'importe quel document scientifique, la progres-

30. Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1979, p. 276.

31. Péret, *OC VII*, p. 39.

32. Voir Péret, *OC IV*, Librairie José Corti, 1987, p. 215-242.

33. *Ibid.*, p. 217-218.

sion s'articulant au moyen d'exemples méthodiques. Mais sémantiquement, le passage jure avec le discours scientifique, la terre engendrant non une matière minérale ou végétale mais plutôt des produits industriels. L'étonnement éprouvé devant la prolifération, dans la section sur les quatre éléments, d'objets incongrus, de bêtes et de végétaux aussi ne pallie pas du tout l'effet que laisse la subversion en règle du discours scientifique.

Un changement radical dans le style se fait observer dans la section sur les trois règnes. Dans le texte sur le règne minéral, il y a personnification des quatre éléments qui rivalisent l'un avec l'autre qui crée le plus de minéraux. Fait symptomatique de ce texte c'est la fréquence très élevée du terme « main » : non moins de dix-neuf occurrences dans six pages (nous incluons aussi le pluriel du terme). Dans la section des trois règnes, nous assistons à la création respective de minéraux, de végétaux et d'animaux, création qui souvent consiste dans le plaisir tout court de nommer de quelques-uns des divers composants des trois règnes. En nous référant à Gilbert Durand, cela correspondrait à la structure de la viscosité du régime nocturne de l'imaginaire³⁴. Péret construit sa poésie en y incluant beaucoup d'éléments d'une série, des éléments inséparables formant dans la joie un petit monde complexe mais uni.

En outre, le texte des trois règnes où le feu, l'eau, l'air et la terre inaugurent avec frénésie la création de l'univers fait sans doute penser aux extraits racontant des croyances des Amérindiens dans *l'Anthologie des mythes légendes et contes populaires d'Amérique*. Même phénomènes souvent incompréhensibles, même structure de pensée hétérogène au rationalisme occidental, même perception poétique de la vie. Péret, grand dévoreur de textes, retravaille le tout en y ajoutant son talent débridé.

Fargue et Péret agissent l'un dehors, l'autre dedans le mouvement surréaliste. Un pont relie sans doute le premier au surréalisme comme Breton avec perspicacité le relève dans le manifeste de 1924. Nos recherches sur trois isotopies communes à Fargue et à Péret ne font que confirmer l'affinité que Breton ressentait déjà envers le « piéton de Paris ».

UNIVERSITÉ DE MALTE

34. Voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Bordas, 1978, p. 310-313.

V. RÉFLEXION CRITIQUE

ADRIEN DAX : AUTOMATISME GRAPHIQUE ET SURRÉALISME APRÈS 1945

Raphaël NEUVILLE

En décembre 2010, a paru le recueil *Écrits*¹ réunissant, sous la direction d'Oscar Borillo et de Guy Flandre, les textes d'Adrien Dax (1913-1979). Publiés entre 1950 et 1980 au sein de revues surréalistes ou proches du mouvement, ces articles jalonnent le parcours d'un homme exemplaire de la vitalité du surréalisme de l'après-guerre. Mais c'est aussi le parcours d'un homme méconnu, et pour cause, Dax n'ayant jamais voulu appeler l'attention sur ses propres recherches picturales. Sa volonté farouche de se maintenir en dehors de tout réseau officiel au profit d'une aventure collective explique pourquoi son œuvre est souvent négligé, sinon oublié. À la publication de ce recueil, il faut ajouter l'entrée de son œuvre dans une collection publique française ainsi que plusieurs expositions. Ce sont pour nous autant d'occasions offertes, en conservant les *Écrits* comme fil rouge de notre réflexion, de revenir sur ce peintre et dessinateur surréaliste afin de mieux en comprendre la démarche.

Après le succès de l'Exposition surréaliste internationale de 1947 à la galerie Maeght à Paris, c'est la galerie Solution surréaliste qui draine, en 1948 et en 1949, de nouvelles forces vives². Bien que certains, comme le jeune poète Gaston Puel³, n'y fassent qu'un bref passage, d'autres trouvent à s'épanouir dans la relance de l'activité du groupe. C'est évidemment le cas de Dax qui, après un premier dessin publié en 1949 dans le cinquième numéro de *Néon* et après la signature, la même année, du

1. Adrien Dax, *Écrits*, Rue des cascades, 2010, 191 p. Désormais cité dans le texte sous forme abrégée : *É*. Suivi de la pagination en chiffres arabes.

2. Pour cette période, voir l'éclairant ouvrage de Fabrice Flahutez, *Nouveau Monde et nouveau mythe*, Dijon, les Presses du réel, 2007, 525 p.

3. Gaston Puel : né en 1924 à Castres, il fut notamment proche de J. Bousquet et de Char. Par l'entremise de Bellmer, il entretint dès 1945 une correspondance avec Breton. L'année suivante, il se rapprocha du groupe surréaliste pour s'en éloigner au début des années 1950. Dans le même temps, il se lia d'amitié avec Dax et il l'incita à entrer en contact avec les surréalistes parisiens. (Entretien avec l'auteur, 16 avril 2009).

tract *Les surréalistes à Garry Davis*, ne se départira jamais de son implication au sein du groupe.

D'abord photolithographe puis, dès 1932, dessinateur en imprimerie, Dax suit également des cours à l'École des Beaux-Arts de Toulouse entre 1927 et 1933. Il est aussi marqué par la découverte des numéros du *Surréalisme au service de la révolution*⁴ et, surtout, par ceux du *Minotaure*⁵ qui brillent autant par la qualité des textes présentés que par leur abondante iconographie. Ses participations aux revues surréalistes témoignent, par la suite, de l'exigence de sa réflexion menée pour relancer et pour renouveler les débats dont il a été le témoin dans les années 1930. Ce témoignage de l'activité du groupe surréaliste après-guerre accrédite l'idée selon laquelle le surréalisme ne sombre pas dans les écueils attendus, tels ceux d'un formalisme stérile ou ceux d'un engagement politique réduit à sa plus sordide expression. Autant de pierres d'achoppement que Dax dénonce, dès 1951, dans sa première contribution aux « billets surréalistes » du *Libertaire* lorsqu'il renvoie dos à dos « un art à qui l'on pourrait pardonner d'être un objet de luxe, s'il ne se faisait trop souvent complice d'une morale et d'une religion qui justifient l'asservissement des hommes » et les productions soviétiques « imposant le rapprochement avec les plus infâmes productions religieuses, [qui ne permettent] déjà plus d'invoquer ni le réalisme ni le socialisme. » (*É.* 37-41)

Mais, en 1969, les violentes tensions qui traversent le groupe surréaliste amènent à la rupture. Une partie de ses membres – à laquelle se range Dax – choisit d'abandonner l'épithète « surréaliste » avec l'annonce, formulée par Jean Schuster, du *Quatrième Chant* publié, le 4 octobre, dans *Le Monde*. Cependant d'autres refusent les conditions de cette dissolution et tentent de perpétuer l'activité du groupe⁶. C'est le cas de Vincent Bounoure qui, en octobre 1969 lance, dans le cadre de *Rien ou Quoi ?*, une enquête à destination de ses compagnons afin de tenter de dépasser la crise qu'ils traversent. Des réponses résulte un recueil *Pour communication*⁷ dont la formule liminaire de Bounoure précise l'objectif :

La distribution aux intéressés des réponses qui m'ont été faites n'a de

4. Tom Gutt, *Adrien M. Dax*, Bruxelles, Galerie La Marée, 1976, p. 9.

5. Simone Dax et Annie Rowling, entretien avec l'auteur, 5 novembre 2008.

6. Voir Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou Le fin mot de l'histoire, mort d'un groupe, naissance d'un mythe*, éd. M. Nadeau, 2001, 373 p.

7. Bounoure (dir.), *Pour communication : réponses à l'enquête « Rien ou quoi ? »*, s. l., s. n., mars 1970, 162 p. Document tapuscrit tiré à 75 exemplaires et destiné aux principaux membres du groupe.

sens qu'en vue de l'avenir. Elle est destinée à susciter, s'il se peut, des échanges qui ne passeraient pas par moi et à provoquer la multiplication à partir des thèmes et des propositions esquissées par mes partenaires d'aujourd'hui.

Soucieux de répondre à un ami, la réponse (É. 145-163) de Dax se fait néanmoins franche et honnête lorsqu'il évoque – déjà au passé – la viabilité du groupe de Paris et de la plate-forme de Prague :

ce qui s'étiolait depuis longtemps en était, déjà, à pourrir. [...] Je pense, en définitive, que les déclarations de principes, même très honorables aux regards extérieurs, restent plus de nature à prolonger pour nous tous une illusion néfaste que de vraiment nous permettre d'en surmonter les causes. [...] Nous en étions bien, je crois, à risquer d'abuser d'un qualificatif ; cela en nous abusant nous-mêmes.

Mais les *Écrits* rendent tout spécialement compte de l'apport théorique de la pensée de Dax. Il en va ainsi des sciences pour lesquelles sa formation tardive d'ingénieur⁸ lui donne suffisamment d'assurance pour les aborder avec un œil neuf lorsqu'il traite des travaux de Stéphane Leduc⁹ ou pour dénoncer, au contraire, leur dérive scientiste. Ainsi, il constate que « les hommes de ce temps s'en remettent à la parole du savant à peu près comme ceux d'autrefois s'en remettaient à l'autorité du prêtre » (É. 44) afin de nous demander, avec force, « quel est donc ce réel qui ne prête plus à vivre ? » Il traite avec autant d'aisance et d'audace des questions relatives à l'hermétisme et à l'alchimie¹⁰, spécialement convoquées lorsqu'il aborde les expérimentations de Strindberg¹¹ ou, même, lorsqu'il

8. Après-guerre, il intègre le Génie rural comme ingénieur, en charge, notamment, de l'adduction d'eau.

9. S. Leduc (1853-1939) : professeur de physique médicale et chimiste à l'École de médecine de Nantes. Auteur de *La Biologie synthétique* (1912), il mène, à partir de sels métalliques, des expériences sur l'osmose et sur les colloïdes dont les réactions chimiques engendrent des solidifications dendritiques étonnantes : véritables jaillissements colorés de formes organiques et d'excroissances exubérantes aux allures de végétations primitives. (É. 28-30).

10. La correspondance de Dax avec Breton aborde très fréquemment les ouvrages ésotériques. À ce titre, Dax témoigne d'une très fine connaissance de ce domaine et, en particulier, de l'alchimie. Dax, [*Lettres à André Breton*], 04-12- [1948 ?] au 11-08-1966, 72 lettres, 6 cartes postales, 1 carte de vœux, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

11. A. Strindberg (1849-1912) : cet écrivain et dramaturge suédois s'intéresse à des expériences qui naviguent entre chimie et alchimie. Il réalise ainsi des *Cristallogrammes* et des *Célestographies*, photographies abstraites du ciel ou de la formation des cristaux de givre dont la capacité à exciter l'imagination est manifeste. (É. 31-32)

se penche sur un texte consacré à Fourier (*É.* 111-122). Nous regretterions, toutefois, qu'il n'ait jamais traité des « arts premiers » – et particulièrement de l'art océanien – pour lesquels il nourrissait une attention confortée par son goût de collectionneur.

C'est cependant du côté de l'automatisme graphique, dans la lignée de Max Ernst, qu'il s'exprime avec le plus de force et qu'il conduit de nouvelles explorations capables de raviver la portée révolutionnaire d'un procédé fondateur du surréalisme pictural. S'il n'aborde jamais explicitement ses recherches plastiques, sans doute par modestie mais aussi par une volontaire mise en retrait, son article de 1950, « Perspective automatique » (*É.* 21-36), cité par José Pierre en référence parmi les textes consacrés à la peinture surréaliste¹², et sa réponse au questionnaire sur la « Situation de la peinture en 1954 » (*É.* 93-99) laissent deviner ses principales préoccupations et demeurent des textes essentiels à qui veut tenter de comprendre sa démarche. Dax multiplie ainsi les recherches et les expériences plastiques sans jamais les limiter à quelques procédés qui deviendraient, trop vite, de simples « trucs d'atelier » pour artiste en mal de création. Il ne s'est d'ailleurs jamais conduit en artiste mais il s'est, au contraire, affirmé en surréaliste et en expérimentateur¹³. En effet, ce qui importe avant tout pour lui, au-delà la production finale, c'est bien le processus créateur lui-même. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que José Pierre le qualifie d'« expérimentateur infatigable, [qui] ne se soucia jamais de conclure mais toujours de relancer l'aventure¹⁴. »

L'une des techniques mises en œuvre, parmi les plus exemplaires, est celle de l'*impression de relief*. Dérivée des pratiques du grattage et du frottage, celle-ci agit directement sur la matière picturale comme le révélateur d'un contenu visuel latent, véritable expression du désir. En ce cas, Dax privilégie la matité de la gouache noire (fig. ?) au point de mériter les qualificatifs, dans de nombreuses dédicaces manuscrites de Breton, d'« enchanteur noir » qui « travaille au fond du gouffre d'Absalon » où il est celui qui « commande l'opale noire ». Par un jeu d'ombres, proche du négatif photographique, ce procédé crée des contours à la beauté trouble où le regard du spectateur n'a de cesse de se perdre. L'artiste agit, à partir de lames de rasoir et de raclettes, de manière à jouer avec la lumière que la nitescence des blancs accroche différemment afin de suggérer des formes aux allures organiques oscillant,

12. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 357.

13. Borillo et Flandre, « Adrien Dax, surréaliste » (*É.* 10).

14. José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Somogy, 1983, p. 309.

couramment, entre le minéral et le végétal (fig. ?). Mais il lui arrive de recourir aux fonds colorés (fig. ?) ou parfois même dorés qu'il gratte pour obtenir, par transparence, des effets chromatiques d'autant plus remarquables qu'ils se dégagent d'une gouache fuligineuse. Mais l'interprétation d'images publicitaires, dissoutes à l'aide de solvant et de peinture, est tout aussi remarquable par sa capacité à perturber le sujet initial. Nous ne pouvons cependant réduire son exploration de l'automatisme graphique à la seule énumération d'innovations techniques. Un catalogue serait nécessaire pour cerner toutes les richesses de son œuvre. De plus, si des musées étrangers conservent déjà des œuvres de Dax¹⁵, signalons, après deux récentes expositions à Gaillac et à Marseille, que le musée des Abattoirs de Toulouse a acheté six œuvres de l'artiste. À cette première entrée dans les collections publiques françaises, il convient d'ajouter l'exposition collective au Centre Joë Bousquet. Autant de preuves de l'intérêt que suscite, aujourd'hui, sa production¹⁶.

Quoi qu'il en soit, sa démarche est avant tout animée par une « interrogation de la matière poursuivie librement sans la moindre volonté préalable d'expression » où se révèlent les potentialités plastiques comme miroirs du modèle intérieur et qui vise, en dernier lieu, une refonte du regard pour retrouver cet œil à l'état sauvage affirmé par Breton dès l'incipit du *Surréalisme et la Peinture*. Cette révolution du regard se veut comme un authentique « changer la vue », corollaire du « changer la vie » rimbaldien repris par les surréalistes.

Le même esprit souffle au cœur de son dessin. D'une élégance rare, ses *graphismes* animés par l'Art nouveau – où l'influence d'Aubrey Beardsley se fait particulièrement sentir – déploient des ondulations à l'écho végétal où viennent parfois se prendre au piège des hybrides de phasmes et de mantes religieuses qui participent d'un étrange bestiaire. Il est d'ailleurs possible de retrouver quelques-unes de ses publications illustrées avec la plaquette *Le Passeur d'angles*¹⁷, tout comme nous

15. A. Dax, *Sans titre*, c. 1950, gouache sur papier, 25,2 × 21,5 cm, Jérusalem, The Israel Museum. A. Dax, *Sans titre*, sd., huile sur panneau, 91 × 61 cm, Jérusalem, The Israel Museum. En 1968, à l'occasion de l'exposition surréaliste *Princip Slasti* à Prague, une œuvre de Dax a aussi été acquise par la *Národní galerie v Praze*.

16. *Adrien Dax : dessins & graphismes*, Marseille, Librairie Le Lièvre de mars, 2010. *Archéologie de l'image*, Galerie Loin-de-l'œil, Gaillac, 2009. Neuville, « Musée des Abattoirs : les peintures du surréaliste Adrien Dax », in *Midi-Pyrénées patrimoine*, 2011, n° 26, p. 100-105. *Poésie et esthétique*, Centre Joë Bousquet, Carcassonne, 2011.

17. Adrien Dax, *Le Passeur d'angles*, La Louvière, Daily-Bûl, « Les poquettes volantes », 1972, 24 p.

pouvons contempler ses dessins qui viennent accompagner les textes de poètes surréalistes tels que Guy Cabanel, Jehan Mayoux ou bien encore Louis Scutenaire. Si les dessins des *Écrits* sont peu représentatifs des délicates arabesques de son trait, il n'en reste pas moins vrai que les œuvres de *Lecture en blanc* (É. 169-180) témoignent, à une époque tardive dans la vie de Dax, de sa constante volonté de renouveler et de prolonger ses expérimentations plastiques afin d'interroger, encore et toujours, les potentialités de l'automatisme et de questionner cette indispensable « rééducation libératrice de la vue ». C'est pourquoi, près d'un quart de siècle après *Perspective automatique*, Dax augure à nouveau que « tout est dans le regard ». Ceci semble d'autant plus important pour lui qu'il propose ainsi un très bref essai sur la construction des phénomènes perceptifs dans un jeu d'aller-retour entre perception et représentation subjective (É. 141-144).

L'intérêt dont il fait preuve pour la numismatique gauloise dans *Actualité de l'art celtique* serait une clef supplémentaire pour comprendre la prédominance, dans son dessin, d'un rythme expressif, « véritable libération de la sensibilité » (É. 91). Inscrit aux côtés de Breton¹⁸, dans une volonté de réhabiliter l'esthétique des statères gaulois libérée du carcan formel gréco-romain, Dax ajoute que « plus l'image se désagrège, plus trouve à se préciser une reconstruction poétique des formes qui affirme, par le rythme même des forces naturelles, une signification transcendante du visible. » Ici, l'artiste fait sienne l'interprétation proposée par Lancelot Lengyel qui nous demande de « suivre, depuis sa naissance, le développement du rythme gaulois, en tant que moyen plastique, comme l'expression de la structure d'un univers »¹⁹. À la croisée entre quête alchimique et quête poétique, Dax fait, plus que jamais, œuvre de voyance.

Sa réflexion sur l'automatisme graphique est d'autant plus pertinente qu'il la prolonge par une attention accrue pour les productions médiumniques pour lesquelles il relève une « continuité de rythme » témoignant d'un « total abandon aux sollicitations automatiques ». Dans le même temps, il constate que l'automatisme à visée directement plastique se caractérise, trop souvent, par une « discontinuité formelle assez désagréablement ressentie lorsqu'elle ne tend plus qu'à la mutilation systématique de l'objet ». La solution serait à rechercher, selon lui, dans une

18. André Breton, « Présent des Gaules », *OC IV*, 753.

19. Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*, Montrouge, éd. Corvina, 1954, p. 25.

« accentuation de l'automatisme » qui permettrait « d'atteindre à quelque harmonie spontanée dont le caractère organique peut être pressenti dans les rapprochements qui s'imposent avec certaines croissances végétales ». Nous retrouvons les parangons de ces déploiements naturels avec les planches des *Kunstformen der Natur*²⁰ (*Les formes d'art de la nature*, 1904) de Ernst Haeckel qui rendent compte de cette harmonie des éléments naturels (fig. 6). Dès leur parution, les travaux de ce zoologiste allemand intéressèrent particulièrement les artistes, et spécialement ceux de l'Art nouveau²¹, pour leurs représentations d'organismes de fonds sous-marins et pour leurs reproductions d'observations au microscope. Chacune de ses planches donne à voir une beauté biologique faite d'un jeu délicat de symétrie qui fascinait Dax sur bien des points. Ainsi *Kunstformen der Natur* est, à ses yeux, un livre « somptueux [...] d'histoire naturelle, si l'on veut, mais prodigieusement surréaliste. À décourager d'avance tous les appels à l'imagination²². » C'est bien cette beauté, toute en symétrie, des planches de Haeckel qu'il conviendrait de rapprocher, en lointain écho, de l'unité formelle obtenue par les « architectures florales » des dessins spirites du dramaturge Victorien Sardou ou, encore, suscitée par les fascinantes structures des toiles du peintre autodidacte Augustin Lesage agissant, prétendument, sous la dictée d'un esprit. C'est pourquoi la possibilité d'une continuité formelle, basée sur l'« unité rythmique²³ », qui se manifeste depuis l'art gaulois jusqu'au Modern Style et à l'art brut, avec les productions médiumniques, demeure une préoccupation essentielle pour Dax. Sa réflexion semblerait tendre vers un automatisme graphique capable de satisfaire aussi bien les exigences sensibles que les exigences intellectuelles et où tenterait de s'exprimer quelque automatisme absolu.

Si l'écheveau des influences demeure bien difficile à débrouiller, il est jusqu'ici indubitable que l'apport des sciences de la forme reste majeur dans l'élaboration de la réflexion de Dax. En effet, dès *Perspective automatique*, sa démarche est fortement influencée par les *Principes de mor-*

20. Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig, Vienne, éd. Bibliographisches Institut, 1899-1904, 2 tomes et 1 supplément, n. p.

21. Rosalind Krauss, « L'influence de Ernst Haeckel sur l'Art nouveau » dans Clair (dir.), *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 342-351.

22. Adrien Dax, [Lettre du 22-10-1968], in *Correspondance à Guy Flandre*, 17-03-1960 au 22-06-1979.

23. André Breton, « Genèse et perspective artistiques », *OC IV*, 432.

*phologie générale*²⁴ de Monod-Herzen. Après des études scientifiques, Monod-Herzen, artiste décorateur et bibliothécaire à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, publie en 1927 cet ouvrage, richement illustré, dans lequel il se propose de repérer les liens profonds qui unissent la science, « discipline consciente, rationnelle, et qui procède par étapes successives contiguës, sans sauter d'intermédiaires », avec l'art, « surprenant phénomène de synthèse directe, globale, obtenue d'emblée, et qui traduit des réactions émotives, intuitives, dont une grande part est inconsciente ». À partir d'une étude morphologique, il couvre différents domaines allant des mathématiques à l'esthétique en passant par la physique, la chimie, les sciences de la Terre et les multiples secteurs de la biologie. Son ouvrage a pour ambition de dégager les éléments moteurs de l'élaboration des formes de la matière et du vivant jusqu'à établir une analogie entre ces processus morphologiques et la création plastique. Toute proportion gardée, il semblerait que Dax s'approprie cette loi commune, sous-jacente à la création formelle, lorsqu'il résume cette « loi morphologique » en une équation qui établit « une similitude de rapports entre les diverses spécifications de la matière et les processus générateurs employés » aussi bien par la nature que par la création automatique. Pour appuyer l'hypothèse d'une parenté entre les deux processus, il traite des productions de l'automatisme mécanique d'un strict point de vue morphologique grâce auquel les grattages témoignent des « ravinelements du bois mort » et des « inquiétantes surfaces de l'érosion éolienne. » Or, c'est bien parce que l'automatisme relève essentiellement d'une « interrogation de la matière poursuivie librement sans la moindre volonté préalable d'expression » au point d'aboutir à certaines analogies avec les « processus naturels d'élaboration morphologique » qu'il peut véritablement « fonder la démarche picturale sur de réelles possibilités créatrices. » Pour autant, Dax ne souhaite pas restreindre l'automatisme à la simple répétition de formes naturelles. S'il a parfaitement conscience des limites de l'automatisme mécanique, il envisage sérieusement « une combinaison d'action et de matière qui réalise une forme sans aucune référence avec un aspect naturel » par une « tentative de direction des réactions matérielles pendant l'élaboration de l'œuvre [...] limitable à une impulsion ». Sans pouvoir proposer une réponse concrète qui serait d'ailleurs trop contraignante, la proposition reste suffisamment sibylline pour laisser le champ libre aux expérimentations futures tout en conser-

24. Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale*, éd. Gauthier-Villars, 1956, 2 vol., 380 p.

vant l'exigence d'une base théorique.

Son intérêt envers les sciences de la forme et, en particulier, envers les travaux de Monod-Herzen, est d'autant plus remarquable que d'autres artistes surréalistes s'intéressent à celles-ci. Signalons le cas tout particulier de l'œuvre de Roberto Matta. En effet, il est sans doute celui qui, au côté de Wolfgang Paalen, tente avec le plus de vigueur la rencontre entre les sciences et le surréalisme. Au-delà de son intérêt pour la théorie de la relativité générale et pour la géométrie non-euclidienne, il multiplie les sources d'inspiration d'ordre scientifique pour la conception de sa série de toiles nommées *Morphologies psychologiques*. Parmi ces références capitales pour leur réalisation, il appert que l'ouvrage de Monod-Herzen, allié à la psychanalyse freudienne, joue un rôle de premier plan²⁵. Ces toiles mêlent des taches colorées à la délicatesse d'un léger graphisme qui en souligne les contours. Avec elles, Matta souhaite proposer un « nouvel espace²⁶ » où s'exprime, dans un questionnement du couple visible-invisible, la complexité d'un paysage intérieur qui rejoindrait un cosmos imaginaire. Or son œuvre est pleinement associée à l'automatisme absolu dont l'avènement en peinture correspond justement, d'après José Pierre, à une révolution du regard désormais à même de « découvrir son bien dans le “mur de Léonard” sans attenter à l'image fortuite mais au contraire sachant tirer sa jouissance de ce que l'image préméditée échappe au moins en partie à une interprétation réductrice. En d'autres termes, ce qui est *lu* maintenant dans le produit de l'automatisme, c'est le *jamais vu* et non plus le *déjà vu* »²⁷. Les articles des *Écrits* montrent à quel point Dax s'implique dans ce questionnement de l'automatisme à un moment de l'histoire de l'art où la querelle entre abstraction et figuration fait rage.

Nous pouvons ainsi commencer à appréhender l'œuvre d'un homme trop méconnu et qui, loin d'avoir souhaité s'attirer la reconnaissance du public, n'en demeure pas moins un des plus éminents représentants du surréalisme de l'après-guerre. Depuis l'engagement politique des années 1930, où Dax fut secrétaire départemental des jeunes communistes – rapidement mis à l'écart pour « désaccord politique²⁸ » – jusqu'aux an-

25. Flahutez, *Nouveau Monde et nouveau mythe*, Dijon, les Presses du réel, 2007, p. 127-152.

26. André Breton, « Matta », *OC IV*, p. 575.

27. José Pierre, *André Breton et la peinture*, *op. cit.*, p. 145.

28. Maitron et Pennetier (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Éd. ouvrières, 1985, vol. 24, p. 129.

nées 1970 marquées par sa participation à *Coupure* (É. 165-168) ainsi que par son rapprochement avec le surréalisme belge, Dax fait montre d'un impérieux souci d'intégrité teinté d'une « sensibilité ombrageuse²⁹ ». Il se maintient loin de toute compromission aussi bien vis-à-vis des valeurs qu'il défend que de ses amis. Nous ne pouvons que saluer l'extrême rigueur et la cohérence qui animent, sa vie durant, la démarche d'un homme dont l'état d'esprit rejoint profondément celui du surréalisme. Du reste, Raymond Borde, fondateur de la Cinémathèque de Toulouse, avoue avoir écrit, vingt ans auparavant, son pamphlet *L'Extricable*³⁰ comme un « dialogue moral avec lui »³¹ pour honorer la « lucidité nuageuse » d'un homme avec lequel il n'avait pourtant pas toujours entretenu des rapports apaisés.

La présentation de quelques-unes des préoccupations essentielles de Dax démontre toute l'importance de son œuvre dans le renouvellement de l'automatisme graphique. Si Dax a fait le choix de s'effacer au profit d'un projet collectif de subversion de la vie et s'il démontre par ailleurs qu'il a parfaitement intégré les acquis théoriques du surréalisme, il parvient à élaborer une production plastique singulière où les multiples sources d'influence témoignent d'une démarche extrêmement cohérente. Toujours soucieux d'interroger les arcanes de l'automatisme, il n'enferme ni sa réflexion ni sa pratique dans le carcan d'investigations éculées. Instigateur d'innovations techniques, Dax développe un vocabulaire plastique où le minéral le dispute aux formes organiques. C'est pourquoi bien que plus de trente années aient déjà passé, son œuvre garde, aujourd'hui encore, toute sa puissance d'évocation.

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II – LE MIRAIL
FRAMESPA-UMR 5136 CNRS

29. José Pierre, *Le Surréalisme*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 158.

30. Borde, *L'Extricable*, Le terrain vague, 1963, 77 p.

31. Borde, « Adrien Dax », in *Le cinéma des surréalistes*, Perpignan, Les cahiers de la cinémathèque, 1980, p. 2.

LE SURRÉALISME AURAIT-IL, ENFIN, TROUVÉ SA PHILOSOPHIE ?

Marc JIMENEZ

Sur : Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1929-1941)*, L'Age d'Homme, 2011, 564 p.

Georges Sebbag, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, Hermann, 2012, 676 p.

Le pluriel « les philosophies » dissipe d'emblée les malentendus que pourrait suggérer un tel titre : « Les philosophies d'André Breton ». Pas plus qu'il ne s'agit de redéfinir, après Ferdinand Alquié, une philosophie *du* surréalisme, il n'est question, pour Emmanuel Rubio, ni d'élaborer ni de mettre au jour *une* philosophie unitaire, cohérente et systématique, nichée au cœur de la création poétique d'André Breton. L'enjeu est tout autre. Nul n'a jamais mis en doute les connaissances philosophiques de l'auteur des *Vases communicants*, invité, dès le lycée, à lire Hegel, puis plus tard Marx et Engels. Toutefois, faire état des multiples références à un corpus philosophique, aussi riche et dense soit-il, ne suffit pas pour montrer à quel point l'expérience littéraire et poétique du surréalisme se nourrit de façon essentielle et substantielle du texte philosophique. Rubio le sait bien et le montre. Lire Hegel, ce n'est pas *seulement* lire Hegel. C'est pénétrer dans l'univers complexe et contradictoire du post-kantisme et du pré-romantisme, celui de l'*Athenaeum*, de la fin du rationalisme éclairé où les lumières brillent encore suffisamment pour célébrer, à travers Novalis, Hölderlin, Friedrich et August von Schlegel, Hegel lui-même, l'alliance du mysticisme, de la philosophie et de la poésie. Mais c'est aussi rencontrer, à côté de l'idéalisme subjectif de Hegel, les variantes transcendantales chez Schelling, absolues chez Fichte, manière non seulement d'asseoir solidement quelques fondements théoriques au service de l'expression littéraire et poétique, mais aussi de se préparer à affronter les hégéliens de gauche, tel Feuerbach, le matérialiste athée, et ainsi inévitablement Marx et Engels.

Rubio s'emploie à reconstituer scrupuleusement le rhizome philosophique capable de nourrir le surréalisme d'André Breton. Un même souci, parfois véritable pierre d'achoppement du mouvement, revient de façon récurrente et concerne les oppositions, les contradictions, les ambiguïtés, les paradoxes oxymoriques entre le réel et l'imaginaire, le réel et l'hallucination, la réalité et le rêve, l'idéalisme et le matérialisme, le romantisme et la révolution, l'amour et la raison, en somme entre la poésie et la philosophie. Breton lui-même a défini en quelques termes ce programme, simple dans sa formulation, prodigieusement complexe dans sa réalisation : « mettre en présence la réalité extérieure et la réalité intérieure ». C'était déjà, après celle de Platon, l'obsession de Descartes : un projet diabolique, littéralement, puisqu'il fallut toute la puissance du doute et surtout la malice du malin génie pour espérer le conduire à terme... et finalement le reconduire comme tracas par excellence de la philosophie occidentale, de Berkeley à Hume et à Kant jusqu'à Heidegger et même au-delà. Il est certain que Breton n'a pas sous-estimé la difficulté d'une telle entreprise, S'il faut en croire Rubio, c'est sciemment, méthodiquement, dès les « années d'apprentissage », formé à la psychiatrie notamment grâce à Babinski, puis sous l'influence de Freud, que Breton prend clairement conscience du rôle de l'automatisme psychique au point d'en faire le synonyme du surréalisme : « Par [surréalisme] nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond à l'état de rêve [...] (Cité par Rubio, p. 38), définition qui débouche sur la formulation officielle de 1924, laquelle précise bien qu'il s'agit de l'« automatisme psychique pur », et que le surréalisme en question est exclusivement, à cette époque, le surréalisme poétique. Toute l'habileté d'Emmanuel Rubio – on salue la perspicacité du travail d'investigation – consiste à nous assurer du sérieux théorique et philosophique du surréalisme, loin du ressentiment de Georges Limbour au lendemain de la parution du *Second manifeste* en 1930, ironisant sur le « paravent de fumée philosophique ». « Construire » la relation entre le surréalisme et la philosophie, entre le poétique et le concept n'est pas une mince affaire. Certains n'y croient pas : le dédain de Limbour n'est rien comparé aux sentences de Paul Valéry, le rationaliste intransigeant, lequel rêve d'une liquidation pure et simple du surréalisme : « Littér [ature] modernissime – A [ndré] Breton] etc. Maximum de facilité et maximum de scandale – produire le max [imum] de scandale par le maximum de facilité./ Surr [éalisme] – Le salut par les déchets » (Valéry, *Cahiers*). Malignité dont Walter

Benjamin prend heureusement le contrepied, lui, le philosophe qui fuit les « déserts glacés de l'abstraction » et privilégie le « domaine magique des mots ».

Mais, au-delà de la question du poétique et du philosophique, on comprend très tôt qu'Emmanuel Rubio entend tracer la trajectoire qui conduit, selon son expression, de la passion hégélienne de *Nadja* à un « hégélo-marxisme conséquent ». 1932, année de parution des *Vases communicants* devient ainsi une date charnière : « Il importait [ainsi] de revenir sur ce qui avec *Les Vases communicants* apparaît comme l'enjeu majeur du surréalisme dans la première moitié des années trente : la rencontre du freudisme et du marxisme ».

Dès lors toute l'analyse de l'œuvre de Breton, conduite avec virtuosité sur une période de douze ans, s'efforce de mettre en évidence la « construction d'un système que l'on nommerait volontiers freudo-marxiste ». Le conditionnel et le « volontiers » sont en fait superflus. Cela fait quelques décennies qu'Henri Béhar, déjà en 1983 dans son article « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tristan Tzara », et plus tard dans son texte publié dans *Mélusine* en 1992 : « Le freudo-marxisme des surréalistes », s'est chargé d'alimenter la fameuse « légende freudo-marxiste » des surréalistes et celle d'André Breton en particulier.

Il est impossible ici d'entrer dans le détail et le dédale des arguments et des interprétations que l'auteur s'ingénie à développer de façon convaincante pour appuyer sa thèse qui était celle de Béhar : « montrer que les tentatives des surréalistes pour concilier marxisme et psychanalyse, dans les années trente, ne procèdent pas d'un égarement passager de l'esprit, dont ils seraient bien revenus depuis, mais qu'elles relevaient d'une nécessité de l'esprit, dans le contexte de l'époque [...] ». (*Mélusine*, XIII, 1992).

Tel qu'il la présente, la thèse d'Emmanuel Rubio ne manque donc pas de cohérence dans sa tentative d'en finir définitivement avec l'accusation de « bluff surréaliste » formulée par Artaud. Il y parvient, et à certains égards, de façon magistrale. Je relirai, sans doute plusieurs fois, les pages qu'il consacre à la nature dans *L'Amour fou*, au rire et à l'humour chez Nietzsche, ou à l'approche hégélienne de la poésie et de l'esthétique.

L'interrogation sur laquelle nous laisse l'ouvrage n'est pas là. On la trouve indirectement formulée dans la « conclusion » et, finalement, dans le projet global de l'ouvrage, dans sa volonté de délivrer un brevet de philosophe au poète Breton et dans son souci de réhabiliter, contre ses

nombreux détracteurs, le « freudo-marxisme » d'André Breton. Dans les années 1960, avant-même la disparition d'André Breton, nul n'a jamais douté – du moins dans les milieux littéraires et artistiques – des connaissances et des compétences philosophiques du poète. En 1964, les étudiants de la Sorbonne, modérément attentifs au cours de Ferdinand Alquié sur Descartes pour cause de photocopiés abondamment distribués et inchangés d'une année à l'autre, n'attendaient qu'une occasion pour poser au professeur à l'accent chantant la question du surréalisme et des relations de celui-ci avec la philosophie. Le seul « freudo-marxisme » qui passionna très vite certains des jeunes intellectuels de cette génération figurait dans l'ouvrage de Marcuse, *Eros et civilisation* (1955), qui venait de paraître aux Éditions de Minuit (1963), traduit par Jean-Guy Nény et le regretté Boris Fraenkel. Dans la *Postface* consacrée à la critique du révisionnisme néo-freudien et aux travaux d'Eric Fromm et de Karen Horney, on pouvait lire notamment que les premiers écrits de Wilhelm Reich constituaient la première tentative radicale pour développer « la théorie sociale implicite chez Freud ». La voie était tracée qui conduisit les « soixante-huitards » à découvrir ou à approfondir les traductions et les écrits de Constantin Sinelnikoff, lequel publie, en 1970, *L'Œuvre de Wilhelm Reich*, préfacé par Jean-Marie Brohm. À cette époque, on oublie ou l'on ignore les anathèmes de Politzer en 1933, visant explicitement Breton, contre le « néo-reichisme exalté » – « Objectivement, le freudo-marxisme [...] est un masque grossier pour l'attaque contre-révolutionnaire contre le marxisme »-. Les controverses et les discussions plutôt âpres de la *Neue Linke*, de la Nouvelle Gauche allemande, qui commencent à avoir quelque écho à Paris en 1967 grâce à l'arrivée en France des *Raubdrücke*, des éditions pirates distribuées sous le manteau à la Johann-Wolfgang Goethe de Francfort-sur-le Main, concernent essentiellement le trop lent processus de dénazification de l'administration allemande, la survivance d'une législation répressive (*Berufsverbot*) frappant depuis 1931, homosexuels, juifs et marxistes, jusqu'en 1972, à travers le *Radikalenerlass*, décret d'exclusion professionnelle pour certains fonctionnaires. L'ouvrage de Reich, *Die Funktion des Orgasmus* (1927) est lu dans une édition pirate avant que Miguel Abensour ne persuade Payot de l'éditer. Il en va de même pour *Matérialisme dialectique et psychanalyse* (1934), qui constitue la première vraie « bible » – si j'ose dire – du freudo-marxisme.

André Breton et le surréalisme n'ont guère de place dans ces débats qui agitent, à l'époque, l'intelligentsia européenne et nord-américaine.

Le freudo-marxisme reste une affaire allemande, exilé un temps aux Etats-Unis et qui, de retour en Europe, parvient à occuper partiellement la scène philosophique pendant une décennie (1970-1980), inclus dans le vaste mouvement de critique de l'idéologie initié par l'Ecole de Francfort, et victime d'avatars divers et variés à travers Foucault, Castoriadis, Deleuze, Guattari, aujourd'hui Slavoj Zizek et, semble-t-il, Onfray. À croire que tous les intellectuels « de gauche » furent ou sont toujours des freudo-marxistes !

La question à laquelle je me garderai prudemment de répondre, demeure : qu'est-ce que la philosophie – l'engendrement des concepts, leur entrelacs – apporte réellement à la poésie ? Autrement dit, hormis le fait qu'il est scientifiquement intéressant et intellectuellement satisfaisant de connaître l'enracinement philosophique de la création littéraire de Breton, en quoi ce savoir est-il susceptible d'enrichir la lecture de *L'Amour fou* ou de *Nadja* et d'influencer sur le ravissement et la fascination qu'exercent ces œuvres ? L'auteur, dans ce livre de spécialiste destiné aux spécialistes, a sagement pris le parti de limiter son étude à la période 1929-1941, époque qui débouche sur un champ nouveau caractérisé par « l'imprégnation ésotérique des textes du poètes ». Il conviendrait, dès lors, de partir en quête de l'origine occultiste des conceptions hégéliennes s'ajoutant à leur origine romantique. Breton héritier de Paracelse et de Jacob Boehme ? Une préoccupation bien benjaminienne ! Un nouvel ouvrage en préparation ?

Arrivé au terme des multiples aventures philosophiques scrupuleusement relatées par Emmanuel Rubio, péripéties elles-mêmes parfois assez surréalistes, on se découvre à la fois passionné par l'expérience intellectuelle et quelque peu malmené, renvoyé d'une référence à l'autre dans une sorte de partie de billard philosophique. Peut-être Emmanuel Rubio a-t-il voulu cette subtile allusion au Minotaure et ce clin d'œil au labyrinthe dans lequel plus d'une fois faillit se rompre le fil d'Ariane ?

Les mérites de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), philosophe et savant allemand, injustement méconnu, sont grands. Séducteur patenté malgré un physique disgracieux, il écrit près de dix mille aphorismes, ravit Johann Wolfgang Goethe, émerveille Karl Kraus, correspond régulièrement avec Emmanuel Kant. Georg Wilhelm Friedrich Hegel l'admire et le cite maintes fois. Parmi ses faits d'armes les plus marquants, on note qu'il est parvenu à convaincre ses

compatriotes d'utiliser le paratonnerre et, du même coup, d'inspirer au talentueux peintre surréaliste Wolfgang Paalen (1905-1959) un dessin intitulé *Potence avec paratonnerre*, remis en 1938 à André Breton. C'est bien cette œuvre qui permet à Georges Sebbag de trouver le titre de son ouvrage consacré aux rapports entre le surréalisme et la philosophie. La « une » de couverture, ornée d'une reproduction de Giorgio de Chirico : *L'Énigme d'un départ*, nous place également sous le signe du mystère et signifie assez clairement que le texte à venir s'adresse moins au lecteur lambda qu'à un liseur averti et féru de devinettes.

Et il est vrai que le périple auquel nous convie l'auteur, autour et à l'intérieur du mouvement surréaliste, en particulier celui de Breton et d'Aragon, ne manque pas de rencontres, d'incidents, d'événements, de péripéties essentiellement connues des experts que la narration souple de Sebbag s'efforce heureusement de rendre accessibles au profane. L'itinéraire philosophique proposé s'ouvre ainsi sur le palmarès des penseurs notés par Aragon et Breton. Au *hit-parade* des années 1920, et quasiment dans un mouchoir de poche, on trouve Pascal (14), Hegel (15), Freud (16) et Sade (19). Breton attend de ceux-ci qu'ils contribuent non pas à sa « formation intellectuelle » mais à sa « mentalité poétique ». Sebbag, avec un sens indéniable de l'anecdote signifiante, ne s'attarde pas sur les détails et invite à retenir l'essentiel. Kant joue très tôt un rôle pivot, entre 1910 et 1922, puis vient Hegel (« Je veux lire Hegel » clame Breton en 1916, avant de s'enthousiasmer en 1919 : « Je lis Hegel »), et Fichte et Schelling et Novalis et Nietzsche. La philosophie allemande semble prépondérante. Mais les Français, et non des moindres, jouent aussi un rôle essentiel : Pascal, Rousseau, Sade, Condillac, Janet, Fourier, Jacques Vaché, Éluard, Marcel Duchamp, Maurice Barrès, Isidore Ducasse – le « marqueur » -, Friedrich Nietzsche, etc. Impossible de les citer tous. C'est une véritable constellation de penseurs, de poètes, de philosophes qui tourne autour d'Aragon et de Breton, et à laquelle ils n'ont de cesse de faire référence. La question morale, saisie entre l'impératif catégorique de Kant et l'apologiste du mal de Ducasse, cède la place, un an avant la parution du *Manifeste* de 1924, à la question philosophique, elle-même prélude aux préoccupations métaphysiques. Mais une constellation peut en cacher une autre. La double page manuscrite de la revue *Littérature* d'octobre 1923, expose, sous le titre ERUTARETTIL la constellation momentanément idéale mais totalement improbable des auteurs situés au firmament du ciel surréaliste : Young, Sade, Lewis, Rabbe, liste suivie d'une kyrielle de

philosophes, allant de l'alchimiste Hermès Trismégiste à l'éthicien idéaliste Johann Gottlieb Fichte. Cette constellation est elle-même destinée à être remaniée à plusieurs reprises, à commencer par celle qui, dans le *Manifeste* de 1924 ne fait mention d'aucun philosophe, précurseur du surréalisme. Il faut attendre 1931, et le tableau « Lisez/Ne lisez pas » pour que soit « séparé » le bon grain de l'ivraie, les élus des « recalés ». Le palmarès est évidemment régulièrement revu et corrigé. « En dix ans – note Sebbag – la liste des précurseurs a beaucoup changé [...] signe de l'existence d'inflexions importantes dans la pensée et l'activité surréalistes » (p. 134). On en convient aisément à la lecture de l'ouvrage. L'auteur connaît suffisamment – excellemment – son affaire pour ne nous épargner aucun détail sur les sautes d'humeur poétique et philosophique d'Aragon et de Breton. Si, en 1938, on assiste à l'entrée de Freud, Hegel, Héraclite, Lénine, Marx et Trotski, Breton prend bien soin de préciser qu'« aujourd'hui encore, c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou mal fondé de l'activité surréaliste [dans les arts]. Le « corpus philosophique » (deuxième partie) précise et approfondit ces mouvements de prédilection et d'exclusion sur une période assez longue, postérieure à la mort de Breton (1919-1969). Autour des « étoiles fixes » – Sade et Ducasse – tournent (derechef pour certains) Héraclite, Kant, Hegel, Fourier, Marx et Nietzsche, sur fond de problèmes latents : comment passer de l'idéalisme et de l'immatérialisme de Berkeley à la logique philosophique (« Breton logicien dormant »), au rationalisme et au matérialisme ? Peut-on aisément réconcilier Marx et Freud ? L'automatisme fournit-il une réponse satisfaisante alors que la découverte de la psychanalyse et de la théorie des rêves selon Freud s'est révélée quelque peu laborieuse et beaucoup plus problématique qu'on (c'est-à-dire Breton) ne pouvait le penser ? Aussi périlleuse, en tout cas, que l'adhésion bien précaire au matérialisme historique, comme l'atteste, en 1953, le refus de Breton d'ouvrir la porte à Marx, « par fatigue », avoue-t-il.

Les réponses n'arrivent pas dans l'immédiat. Sebbag pratique avec une redoutable dextérité l'art du *flash-back* et l'on a l'impression – fausse ! – de revivre les scènes depuis le début. Il est vrai que l'affaire du substrat, du terreau nourricier philosophique du surréalisme n'est pas mince. On assiste néanmoins à la « bataille de l'esprit », aux bisbilles après, et sans solution entre la revue *Philosophies* – six numéros entre mars 1924 et mars 1925 – la *Révolution surréaliste* (1925-1929) et *Esprit*, d'obédience communiste, accueillant les anciens de *Philosophies*,

fondateurs, à leur tour, en partie sous l'égide de Georges Politzer, de la *Revue marxiste* et de la *Revue de Psychologie concrète*. Près de se clore faute de combattants, le combat continue néanmoins, relancé par Breton et le *Second Manifeste du surréalisme*.

Le « passage à la métaphysique » s'effectue à la page 339, pile à la moitié de l'ouvrage. Parvenu à cette étape, on a le sentiment d'avoir beaucoup appris, de connaître ou de reconnaître presque tout. C'est évidemment une illusion et Georges Sebbag nous fait très vite sentir qu'on est loin du compte. Le long chapitre qui s'ouvre est centré sur Aragon, sur ses références à l'*Athenaeum*, au cercle d'Iéna, et à l'intention du poète de créer un nouveau romantisme. Le projet philosophique d'Aragon et Breton se précise *contre* les « philosophes » Politzer, Lefebvre, Morhange, Guterman. Quoi de mieux, pour mener la lutte contre les communistes et les marxistes, à travers d'après controverses et polémiques, que de leur opposer Friedrich Nietzsche et Giorgio de Chirico, celui qui se dit « le seul homme à avoir compris Nietzsche » ? La tentation communiste se manifeste à nouveau, en dépit des cris d'alarme de Drieu La Rochelle et au grand dam d'Emmanuel Berl. Point n'est besoin d'insister, le geste n'est que velléitaire et Sebbag de rappeler comment, en mai 1968, à la surprise générale « prennent parole dans la rue, le surréalisme, le situationnisme, et d'autres encore, tous au bras de Charles Fourier ». La révolution prolétarienne n'est plus qu'un vieux souvenir, ajoute Sebbag. Nous sommes quelques-unes, aujourd'hui encore, en 2012, à qui cet épisode n'a pas échappé.

Les deux chapitres, consacrés au collagisme et aux durées automatiques, nous libèrent un peu de la charge, indispensable mais parfois trop lourde, des références et renvois multiples à l'histoire du surréalisme. Là s'exprime la pensée propre de Sebbag, faisant retour indirectement sur sa propre expérience du mouvement et ouvrant sur une possible compréhension de l'apport actuel du surréalisme : « Pour renouveler notre actualité absurde, délirante ou dada, nous puiserions hardiment parmi les recettes futuristes. Et pour nous faufiler dans la modernité, ou plus simplement pour nous défiler, nous aurions recours, en sus de tous les portables, au temps sans fil des surréalistes » (p. 551). On veut bien le croire. Il reste cependant que « le surréalisme est plus le nom d'un projet philosophique que le label d'un mouvement d'avant-garde » (p. 643). Cela aussi, on le croit volontiers, d'autant que l'ouvrage de Georges Sebbag semble s'être conformé en tout point à l'idée surréaliste : celle du collage, juxtaposition et entrelacs d'images

médiatrices et énigmatiques à la de Chirico. Et c'est en cela, précisément que le texte de Sebbag diffère grandement du livre d'Emmanuel Rubio. Dans ce dernier, domine la thèse argumentée, rigoureusement, parfois convaincante, parfois plus discutable, faisant valoir ce qui, selon l'auteur, aurait été un souci récurrent d'André Breton, c'est-à-dire la réconciliation du freudisme et du marxisme. Celui-là insiste davantage sur ce qui court de façon latente, souterraine, obsédante dans le surréalisme : l'automatisme psychique et le rêve. Sebbag parvient à nous faire croire pour de bon qu'« il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ». Mais si, puisqu'on vous le dit ! Alors, reste à tailler et à recoller les morceaux, à recueillir et à détourner les mots, à « jouer au cadavre exquis du désir et du hasard, hasard des images et des mots immatériels ». Un vrai travail d'expert de la part d'un auteur, aussi exigeant pour lui-même que pour le lecteur.

L'allusion tardive à René Magritte est bienvenue. La lecture du livre de Georges Sebbag n'a cessé de me faire penser à Hegel, sans trop de difficulté puisque Hegel est l'un des philosophes les plus cités dans le texte. Pure association surréalisante : plus d'une fois, me vint à l'esprit le fameux tableau du peintre belge : *Les vacances de Hegel* – image même, « divertissante », de l'apparente contradiction dialectique – le verre contient l'eau, le parapluie nous en protège. J'y vis par la suite un effet de cohérence remarquable, d'abord avec le paratonnerre, puis avec le jet d'eau du *Dialogue entre Hylas et Philonous*, et ainsi avec Nadja/Breton, tout en me disant, en refermant le livre, que Hegel pourrait bien avoir, cette fois au moins, et pour de bon, mérité de bonnes vacances.

UNIVERSITÉ PARIS I

TABLE

I. Dossier : Surréalisme et autoreprésentation féminine

Georgiana COLVILE et Annie RICHARD : Présentation

Gayle ZACHMANN : Femmes révolutionnaires, femmes surréalistes

Jean-François RABAIN : L'écriture du corps chez Claude Cahun

Marc KOBER : Identités chatoyantes (Leonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues)

Sibylle PIEYRE DE MANDIARGUES : Portraits en pièces détachées : la scène de l'effondrement chez Unica Zürn et Bona de Mandiargues

Dominique JOURDAIN : Ecce Myriam Bat-Yosef

Martine MONTEAU & Alba ROMANO-PACE : Jacqueline Lamba : la transparence et le secret

Françoise PY : Automasques, sculptures

Annie RICHARD : La peau des tableaux chez Gisèle Prassinos, Bona et Dorothea Tanning

Andrea OBERHUBER : Figuration de soi et de l'Autre chez Meret Oppenheim

Danièle MÉAUX : Scénographies du moi : de Claude Cahun à Francesca Woodman, Cindy Sherman et Sophie Calle

Patricia ALLMER : Lee Miller : Ombres d'elle-même

Mary Ann CAWS : Kay Sage : Note sur ses tableaux autobiographiques

Maria José GONZALEZ : Remedios Varo et Leonora Carrington : représentations d'une relation

Teresa ARCQ : Déesses ou démons ?

Gaëlle HOURDIN et Modesta SUARÈS : *Le Journal de Frida Kahlo* : des pleins et des liés

Leila JARBOUAI : Miroirs du merveilleux dans l'œuvre d'Alice Rahon, Remedios Varo et Leonora Carrington

Bernard MCGUIRK : Susana Thenon, représenter le soi lorsque l'étiquette s'efface

II. Hommage à Leonora Carrington

Georgiana COLVILE : Introduction

Chloë ARIDJIS : *Abécédaire*

Whitney CHADWICK : Un festin mobile : Leonora au marché de la magie

Susan ABERTH : *Ropa vieja (Vieux vêtements)* : Leonora Carrington et l'autoreprésentation

Dawn ADES : *La Maison d'en face (1945)*

Katharine CONLEY : *Les Fruits défendus (1969)*

Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON : Les langues de Leonora Carrington

Jonathan EBURNE : Leonora Carrington et la connaissance universelle

III. Salut à Rodanski

Vincent TEIXEIRA : Les Pas retrouvés de Rodanski

Thomas GUILLEMIN : Entre intercession et réincarnation : Jacques Vaché sous la plume de Rodanski

Benoit DELAUNE : Emprunts et paralittérature dans *La Victoire à l'ombre des ailes*

IV. Documents & Variété

Francesca RONDINELLI présente : « Solitudes » de Joyce MANSOUR

Léonor de ABREU : La Mélusine de Benjamin Péret

Richard SPITERI : Fargue et Péret : deux piétons de Paris et de l'ailleurs

V. Réflexion critique

Raphaël NEUVILLE : Automatismes graphique et surréalisme chez Adrien Dax après 1945

Marc JIMENEZ : Le surréalisme aurait-il, enfin, trouvé sa philosophie ?

H.T. Dossier d'illustrations

Table des illustrations