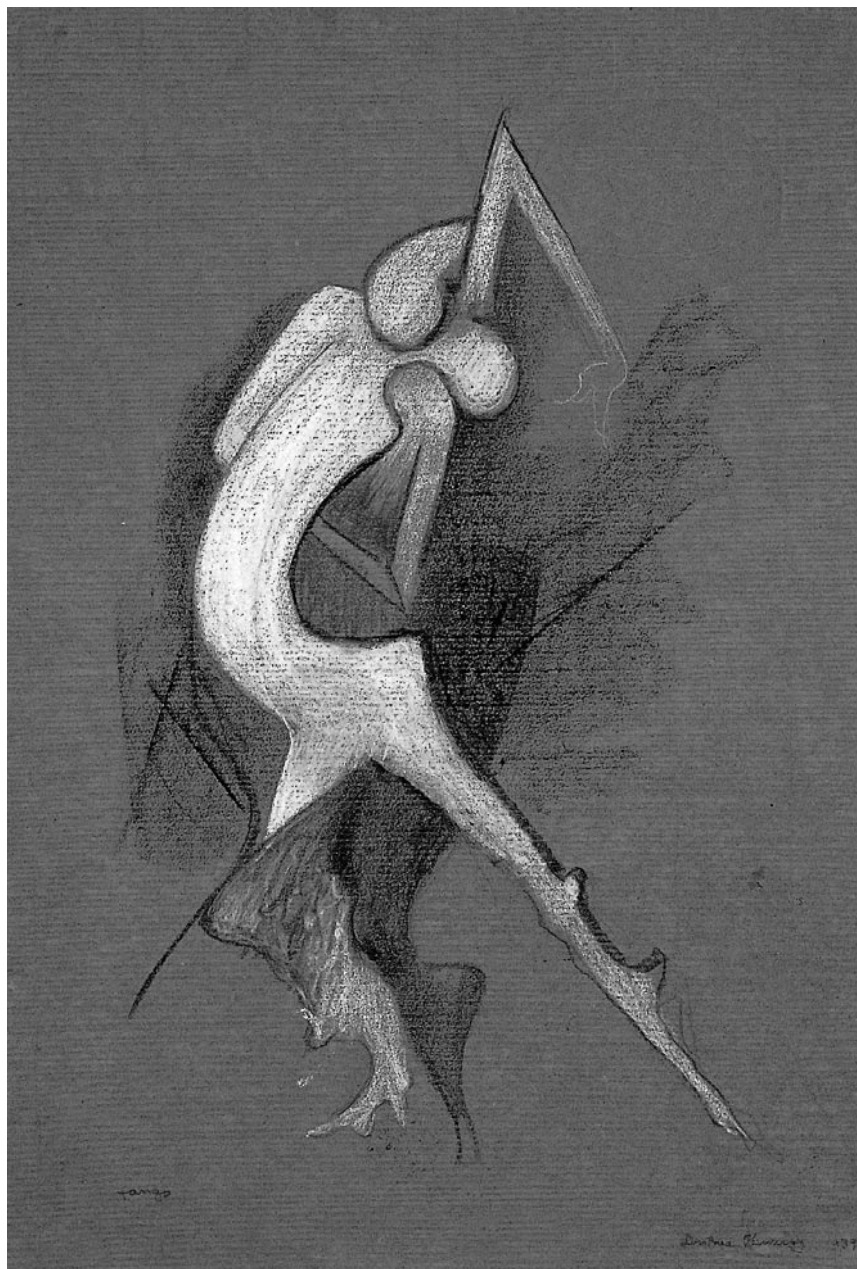


KATHARINE CONLEY
Les révolutions de Dorothea Tanning



Dorothea Tanning, *Birthday*, 1942
Huile sur toile, 102,2 x 64,8 cm
(Philadelphia Museum of Art)



Dorothea Tanning, *Tango*, 1939
Fusain et crayon conté sur papier, 48,3 x 34,1 cm
(collection de l'artiste)

Dans son autobiographie, Dorothea Tanning explique comment elle s'est rendu compte de la nécessité de faire de la sculpture – une révélation qui a surgi comme une irruption dans sa carrière de peintre. C'était un soir de 1969, pendant un concert à la Maison de la Radio à Paris. Vingt-six ans s'étaient écoulés depuis la présentation de son tableau *Birthday* à New York, dans l'exposition consacrée à « 31 femmes » à la galerie de Peggy Guggenheim. Tanning raconte que, tournoyant entre les notes d'*Hymnen* de Karlheinz Stockhausen ce soir-là, apparurent dans son imagination « les formes toutes ordinaires, et même organiques, que j'allais réaliser, et dont je sentais qu'il fallait que je les réalise à partir de tissus et de laine. Je les voyais avec une netteté étonnante, des matériaux vivants qui deviendraient des sculptures vivantes, avec une durée de vie comparable à la nôtre¹ ». Cet instant qui évoque celui où, chez André Breton, se produisent « comme des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir² », était pourtant tout à fait prévisible dans la carrière de Tanning. C'est ce qu'Alain Jouffroy appelle « son aboutissement inévitable dans la sculpture³ ». La troisième dimension a effectivement toujours existé à l'état latent chez Tanning et c'est dans cette troisième dimension, devenue pleinement visible avec l'arrivée de ses sculptures, que réside la puissance de son œuvre aussi bien que son aspect le plus surréaliste.

Depuis les années trente au moins, des figures dansent et tournent dans les œuvres peintes de Tanning – notamment dans les quatre versions de *Tango* (1939, 1953, 1977 et 1989) et dans *Intérieur avec joie subite* (1951)⁴ –; des corps s'entrelacent et s'entremêlent dans un mouvement continu que seul l'instant de la peinture arrête, quasiment en plein élan. Jouffroy caractérise « l'immobilité » chez Tanning comme ayant l'air de contenir les « traces d'une éruption⁵ ». En effet, ces « traces » prennent corps et bougent : tout bouge. Avec la spontanéité de la photographie instantanée, les corps semblent arrêtés au milieu d'une rotation ou d'une révolution, laissant au spectateur l'impression d'avoir entrevu un instant éphémère qui, le temps de tourner la tête,

1. Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and Her World*, New York, W.W. Norton & Co., 2001. Édition française sous le titre *La Vie partagée*, trad. Marc Amfreville, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 302.

2. André Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p. 651.

3. Alain Jouffroy, « Dorothea Tanning: le chavirement dans la joie », *XX^e siècle*, 43, 1974, p. 68. John Russell suggère lui aussi qu'il y a toujours eu « un élément sculptural dans l'œuvre de Dorothea Tanning ». Cf. John Russell, « The Several Selves of Dorothea Tanning », dans *Dorothea Tanning*, Malmö, Malmö Konsthall, 1993, p. 27.

4. Voir aussi *Valse bleue* (1954) dans Jean-Christophe Bailly, *Dorothea Tanning*, New York, George Braziller, 1995.

5. Alain Jouffroy, « Dorothea Tanning: le chavirement dans la joie », *op. cit.*, p. 68. Jean-Christophe Bailly, quant à lui, identifie une oscillation entre l'immobilité clé et des impulsions « qui cherchent apparemment à envahir la surface de la toile » (« Image Redux: The Art of Dorothea Tanning », dans *Dorothea Tanning*, *op. cit.*, p. 18).



Dorothea Tanning, *Tango Lives*, 1977
Huile sur toile, 130 x 97 cm
(Moderna Museet, Stockholm)

s'évapore ou se métamorphose. L'image peinte n'est qu'un moment saisi parmi d'autres. L'œuvre de Tanning invite les spectateurs à réaliser la troisième dimension qui réside, à l'état virtuel, dans ses enroulements perpétuels.

Tanning fournit elle-même les mots susceptibles de définir le phénomène visuel de l'instant arrêté, typique de son œuvre. En référence au point de fuite dans la perspective traditionnelle de la Renaissance, elle explique l'impossibilité de déterminer, pour son autobiographie, un début cohérent et une fin définitive. « Le début est un lieu introuvable », explique-t-elle,

aussi insignifiant que le point que je plaçais sur mon dessin, pendant un cours de perspective, le centre de l'espace où toutes les lignes – les routes? – confluaient à un endroit qu'on nomme l'Infini. Et même si, par curiosité, vous décidiez d'entreprendre le voyage, vous n'y parviendriez jamais. Le point aurait disparu, il aurait déjà reculé au fur et à mesure de votre progression, et il vous faudrait retourner à la case départ. C'est un tour que vous joue votre œil, mais aussi le destin, parce que ce point n'est en fait ni début ni fin, rien qu'une petite marque noire qui ne cesse jamais de reculer⁶.

« Sur ce diagramme que j'ai imaginé, poursuit-elle avant d'aborder le récit de sa vie partagée avec Max Ernst, les lignes, au lieu de converger, s'ouvrent pour révéler un espace médian, où Max et moi luttons avec ardeur⁷. » Cet entre-deux, cette tension qui lie un être à un autre, une vie à une autre, une histoire à une autre, est caractéristique de la vision de Tanning. Nul ne peut se tenir complètement à l'écart; l'individu en soi n'existe pas. Elle annonce déjà cette vision dans le titre de son autobiographie, *Between Lives (La Vie partagée)*, et dans la préface où elle évoque ceux qu'elle a connus comme des « proches aujourd'hui éloignés [...] pour ainsi dire des lucioles, chacun d'eux un sillon de phosphore, une vie qui a effleuré la mienne et dont l'éclat fugitif m'a permis d'exister⁸ ». Sa vie a toujours été partagée, non seulement avec Ernst, mais avec toutes les personnes qui l'ont approchée.

Ponctué de dialogues et de personnages, ce texte est aussi bien la biographie de Ernst que le récit de la vie de la narratrice, saisie parmi d'autres et qui se poursuit. Le livre invite le lecteur à y circuler. Comme le préambule relatif au « point de fuite » le suggère, il est impossible de traverser ce texte de façon linéaire. Par sa structure, il ressemble à *Nadja* et à *Arcane 17* de Breton qui, comme je l'ai suggéré ailleurs, épousent la forme d'une spirale plutôt que celle, traditionnelle, de la flèche⁹. Le récit revient ponctuellement sur lui-même et se relance, comme chez Breton qui réclamait dans *Nadja* des « livres qu'on laisse battants comme des portes¹⁰ ».

6. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit., p. 63-64.

7. *Ibid.*, p. 64.

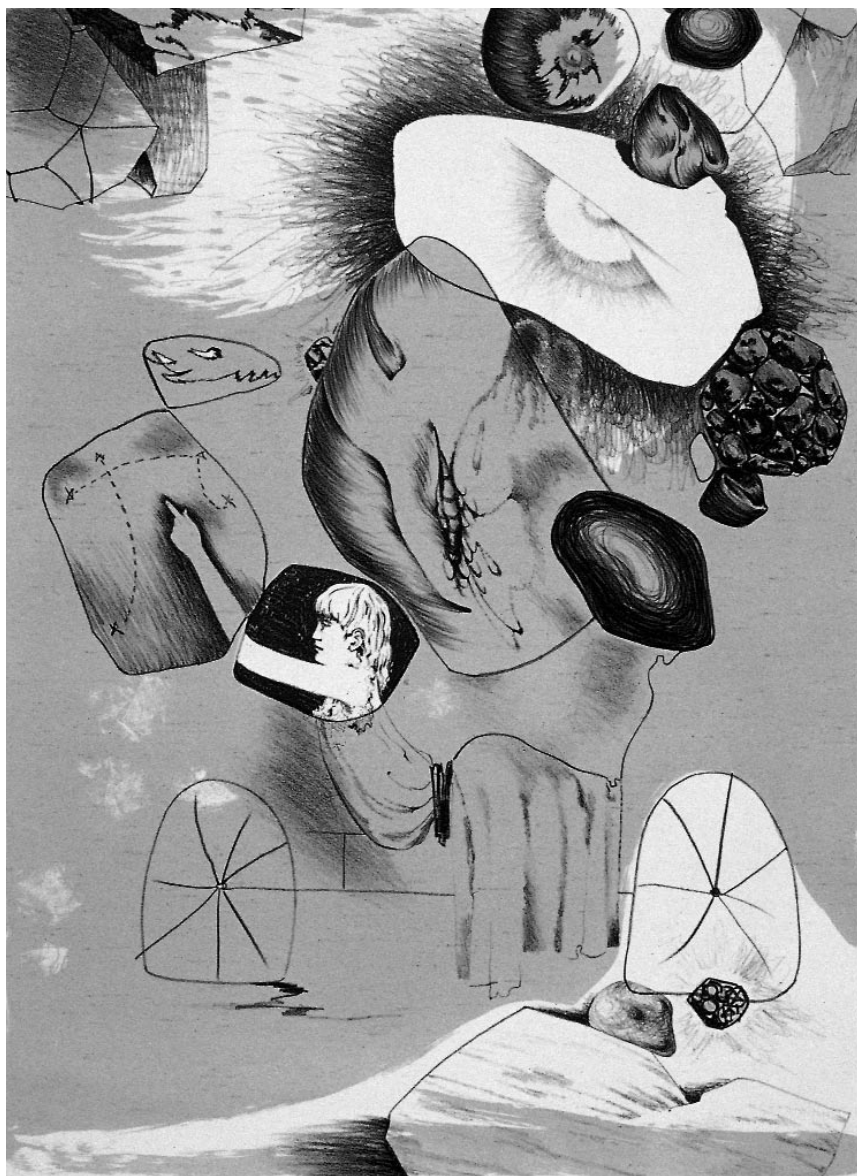
8. *Ibid.*, p. 9.

9. Cf. Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1996.

10. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 651.



Dorothea Tanning, « Premier péril », *Les 7 périls spectraux*, 1950
Lithographie



Dorothea Tanning, « Troisième péril », *Les 7 périls spectraux*, 1950
Lithographie

Par cette structure ouverte, entrouverte, comme par l'accent mis sur la vie partagée, *Between Lives* rappelle la collectivité idéologique des surréalistes qui a marqué les premières séances de « l'époque des sommeils » ainsi que l'idéologie des deux *Manifestes du surréalisme* de Breton. La première fois que Tanning rencontra le surréalisme, ce fut un coup de foudre de reconnaissance. Elle ressentit ce qu'elle appelle « un choc qui me renverse littéralement », lors de la première grande exposition surréaliste aux États-Unis en 1936, « Fantastic Art, Dada and Surrealism » au Musée d'Art Moderne de New York. Tout de suite, elle se sentit comme chez elle parmi ces « signaux si forts, si impérieux, si bouleversants, et si, comment dire? oui, si pervers que je suis [...] instantanément possédée¹¹ ». Elle se reconnut dans ces œuvres dérangementes. La terminologie qu'elle emploie pour exprimer cette reconnaissance rappelle à nouveau *Nadja* – « il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'invraisemblables complicités¹² ». Lors de cette exposition initiatrice, Tanning se retrouva saisie dans un réseau de complicités dont elle ne soupçonnait pas l'existence auparavant.

Ces deux thèmes, du livre structuré comme la « porte battante » bretonnienne et de la femme-peintre qui se reconnaît surréaliste lors d'une rencontre initiatique, apparaissent dans la première lithographie de l'album créé à Paris en 1950, *Les 7 périls spectraux*, accompagné de proses poétiques d'André Pieyre de Mandiargues. Dans ce « Premier péril », la femme exploratrice se prépare à entrer comme par une porte battante dans un livre ouvert. Son poing passe directement à travers la porte par la poignée absente et tient une chandelle dont l'ombre exagérée se projette sur la première page blanche. Cette femme semble être un de ces « premiers navigateurs » évoqués par Breton au début du chapitre de *L'Amour fou* consacré à la recherche de trouvaillés au marché aux puces¹³. La révélation qu'elle subira dans le livre laissé ouvert sera également infléchie selon sa perspective féminine au fur et à mesure qu'elle y pénétrera, une inflexion symbolisée par l'ombre de parties de son corps, qui tombe sur la première page du livre. Car la lumière qui illumine sa lecture est marquée par les traces d'un personnage définitivement féminin dans l'univers surréaliste: la Mélusine de *Nadja*¹⁴ dans *Nadja* et de Breton dans *Arcane 17*. Dans ces deux textes de Breton, Mélusine annonce les pouvoirs quasi-surnaturels de la femme surréaliste idéale, pouvoirs liés à sa queue de serpent. Cette queue aquatique fait surface ici,

11. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit., p. 53.

12. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 652.

13. André Breton, *L'Amour fou*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1992, p. 697. Ce chapitre a d'abord paru dans *Documents 34*, en juin 1934.

14. *Nadja* s'assimile à Mélusine par ses cheveux, mais aussi dans sa conversation et ses dessins. Pour une analyse plus approfondie de Mélusine dans *Nadja*, voir *Automatic Woman...*, op. cit.

dans l'ombre esquissée sur la page blanche du livre. Elle est attachée à la femme exploratrice-navigatrice par la chaîne d'une ancre qui donne l'impression de passer sous l'eau.

Cette queue mythologique est confirmée par la présence spectrale d'une tête de serpent enfouie dans la chevelure de la chercheuse, qui rappelle cette autre créature hybride et mythique, la Méduse aux cheveux de serpents. Le serpent incarne le savoir mystérieux auquel la femme-déesse Isis avait accès dans la mythologie égyptienne et auquel Eve désire accéder dans le jardin d'Eden biblique, selon une matérialisation de la pensée commune à plusieurs femmes associées au surréalisme¹⁵. Ce serpent représente un savoir lié aux femmes et à l'Antiquité, renforcé ici par le savoir traditionnellement masculin que représente le livre.

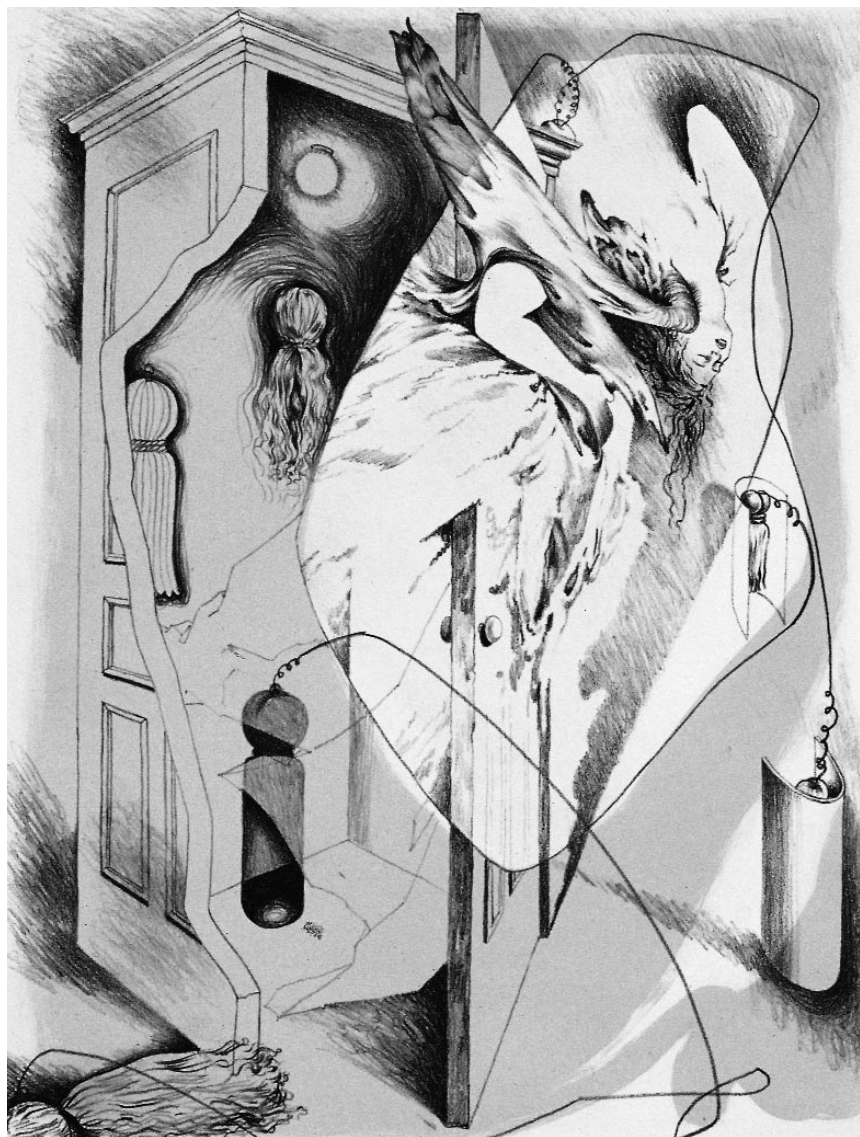
Dans le « Troisième péril », une femme déjà savante fait des calculs scientifiques sur un tableau tout en se balançant sur une bicyclette, ce qui met en relation pensée astrale et sens de la pesanteur. Car l'équilibre sur une bicyclette repose sur la loi de la pesanteur, d'autant que ces roues-ci ressemblent à de grosses pierres, attachant la pensée à la terre à travers le corps de la femme. Mais c'est dans le « Cinquième péril » que Tanning réunit la femme-chercheuse du « Premier » et du « Troisième péril » avec des thèmes explicitement surréalistes, notamment l'idée essentielle du « phénomène lumineux » de l'image surréaliste qui, selon Breton dans le premier *Manifeste*, « dépend de la beauté de l'étincelle obtenue [en] fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs¹⁶ ». Cette charge électrique de l'image est reformulée par Tanning en expérience scientifique ayant provoqué une explosion.

Dans ce « Cinquième péril », une femme, dont les longs cheveux évoquent autant la tête d'un balai qu'un bâton de dynamite, est propulsée en l'air hors d'une armoire d'où la dynamite et ses conducteurs ont aussi été éjectés. Ce personnage semble libéré de son corps par l'explosion. Elle se transforme en une créature ailée, qui flotte au-dessus de l'espace de l'armoire, espace qui, avec ses balais, représente un lieu emblématique de la contrainte quotidienne de la femme au foyer, un espace qui délimite son univers domestique. Telle un personnage en transe ou en proie à un « sommeil » automatique, à en croire le calme de son visage renversé et l'abandon de sa jambe toujours reconnaissable sous l'aile en formation¹⁷, la femme se

15. Eve échoue, mais est rattrapée par Marie qui vainc le serpent sous ses dehors de « deuxième Eve ». Pour plus de précisions sur la femme et le savoir du serpent, ainsi que sur le thème de la corporalisation de la pensée chez les femmes dans le surréalisme, voir à nouveau *Automatic Woman* et « La nature double des yeux (regardés / regardants) de la femme dans le surréalisme », dans *La femme s'entête. La Part du féminin dans le surréalisme*, dir. Georgiana Colvile et Katharine Conley, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 71-89.

16. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 337-338.

17. La jambe humaine visible sous l'aile rappelle la toile de 1946, *Les Anges gardiens*, où la transformation de petites filles en créatures ailées semble moins autonome, et ressemble à un viol plus proche du mythe de Lédä qu'à l'expérience scientifique du « Cinquième péril ».



Dorothea Tanning, « Cinquième péril », *Les 7 périls spectraux*, 1950
Lithographie

dégage de sa charge dans un saut à l'extérieur de l'armoire-prison. Cette irruption dans un autre monde qui pourrait être le monde des rêves, est peut-être définitive, un voyage sans retour, bien que la présence de son contexte domestique et banal semble la maintenir attachée à la vie quotidienne. Cette femme se montre capable, par ses connaissances propres, d'échapper à sa vie de contrainte ou d'y revenir si elle le souhaite¹⁸.

L'explosion du « Cinquième péril » rappelle en effet « la première explosion » ressentie par Tanning elle-même lorsqu'elle rencontra le surréalisme pour la première fois. Le moment qui suit l'explosion est celui où la femme qui a quitté son armoire à balais – symbole peut-être des attentes d'une femme née, comme Tanning, à Galesburg, Illinois –, incorpore les effets du choc électrique de cette rencontre. C'est le moment où son art se transforme et devient surréaliste selon cette idéologie de la collectivité propre au surréalisme qui invite chaque interlocuteur à l'interaction, à commencer par la recette que donne Breton de l'automatisme dans le premier *Manifeste*. Le « Cinquième péril » représente ce moment *between lives*, entre deux vies, l'explosion de ce tournant. C'est après que se produit le changement de vie. En fait, chacun de ces trois « périls » représente l'instant qui anticipe un mouvement: l'entrée dans le livre, le démarrage de la bicyclette, la chute de la femme. Le « Cinquième péril » figure le moment qui précède son réveil et sa révélation, sa révolution illuminatrice, le moment où tout démarrera à nouveau pour elle dans un nouveau cycle d'invention.

Dans tous les « périls », Tanning présente un être pensant. Elle réconcilie dans le personnage de la jeune femme les spectres des clichés de la féminité – la femme liée à la nature, au serpent, à l'armoire à balais – avec ceux de la masculinité – l'homme savant, chercheur, navigateur, explorateur et scientifique. Cet être pensant est un connaisseur de la tradition humaniste européenne, distinctivement pourvu d'un corps féminin et de connaissances féminines.

Huit ans avant *Les 7 périls spectraux* et six ans après la révélation du Musée d'Art Moderne de New York, Tanning avait créé un autre corps féminin pensant dans son autoportrait *Birthday*. Avec *Birthday* (1942), Tanning entrait dans ce qu'on peut appeler « la conversation surréaliste » comme une invitée à une fête, qui participe pleinement aux échanges d'idées et d'images, où chacun brode à son gré l'élément en question¹⁹. Son œuvre écrite, comme elle le précise dans le livre *Birthday* de 1986 qui est la première version de son autobiographie, s'assimile à un « banquet » ouvert au dialogue, comme chez Pla-

18. Cette double présence du quotidien et du fantastique de l'explosion voulue ramène cette œuvre et bien d'autres de Tanning au surréalisme, dans le sens que suggère Jacqueline Chénieux dans son compte rendu du roman *Abysses* de Tanning: « L'objet surréaliste, même onirique, est tangible, immanent au réel quotidien. » (« La solitude cruelle de la petite fille », *La Quinzaine littéraire*, n° 329, 1980, p. 14.)

19. J'examine plus longuement l'idée de la conversation surréaliste dans « La nature double des yeux... », *op. cit.*

ton: « On n'a pas à s'excuser d'offrir un banquet et d'y convier tout le monde²⁰. » Dans son œuvre plastique aussi, elle participe à cette conversation surréaliste d'une manière analogue à bien d'autres femmes dans le surréalisme: elle renvoie la balle de l'image de la femme voyante, liée à la nature et au surnaturel, avec une nouveauté: cette femme est également cultivée²¹.

La femme qui se trouve au centre de *Birthday* contemple le spectateur comme si elle se demandait ce qu'il fait là et d'où il vient²². Un calme troublant émane d'elle, une présence d'esprit et une subjectivité active. On a l'impression qu'elle a été interrompue au milieu d'une action décisive, entre départ et arrivée. Sa main repose sur la poignée de la porte la plus proche d'elle, tandis qu'une enfilade de portes s'ouvre derrière elle dans un espace en fuite. Ses vêtements suggèrent un héritage double au moins. La veste ouverte, rayée de pourpre royal, vert tendre et blanc opalescent, avec des manchettes en dentelle, semble empruntée à un poète de la Renaissance et attribuée au personnage, dont les seins découverts manifestent la féminité, la connaissance aisée d'une noble tradition poétique. Sa jupe, par contre, d'un tissu qui ressemble à une tenture, simplement nouée à la taille et entourée par derrière d'une espèce de tablier de ronces vertes, la relie à la nature. Ces racines et ces ronces touchent l'ourlet de la veste au niveau de la taille de la femme dont les pieds nus sont fermement plantés sur le plancher de cette scène intérieure, inspirée par l'atelier de Tanning à New York à l'époque²³. Son ombre, qui disparaît dans le coin inférieur gauche de la toile, se mêle à celle de l'animal familier à ses pieds – une créature hybride qui ressemble à un chat-chien ailé et n'existe que dans l'imagination.

Cette créature, qui vient peut-être d'être admise dans la pièce à portes multiples, confirme les habits fantastiques de la femme au centre du portrait. Elle confirme l'idée que cette femme a accès à deux mondes, un accès facile à en croire les portes ouvertes. La présence de la créature suggère que la femme est capable de mobiliser des forces latentes dans la vie quotidienne et de les voir s'incarner dans des formes tangibles. Le réel et le fantastique se marient avec vraisemblance dans cet apparemment ordinaire en tout sauf dans la multitude de portes²⁴. En fait,

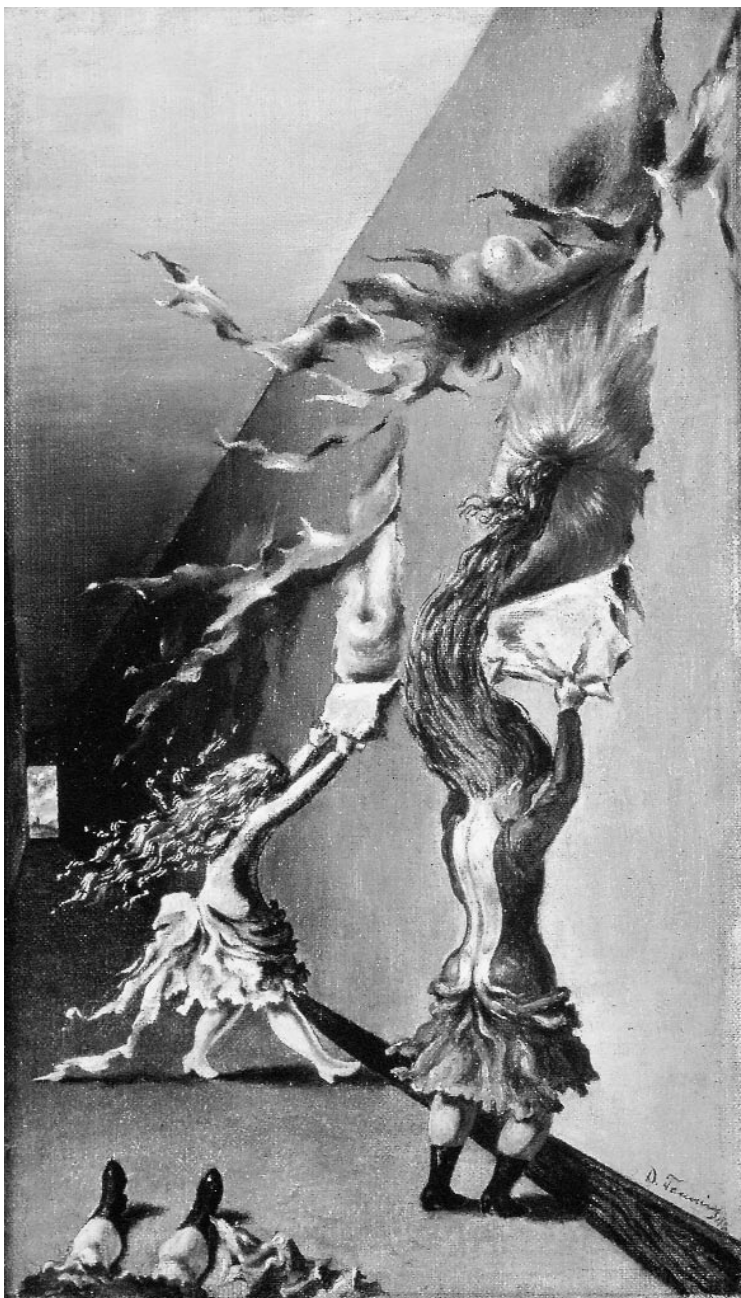
20. Dorothea Tanning, *Birthday* (1986), trad. Monique Fong et l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 10.

21. Voir par exemple les œuvres de Remedios Varo qui représentent des femmes scientifiques, chercheuses ou exploratrices, telles *La Science inutile ou l'Alchimiste* (1955), *L'Harmonie* (1956) et *L'Exploration des sources de l'Orinoco* (1959). Voir aussi *Automatic Woman*, *op. cit.*

22. Mes remerciements à Ron Gault pour la conversation que nous avons eue autour de l'œuvre de Tanning, et en particulier au sujet de *Birthday*.

23. Citation de Tanning dans le dépliant *Dorothea Tanning, Birthday and Beyond*, édité par le musée d'Art de Philadelphie en 2000.

24. Un mélange similaire de réel ordinaire et de fantastique s'opère dans les nouvelles de Leonora Carrington, surtout dans *La Dame ovale* (1938).



Dorothea Tanning, *Jeux d'enfants (Children's Games)*, 1942
Huile sur toile, 27,9 x 18 cm
(coll. Dr Salomon Grimberg, Dallas)

dans *Birthday* coexistent une érudition intellectuelle masculine, héritée de la Renaissance, et une alliance « naturelle » entre la femme dénudée et les bois antiques représentés par l'animal familier et le tablier de ronces.

Ce corps à demi nu, à demi vêtu d'un costume théâtral est la représentation d'un corps pensant. Le personnage acquiert une dimension androgyne par la coïncidence dans un même corps de tendances masculines et féminines. Il réconcilie, par un « rapprochement » tout à fait surréaliste, des « réalités plus ou moins éloignées », selon la définition de l'image surréaliste²⁵. C'est dans cette réconciliation de contraires, parallèle au « point sublime » et aux « vases communicants » de Breton, que Mary Ann Caws voit l'aspect le plus surréaliste de l'œuvre de Tanning²⁶. En effet, dans ce que Caws décrit comme la *rencontre* de contraires, se trouve le point de fuite, cette « distance moyenne » à laquelle Tanning fait référence dans *La Vie partagée*. Mais c'est aussi dans son dynamisme, son hybridité, son agitation sous-jacente, que ce point de rencontre typique de son œuvre – qui devient une espèce de tourbillonnement vertigineux à partir des années soixante – est surréaliste. Il incarne les latences de l'objet surréaliste. Même avant la transition effectuée par Tanning de deux à trois dimensions, cette vie cachée et mouvementée s'entrevoit.

Déjà dans le premier *Tango*, dessin de 1939, les corps de Tanning ont commencé à tourner. Cette danse, où les corps pivotent sur un axe incliné, revient dans la salle de classe dominée par deux adolescentes confiantes dans leur sexualité, leur indépendance et leur maîtrise de secrets poétiques, d'*Intérieur avec joie subite* (1951). Comparables aux fillettes qui peuplent les longs couloirs énigmatiques des œuvres des années quarante – *Jeux d'enfants* (1942), *Eine Kleine Nachtmusik* (1946) ou *Palestra* (1947) –, ces deux jeunes femmes sont néanmoins un peu plus âgées dans leurs sous-vêtements début de siècle à moitié défaits qui révèlent, chez l'une, une camisole pourvue de petits boutons roses et, chez l'autre, un soutien-gorge de la même couleur. Avec leurs coiffures semblables et leurs visages qui se ressemblent, ces filles ont l'allure de deux sœurs; leur intimité est confirmée par leurs bras enlacés et la position en miroir de leurs pieds chaussés de talons hauts identiques, dorés pour celle de gauche, noirs pour celle de droite. Leurs visages et leurs rondeurs suggèrent de jeunes adolescentes gâtées, mais leurs attitudes, et la cigarette tombée de la main de la jeune fille à gauche, donnent l'impression qu'elles sont beaucoup plus âgées et qu'elles ont des connaissances qui excèdent la maison délabrée, mais grande bourgeoise qui les entoure.

25. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 324.

26. Mary Ann Caws, « Person, Tanning's Self-Portraiture », *The Surrealist Look*, Cambridge, MA, MIT Press, 1997, p. 21.

La salle de classe est en mauvais état. Le papier peint est ancien et déchiré, le plancher a l'air usé. Pourtant, au premier plan à gauche, un livre ou un cahier ouvert repose sur un coussin luxueux, recouvert de satin aubergine royale et bordé d'une garniture et de pompons dorés. Par une porte située au fond à gauche, à l'arrière du coussin, entre un personnage mystérieux dont les jambes disparaissent dans un nuage lumineux. D'origine et de sexe indécis, cette personne porte un objet phosphorescent, rose et vaguement rond qui pourrait être un chapeau, un foulard ou plutôt un talisman. Son port donne l'impression qu'elle avance avec lenteur et il en émane un certain calme. Malgré le mystère qui l'enveloppe, elle n'a rien de menaçant, au contraire elle est sereine. À droite, de l'autre côté de la composition, un tableau noir révèle quelques chiffres, un fragment d'équation, le nom d'une ville, Bruxelles. Tanning explique que ces griffonnages sont associés à Arthur Rimbaud et représentent « des notes de son cahier secret²⁷ ». Au premier plan, en face du coussin, un grand chien doux qui déborde du cadre du tableau, se fait caresser par la fille de droite.

Au centre gauche de la toile, dans une position presque parallèle aux deux sœurs nonchalantes, se trouve le couple dansant, tournoyant, dont surgit la « joie subite ». Car c'est lui qui donne l'impression d'un mouvement interrompu, un tour ou une révolution qui se complètera à l'instant où on tournera la tête pour regarder ailleurs. Un jeune garçon – plus jeune que les filles – nu, noir, avec de longs cheveux, embrasse, les yeux fermés et avec abandon, un être imaginaire, plus grand que lui, complètement recouvert de draps, coiffé d'un chapeau mystérieux avec un livre ou une tablette en pierre.

Ce personnage inventé, qui embrasse clairement le garçon en l'enveloppant de son bras-drap et dont les cinq pointes inférieures dansent avec délicatesse, expose un cercle dévoilé dans les plis contournant sa tête. Pas un œil, ni un visage, mais à la place possible d'un visage, on dirait de la chair crue, une partie de l'intérieur du corps révélé. Enroulée dans un discret morceau de drap, cette chair trouble et rend le personnage vivant en donnant corps à son ventre rond et à sa jambe étirée dans le tournoiement de la danse. La couleur rouge rose vif et l'emballage blanc, ainsi que la situation de cette révélation-surprise à la tête du corps, évoquent à la fois une fleur et le visage absent. Rappel de l'idée selon laquelle les jeunes filles sont sensées être des « fleurs » coupées et emballées, protégées, cachant symboliquement leur sexualité mortelle, ces racines grouillantes, mais séduisantes dont parle Georges Bataille dans « Le langage des fleurs²⁸ ». Ici, c'est *l'intérieur* d'un corps qui est montré, suscitant une surprise bien plus impudique que la vision de l'intérieur d'une bouche ouverte. C'est

27. Dorothea Tanning, *Birthday and Beyond*, *op. cit.*

28. Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents* 1.3, 1929, p. 160-168.



Dorothea Tanning, *Intérieur avec joie subite* (*Interior with Sudden Joy*), 1951
Huile sur toile, 61 x 90,8 cm
(coll. Selma Ertegun, New York)

une matérialisation du thème du « monde renversé », de l'envers caché, dans le surréalisme²⁹. Mais le choc est ici domestiqué par le garçon qui étreint ce personnage drapé. Il l'enserme, un doux sourire sur son visage concentré. Son genou est levé dans la transe de la danse et dans un moment saisi, « subit » : le tour qu'ils exécutent ensemble devient une pirouette d'extase.

Dans *Intérieur avec joie subite*, les femmes et filles savantes présentes dans l'œuvre de Tanning depuis *Birthday* et *Les 7 périls spectraux* sont associées à des éléments plus précis encore de leur savoir : à la fois les secrets d'un poète des plus séduisants d'Europe et les secrets que seules leurs imaginations auraient pu produire. Ayant appris les leçons du tableau noir derrière elles et celles du livre-cahier laissé ouvert devant la porte ouverte, elles sont aussi disponibles à l'inconnu. Elles se lancent également dans le monde de leurs rêves et s'apprêtent à la danse symbiotique qui résultera de cette rencontre. Les latences soupçonnées derrière les portes ordinaires de *Birthday*, inscrites sur les pages du livre battant du « Premier péril », et jaillissant hors de l'armoire à balais du « Cinquième », se matérialisent ici dans la « révolution » accomplie par le couple dansant. Non seulement les rondeurs des corps des filles les rendent palpables, mais aussi la corporalisation, littéralement, en chair et en draps de leurs rêves d'abandon, de « joie subite », qui tourne devant elles, incarne leurs propres évolutions dans la culture qui les entoure. Ce couple imaginaire incarne aussi leur échappée hors de ce contexte, par la voie de la poésie qui leur a été enseignée dans cette salle de classe, leur donnant accès à deux mondes d'une manière parfaitement surréaliste : le monde réel et le monde de leurs fantasmes, où elles recherchent avec un calme absolu le « dérèglement de tous les sens » rimbaldien, et surtout le dérèglement du sens de la bienséance requis des jeunes filles.

Des corps distincts s'abandonnent complètement dans les toiles réalisées par Tanning dans les années soixante, notamment *Loin de* (1964), *Même les jeunes filles* (1966), *La Descente dans la rue* (1968) et de multiples dessins et bordures. À propos de *Même les jeunes filles*, Tanning a écrit que sa réalisation l'avait transformée en chorégraphie³⁰. Corps devient corporalité. Cette mutation mène logiquement de la danse explicite à l'éclatement implicite en mouvements purs, entrelacements, explosions corporelles où tout bouge, tout fait corps. La troisième dimension est présente, à peine sous-jacente, prête à surgir de la matière. Et, justement, quand Tanning commence à sculpter, cette explosion d'une réalité secrète dans la réalité ordinaire, constamment anticipée depuis *Jeux d'enfants* (1942), se réalise en trois dimensions, surtout dans deux des premières sculptures, *Fétiche* et *Canapé par temps de pluie*.

29. Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'envers du monde, l'envers de la langue : un "travail" surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, dir. Werner Spies, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 349-359.

30. Dorothea Tanning, *Birthday and Beyond*, op. cit.



Dorothea Tanning, *Même les jeunes filles (Even the Young Girls)*, 1966
Huile sur toile, 165,5 x 204 cm
(collection de l'artiste)



Dorothea Tanning, *Fétiche ou Pelote d'épingles pouvant servir de fétiche*
(*Pincushion to Serve as Fetish*), 1965
Velours noir, peinture blanche, plomb pour carabine et plastique avec épingles,
40 x 45,5 x 40 cm
(collection de l'artiste)

Selon Robert C. Morgan³¹, *Fétiche* est la première sculpture de Tanning. Il en existe deux versions (1965 et 1979), l'une petite, l'autre grande, réalisées toutes deux en velours et en laine. La première anticipe de quelques années l'expérience vécue à la Maison de la Radio – la vision des « formes toutes ordinaires » de corps – et l'a sans doute en quelque sorte provoquée en aidant à déclencher l'idée que ces corps pouvaient prendre forme en trois dimensions. *Fétiche* est une sculpture molle qui ressemble à un animal en peluche assis sur un pied, avec une nuque et une queue interchangeables, et une oreille ailée. C'est, pour Morgan, le premier objet de Tanning à « faire vivre les habitants-fantômes de ses peintures³² ». À la manière d'un soi-disant fétiche africain populaire du début du siècle, il fait rêver à d'autres mondes, inconnus ou perdus – celui de l'enfance, par exemple. À la manière d'un fétiche freudien, il frôle le désir avec son tissu luxueux, mou et lisse. À la manière d'un objet surréaliste, il est à la fois ordinaire et exotique, symbolisant des rêves particuliers susceptibles de toucher un public plus vaste.

La nuque et la queue interchangeables de *Fétiche* ne sont pas coupées, elles sont creuses et laissent apparaître un intérieur non pas de chair, comme dans *Intérieur avec joie subite*, mais doré, d'une couleur délicate et précieuse de pêche mûre. C'est un objet qui invite à être touché, au contraire de ce que l'on peut faire normalement dans un musée. Cette invitation implicite est décrite par Donald Kuspit comme « l'inquiétante étrangeté séductrice » dans l'œuvre de Tanning, qui suggère « des instincts tabous »³³. Un parfum d'interdit flotte par conséquent autour de cet objet à la fois fragile et solide, dont l'intérieur est visible et l'extérieur hérissé d'épingles. Avec son aspect animé, il semble s'inviter chez vous comme certains ready-mades de Marcel Duchamp. Par son titre complet, *Pelote d'épingles pouvant servir de fétiche*, il incite le public à y enfoncer des épingles en formulant un souhait. Ce sont les épingles qui finissent l'œuvre, les épingles ajoutées au hasard par d'autres que l'artiste, transformant *Fétiche* en une autre « porte battante », ouverte à l'interaction.

Dans une conversation³⁴, Dorothea Tanning a confirmé l'affirmation de Morgan selon laquelle une des sources d'inspiration de ses sculptures était la préoccupation française pour la haute couture. Tanning est née et a

31. Robert C. Morgan, « A Separate Anthropology », *Dorothea Tanning*, dir. Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 301-307. Morgan date cette première version de 1965 (ce que confirme la Fondation Tanning), malgré la date de 1969 donnée par les catalogues. En revanche, il date le concert à la Maison de la Radio de 1968; sur ce point, je me fie ici à la date que fournit Tanning elle-même dans *La Vie partagée*.

32. *Ibid.*, p. 302.

33. Donald Kuspit, « The Amorphousness of Being Other: Dorothea Tanning's prints », dans *Hail Delirium!*, New York, New York Public Library, 1992, p. 9.

34. Je remercie vivement Dorothea Tanning pour cette conversation qui eut lieu le 6 janvier 2002.

grandi dans le Middle West américain, où il était difficile de trouver des robes à la mode dans les années vingt. Avec sa mère et ses deux sœurs, elle a donc éprouvé « un soudain élan pour la couture » et elles ont fabriqué toutes leurs robes, souvent selon des modèles français copiés dans des revues. Cette approche intime et pratique des textiles et de la création d'une mode quotidienne s'est maintenue chez Tanning pour le restant de sa vie, en ce sens qu'elle a toujours eu tendance à ne pas chercher ses vêtements dans des magasins de prêt-à-porter, mais aux puces, ici ou là, dans un mélange d'ancien et de nouveau, et selon un style très particulier. Pour elle, la couture « haute » ou improvisée n'est jamais que de la couture. Quand elle envisage un vêtement, elle le fabrique, tout simplement, et il n'y a rien de mystique pour elle dans la fabrication d'un drapé, d'une forme ou d'un ensemble de couleurs et de textures. Lorsqu'elle eut correctement identifié son désir de faire sortir les corps actifs de ses peintures, ce fut donc pour elle un saut facile et logique que de les réaliser en trois dimensions.

Le caractère pratique de cette approche est sensible dans une autre sculpture de cette première période de création, *Canapé par temps de pluie*. Tanning a cherché ici un tissu de tapisserie en tweed gris et elle a fabriqué un canapé vivant. D'une manière parallèle à *Fétiche*, le canapé trouble par sa ressemblance avec un être animé – non plus comme un animal en peluche, mais autrement. Son canapé, en principe objet inanimé sur lequel on est sensé s'asseoir, explose de vie, de corporalité, avec ces jambes qui apparaissent sous le tissu. Entre la forme identifiable d'un canapé ordinaire et le tissu de tapisserie qui le recouvre, grouillent quatre jambes, des fesses et un ventre visiblement humains. Dans cet « espace médian » impossible à atteindre sur le papier à dessin, entre réalité domestique et cauchemar, ce canapé devient vivant, il incarne l'inquiétante étrangeté freudienne qui a tant séduit les surréalistes à partir des années trente. Inquiétant, oui. Drôle, aussi. Car le sens de l'humour de Tanning est très apparent dans cette sculpture molle et flexible comme un corps vivant.

Le tissu anglo-saxon de *Canapé*, le tweed, est porté aussi bien par les hommes d'affaires que par les canapés. Il symbolise la bienséance bourgeoise par excellence. Mais c'est parfois sur des canapés, même les plus respectables, que deux corps se dégagent de leurs tweeds encombrants pour s'entremêler. Un canapé est un objet si ordinaire qu'il est rare d'imaginer qu'il puisse avoir une vie autre que celle pour laquelle il a été créé – servir de support aux corps humains. Il semble encore moins vivant que les animaux en peluche dont tous les enfants, à un moment ou à un autre, s'imaginent qu'ils sont réels. Le choc de cette juxtaposition de « deux réalités plus ou moins éloignées » pour revenir à la définition de l'image surréaliste du premier *Manifeste*, provoque le rire, le ridicule, et rappelle les contes de fées tout en restant lié au quotidien.

Les parties de corps qui surgissent du canapé de Tanning sont les parties les plus actives – les jambes. C'est leur élan qui donne l'impression que ce



Dorothea Tanning, *Canapé par temps de pluie* (*Rainy-Day Canapé*), 1970
Tweed, canapé en bois rembourré, laine, balles de ping pong et carton,
81,9 x 174 x 109,9 cm
(collection de l'artiste)



Dorothea Tanning, *Emma*, 1970
Tissu, laine et dentelle, 29,5 x 64,5 x 54,9 cm
(collection de l'artiste)

canapé pourrait se lever et s'enfuir, laissant le spectateur sans siège, désespéré et surpris. C'est aussi leur élan qui rappelle l'explosion d'activité corporelle, de corps enroulés, déjà présente dans les toiles de Tanning. Il y a toujours eu des jambes et des pieds actifs chez Tanning, prêts à sauter, à s'imposer, depuis *Les Anges gardiens* (1946) jusqu'à l'étonnant *Door 84* (1984). Cette « représentation statique du mouvement³⁵ », pour reprendre la formule employée par Duchamp à propos de son *Nu descendant un escalier*, a toujours été caractéristique de Tanning. Dans une autoanalyse particulièrement juste, Tanning résiste à la caractérisation de certaines de ses toiles comme « érotiques ». Au contraire, explique-t-elle, elle les a toujours vues comme des « témoignages d'une lutte désespérée contre des forces inconnues³⁶ ». C'est cette lutte universelle que représentent les corps de Tanning, dans *Jeux d'enfants* par exemple, même si ces corps ont souvent une apparence féminine.

Tanning démontre l'expérience universelle incarnée dans une forme féminine. Elle montre que le corps féminin ne représente pas exclusivement la Femme, mais l'humanité. Car même dans leur féminité, ces corps sont doubles – dotés de caractéristiques masculines *et* féminines, de signes qui les identifient comme adultes *et* comme enfants. Il existe toujours une ombre suggestive qui, dans les sculptures, se révèle comme l'autre côté tangible et tactile, l'envers de tous les corps qui, chez Tanning, tournent et exposent une vie intérieure jusqu'alors cachée. Avec ses sculptures, Tanning dévoile ce que Breton a nommé « une suite ininterrompue de *latences* » propre à l'objet surréaliste³⁷.

Ce dévoilement du caché typique des sculptures de Tanning est peut-être le plus évident dans *Emma* (1971), qui clôturait l'exposition surréaliste au Tate Museum de Londres l'automne 2001. *Emma*, qui est l'une des sculptures préférées de Tanning, montre le ventre dévoilé de madame Bovary, l'indiscrète. La sculpture est brodée de dentelle ancienne. La sexualité dont il est question ici est particulièrement féminine, en relation avec le célèbre personnage de femme auquel, cependant, son auteur masculin s'est notoirement identifié. L'humour est à nouveau visible, car la dentelle qui tombe autour du ventre rond, le contournant comme le drap d'*Intérieur avec joie subite*, donne l'impression de l'avoir dévoilé à l'improviste, en raison d'un coup de vent ou dans un moment d'inattention pendant le sommeil. La surprise provoque un rire de reconnaissance; tout le monde est vulnérable à ces moments de nudité inattendus, embarrassants. La dentelle répond aux rêves d'Emma Bovary d'échapper à sa vie de contrainte domestique, de s'enfuir, comme tant d'autres héroïnes du panthéon de Tanning.

35. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, éd. Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, p. 171.

36. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit., p. 361.

37. André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 279.

Cet instant arrêté dans la vie normale, ce point de fuite, ce moment où les latences explosent, où le corps dormant, le corps en deux dimensions, se réveille et s'envole, revient constamment chez Tanning, mais toujours sous des apparences nouvelles. Après le *Canapé*, et d'autres qui l'ont suivi (il en existe plusieurs versions), les toiles de Tanning ont de plus en plus intégré ce surplus de corporalité acquis à travers l'expérience sculpturale. Les corps dansants de ses bordures – dont le foyer de son appartement est tapissé avec espièglerie – s'épaississent. Tanning ne considère plus ses œuvres comme surréalistes à partir des années soixante-dix. Pourtant, la continuité de son exploration artistique résiste à une distinction trop nette en périodes (surréaliste ou post-surréaliste)³⁸.

Un « signal fort » du phénomène d'épaississement dans son œuvre est la bicyclette, déjà visible dans sa souplesse et sa gravité dans le « Troisième péril ». La bicyclette, capable d'augmenter l'allure du corps humain, aérodynamique dans son dessin, pratique et élégante dans sa simplicité, représente pour Tanning une sorte d'alter ego. « La bicyclette c'est moi », explique-t-elle dans l'épilogue au catalogue *Dorothea Tanning. Messages* qui accompagnait la série de dessins et de pastels achevée en 1989, où figurent des bicyclettes avec des gorilles :

Un squelette noir, sans poids et en mouvement, la bicyclette c'est moi, roulant à travers des espaces confus, à travers de multiples intersections, à travers la courbe générée pour faire face à ses signes ou signaux et au fait qu'une ligne droite est en fait courbe, fermée sur elle-même, convexe et non une mesure segmentée qu'on dessine comme en conclusion, avec un fusain théorique³⁹.

L'approche directe qui a amené Tanning à transmuier son talent de couturière en talent de sculpteur la conduit à se voir dans le corps ordinaire et pratique de la modeste bicyclette. En même temps, la vie cachée de cet engin révèle la vélocité et l'ambition de l'esprit de Tanning. Tout tourne. La vie ne peut être saisie par l'œuvre d'art qu'en mouvement, à l'instant où la vrille s'enchevêtre ou lâche.

Un tableau de la même année, qui porte le même titre que la deuxième version de son autobiographie, *Between Lives* (1989), montre un corps qui tombe d'une bicyclette. Le corps est démultiplié par le mouvement. On le voit tomber de haut en bas, avec la bicyclette, comme une image arrêtée dans un film. Comme le *Nu* de Duchamp, le corps bouge, il « descend ». Mais tandis que Duchamp affirme ne pas avoir voulu « créer par la peinture des effets cinématiques » dans son œuvre de 1913, Tanning semble avoir voulu faire du cinéma avec l'emploi de couleurs qui ajoutent du volume

38. Comme le dit Jouffroy, les tableaux les plus « surréalistes » de Tanning « ne sont en effet aucunement séparables de tout ce qui a suivi pour elle » (« Dorothea Tanning: le chavirement dans la joie », *op. cit.*, p. 63).

39. *Dorothea Tanning. Messages*, New York, Nahan Contemporary, 1989.



Dorothea Tanning, *Between Lives*, 1989
Crayon et gouache sur carton, 152,4 x 101,6 cm
(collection de l'artiste)

aux corps, aux objets. Ce corps et cette bicyclette, démultipliés, ces spectres de mouvement, évoquent un instant qui se confond avec l'instant suivant et rendent explicite l'impression de tomber lentement, interminablement, au ralenti, dans un temps presque arrêté. Encore une fois, le corps est visiblement féminin par ses hanches, mais il montre l'humain plutôt que la féminité. L'humanité d'un corps qui se tord quand il tombe. C'est un corps saisi dans l'entre-deux, entre la vie d'avant et d'après l'accident, d'avant et d'après la chute, dans un espace ouvert, presque libre des contraintes de la conscience nette de chaque versant de l'événement.

Cette impression de fissure, d'entrebâillement dans le temps, saisie par Tanning, comprend l'espace. L'espace aussi habite ce temps arrêté, avec un effet d'épaississement qui provient aussi bien de cet élément sculptural dans ses œuvres que de la lumière incandescente qui illumine ses tableaux de l'intérieur, leur donne du poids et ne peut être appréciée que face à face (corps à corps). Comme elle l'écrit dans *Between Lives*: « N'est-ce pas le plus grand bonheur de l'artiste que de pouvoir contrôler la lumière⁴⁰? » On peut voir ce mariage entre le temps suspendu et l'espace virevoltant dans une suspension baroque, dans l'une de ses plus belles œuvres, le grand tableau *Murmures*, de 1976⁴¹. Un corps féminin (plutôt que de femme) est penché si loin en arrière que la tête est invisible en dehors de la cascade de la chevelure à l'arrière-plan. Les bras remontent aussi au-dessus de la tête et complètent l'arc envoûtant, architectural, de la demi-lune dans laquelle le corps est fermement situé. C'est dans une courbe, un cintre, que ce corps se trouve ancré. Les jambes croisées descendent au-delà de la bordure inférieure, au centre de la toile, et confirment ce sentiment d'ancrage solide.

Une petite créature mythique, un nouvel animal familier, celui-ci visiblement sensible, est accroché au cou du personnage central et regarde le spectateur avec des yeux calmes, assurés. Ce regard fixe rappelle celui de Tanning elle-même dans *Birthday* et apporte une confirmation supplémentaire de la solidité de ce corps penché, la conviction que son abandon est voulu, que l'espace vers lequel le corps s'incline l'attire sans pour autant le déstabiliser. En revanche, l'attraction qu'exerce l'espace sur le corps dominant entraîne le spectateur dans un vertige inattendu. On anticipe la révélation de ce qu'a vu le corps, ce qui l'a précipité en arrière. Soudain, en suivant des yeux l'élan du corps penché, on aperçoit d'autres corps, uniquement reconnaissables par une main, un genou, un bras, des seins, une jambe. Ces autres corps sont loin, aspirés par l'espace nocturne, mais ils sont lumineux et tournoyants. De même le ciel, la nuit, quand on se penche en arrière pour le regarder pleinement, se met à tourner sous nos yeux et nous donne l'impression d'être précipité en virlle, la tête la première, dans un espace complètement renversé.

40. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, op. cit., p. 160.

41. Caws développe la dimension baroque de l'œuvre de Tanning dans *The Surrealist Look*, op. cit.

Dans *Murmures*, Tanning a voulu capter les bruits de l'espace, échos de planètes et de constellations, de mythes et de mémoires. Cet espace qu'elle a voulu « aussi infini que l'espace peut l'être dans un tableau qui écoute ses murmures⁴² », il est vraisemblable qu'elle n'aurait pu l'ouvrir sans son œuvre en trois dimensions. Avec ce tableau qui évoque les peintures ornant les plafonds de certains palais vénitiens pour agrandir l'espace au-dessus de leurs habitants, nous avons, plus que jamais, l'impression de pouvoir faire le tour des corps peints comme on peut le faire d'une sculpture. La densité, la texture et surtout le sentiment de tourbillonner dans l'espace représentent la marque définitive de l'œuvre de Tanning. Comme l'écrit Alain Bosquet, le spectateur « est invité à entrer dans [ses] tableaux⁴³ » dont les surfaces calmes, apparemment plates et banales, recèlent une vie secrète qui bouillonne juste en-dessous.

Se référant à Rimbaud, Breton avait conclu le premier *Manifeste du surréalisme* en affirmant que l'« existence est ailleurs ». Tanning a consacré toute son œuvre à l'investigation concrète de cette croyance surréaliste⁴⁴, mais chez elle « l'ailleurs » se trouve souvent à la lisière des lieux les plus ordinaires – chez nous, dans nos armoires ou à l'intérieur de nos canapés –, dans une exploration avertie de l'inquiétante étrangeté freudienne. Elle-même cite Rimbaud à la fin de *La Vie partagée*, lorsqu'elle décrit la création d'un tableau et explique que sa mission a toujours consisté à « travailler pour le changement. Pour bouleverser les valeurs. C'est bien la pensée qui tourbillonne avant toute autre dans la tête de l'artiste: changer le monde; et qui lui dicte chacun de ses actes. Oui, bien sûr, la modestie interdit d'en parler. Mais dis-le en secret. Tu ne risques rien⁴⁵ ».

Rendre visibles, palpables, les forces latentes du merveilleux dans le quotidien, faire surgir un genre à travers un autre – la sculpture dans la peinture, la lumière dans l'obscurité, le masculin dans le féminin, la vie dans les objets inanimés, l'extraordinaire dans la banalité domestique, le savoir ancien dans l'innocence enfantine –, telle est la tension qui parcourt toute l'œuvre de Tanning.

Récemment, à l'âge de 87 ans, elle a peint une série de douze très grands tableaux de fleurs dans des couleurs si riches, si denses et sensuelles qu'il est difficile de s'empêcher de les toucher. En neuf mois, ces douze toiles ont été magistralement réalisées par une personne en pleine forme, mais quelque peu fragilisée par les années, et dans chacune apparaissent des corps spectraux – perceptibles à la couleur riche et fraîche d'une peau, à une volute

42. Dorothea Tanning, *Birthday and Beyond*, *op cit.*

43. Alain Bosquet, *Dorothea Tanning, Peintures récentes*, Paris, Galerie Mouradian et Vallotton, 1962.

44. Même quand elle ne pense plus faire explicitement du surréalisme.

45. Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, *op cit.*, p. 351-352.

qui ressemble à un pied, à des pétales qui chatouillent un nombril féminin⁴⁶.

Des corps fantomatiques continuent à traverser les œuvres de Tanning et, par leur présence sous-jacente, ils persistent à les faire vibrer, à insinuer la présence cachée d'une troisième dimension.

Katharine Conley
Dartmouth College

46. Ces tableaux ont été reproduits, accompagnés par des poèmes, dans Dorothea Tanning, *Another Language of Flowers*, New York, George Braziller, 1998.



Dorothea Tanning, *Murmures*, 1976
Huile sur toile, 130 x 97 cm