

CATHERINE GARCIA
Remedios Varo:
hybridations et métamorphoses



Remedios Varo, *Mimetismo (Mimétisme)*, 1960
huile sur masonite, 48 x 50 cm

Remedios Varo, peintre catalane née en 1908, conçut l'essentiel de son œuvre au Mexique où, fuyant la guerre civile, elle vécut la seconde partie de sa vie, de 1941 jusqu'à sa mort en 1963. Pour avoir partagé sa vie entre la Catalogne et le Mexique, l'artiste a entretenu des liens particuliers avec le surréalisme.

En effet, l'Espagne, où Varo a d'abord vécu, a été sensible au surréalisme en ses marges, la Catalogne et les îles Canaries, Madrid ayant été vite étouffée par le franquisme. C'est en Catalogne que Varo fut en contact avec peintres et poètes séduits par le surréalisme: des peintres, tels Salvador Dalí, Joan Miró, Esteban Francés, Oscar Domínguez, et des poètes, tels Rafael Alberti et Federico García Lorca.

Le Mexique de son côté a tissé des liens fort étroits avec le surréalisme. Ce fut un mythe pour les poètes français: Antonin Artaud y voyage en 1935, Breton en 1938, à la recherche d'une terre « naturellement surréaliste », et d'une immédiateté poétique. C'est aussi au Mexique que Breton rédige avec Diego Rivera et Trotski le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*. C'est enfin le pays où se réfugient les artistes républicains espagnols après la Guerre civile, rejoints par d'autres exilés après la Seconde Guerre mondiale: se forme ainsi au Mexique un noyau international d'artistes créateurs dans la mouvance du surréalisme.

Dans cette constellation, l'œuvre de Remedios Varo occupe une place singulière: il semble qu'elle soit restée en marge, comme à l'écart, « entre deux ». Il y a plusieurs raisons à cela: la personnalité de l'artiste, indifférente à la reconnaissance sociale; les circonstances de la genèse de l'œuvre, entre l'Europe et l'Amérique; l'époque de sa création, propice à de profondes mutations, entre l'ancien et le nouveau; ses filiations multiples, entre classicisme et surréalisme; son langage pictural enfin, où – là encore – les héritages sont multiples et le résultat insolite: entre l'icône orientale, l'imaginaire de Bosch, l'inspiration religieuse des fresques de Fra Angelico, la peinture allégorique de Vermeer, l'univers onirique de Breton ou de Max Ernst.

Des fenêtres saturées d'énigmes

Les 145 tableaux de Remedios Varo répertoriés au *Catalogue raisonné*¹ donnent à voir un univers original, onirique et saturé de sens. La plupart d'entre eux, surtout à partir des années mexicaines, s'ouvrent à nos yeux comme des fenêtres, et l'image de Leon Battista Alberti prend alors toute sa signification: fenêtres poétiques, surprenantes et énigmatiques, suscitant interrogations ou méditations, fenêtres qui dévoilent visions et obsessions intimes de l'artiste.

1. Remedios Varo, *Catalogue raisonné*, R. Ovalle, W. Gruen éd., Mexico, Editions Era, 1994.

Chacune des toiles de Varo est en effet l'espace où se construit une autre réalité, où se dessine le paysage mental de l'artiste. À l'intérieur de cet espace, fait de familier et d'étrange, s'organisent des motifs, reflets de l'imaginaire du peintre: astres, oiseaux, fileuses, alchimistes, créatures hybrides, figures mythologiques... La présence et le traitement de ces motifs supposent une vision du monde particulière, où la condition humaine est redessinée: les habitudes sont bousculées, le réel transcendé, les définitions repensées, les mythes revisités. Naissent des paysages à l'architecture symbolique, surgissent des créatures étranges qui sont à la fois prolongements allégoriques des différentes facettes de l'artiste et représentations, au sens pictural mais parfois aussi théâtral du terme, des infinis possibles de l'être au sein de l'univers.

En ce sens, chaque toile est expression de la liberté de l'artiste; pour Varo, comme pour les autres surréalistes, le tableau ressemble à une exploration, la quête d'une autre façon d'exister. Il se présente comme une recherche, un questionnement, et s'il offre parfois des réponses, elles ne semblent jamais fermées, définitives: les représentations sont ambiguës, polysémiques. Tantôt le tableau est ouverture sur toutes les surprises, et la création se réalise alors sur un mode ludique où Varo se joue des codes et des habitudes. Tantôt la toile envisage et dessine un monde autre, où le réel est subverti, sublimé, et l'œuvre présente alors une tonalité plus grave où les interrogations deviennent philosophiques.

Nous tenterons de montrer ici que cette exploration est à la fois ontologique et plastique: s'expriment la liberté de l'être en quête de soi et la liberté de l'artiste à la recherche d'une expression plastique traduisant une sensibilité particulière.

Une exploration ontologique et plastique

Les toiles de Varo constituent une œuvre polymorphe qui montre cependant une remarquable cohérence. Mais comment réussir à la comprendre, au sens étymologique du terme, à la saisir, pour ensuite l'offrir, la donner à voir dans toutes ses nuances? Comment explorer cette œuvre qui est elle-même exploration?

L'artiste, par la conception de ses tableaux, semble inciter le spectateur à un parcours libre du regard, en écho à la liberté créatrice de l'auteur. Ce parcours à travers l'œuvre de Varo pourrait ressembler à un cheminement initiatique à travers des espaces, des perspectives, des personnages récurrents. Ces personnages, tout au long de l'œuvre, incarnent une interrogation identitaire, un questionnement, sans cesse renouvelé, de l'identité et de la place du sujet à l'intérieur d'un univers lui aussi reconsidéré.

Nous présenterons ici trois tableaux de Varo, qui illustrent chacun l'un des aspects de la vision du monde de l'artiste: *Mimetismo* (*Mimétisme*,

1960), où le peintre figure les apories d'un art réaliste et de la *mimésis*; *Creación de las aves* (*Création des oiseaux*, 1957), où l'artiste se libère de cette situation aporétique par une mise en abyme de l'acte créateur; *Mujer sedente* (*Femme assise*, 1950), qui dessine les métamorphoses de l'être à la recherche d'une autre façon d'exister.

En quête de soi

L'exploration de l'artiste peut se lire aussi comme une interrogation identitaire. En ce sens, elle est « pensée politique », questionnement sans cesse renouvelé de l'identité et de la place du sujet, et particulièrement du sujet féminin. En effet, contrairement à Marguerite Yourcenar, qui, à peu près dans les mêmes années, excluait la possibilité de prendre pour sujet et protagoniste de son livre une femme, se conformant à l'opinion prégnante selon laquelle l'universel s'exprime mieux au masculin, Remedios Varo porte un regard féminin sur l'existence. L'être féminin, si longtemps objet dans l'histoire de la peinture, objet des regards et des représentations masculines, devient ici pleinement sujet du tableau. La femme, en même temps créatrice et créature, se joue des modèles et des mythes d'une pensée traditionnellement masculine.

Cette quête féminine se peint souvent de façon allégorique ou symbolique et s'incarne dans des personnages dont le statut est révélateur de l'engagement de l'artiste dans son œuvre. La représentation du monde et de l'être que construit Varo s'incarne en effet dans ces personnages qui sont à la fois narrateurs et prolongements de l'auteur, images duelles, hybrides, de ce qu'est Remedios Varo, et de ce qu'elle rêve d'être. L'artiste laisse affleurer une « matière » autobiographique: le lecteur la devine en filigrane.

Remise en question des représentations traditionnelles, cette quête se réalise subrepticement. Pas de bouleversement spectaculaire, mais de nombreux déplacements ténus qui s'expriment par des écarts révélateurs, ces « détails » évoqués par Daniel Arasse:

À travers les détails, surgit tout à coup la possibilité de voir que non seulement la peinture a une fonction de représentation, mais qu'elle est une pensée politique. Dans l'art contemporain, le fait d'être plus près de la peinture faisait surgir ce que j'ai appelé l'intimité. Le discours devenait donc véritablement complexe et beaucoup plus problématique que ce discours clair que tient l'histoire de l'art quand elle regarde de loin... Voir autrement, c'est aussi voir autre chose, et cela implique une nouvelle histoire de la peinture, une histoire de près².

2. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Denoël, 2004, p. 182.

Ainsi, avec *Mimétisme*, ici reproduit p. 25, le spectateur entre dans « l'intimité » du sujet féminin.

Sur cette toile, le personnage est confiné dans une pièce aux allures bourgeoises, un boudoir où la femme est assise près de son nécessaire de couture. Confinement, morne quotidien sont représentés ici par un ensemble en deux couleurs, une chambre sans fenêtre, une disposition peu inventive de ces meubles qui évoquent la sédentarité. Cette femme nous frappe par sa rigidité et par l'absence de vie qui la caractérise. Tout ce que nous voyons de son corps – visage, cheveux, pieds, mains – se réifie de façon mimétique. Ce personnage, à force d'être assis, est « contaminé » par le fauteuil. Cette insolite métamorphose corporelle semble l'illustration, même si l'équivalence n'est pas complète, de l'expression « femme-objet » : la femme, astreinte aux traditionnels travaux d'aiguille, perd vie et identité.

Cependant, malgré son regard fixe, sa pose statique, cette femme-fauteuil est assaillie, guettée par mille signes qui semblent vouloir la sortir de sa torpeur. Comme dans une nouvelle fantastique, l'insolite surgit au sein du quotidien et suggère la présence d'une autre réalité : une surréalité, expression onirique d'autres possibles. Les meubles s'animent, s'animalisent, le pied du fauteuil devient pince de crabe, l'armoire s'entrouvre, révélant d'infinies ouvertures nuageuses et célestes, le plancher se troue et dévoile la présence souterraine d'un chat dont les yeux brillants fixent la femme assise : présence discrète mais affirmée d'une volupté, d'une sensualité inavouée ?

Et soudain, le tableau prend une autre dimension, causée par ces apparitions étranges : de la représentation réaliste d'une morne condition féminine surgit une évocation surréaliste d'une autre vie possible coexistant au sein de la première, qui pourrait l'envahir, s'y substituer peut-être.

Cette autre réalité s'insinue par toutes les ouvertures possibles dans ce monde clos et crée un mouvement aérien dans l'univers statique. Entre l'armoire entrouverte sur le ciel, le plancher béant vers la terre et la boîte à couture, signe du labeur féminin, s'établit autour du personnage une dynamique circulaire qui provoque l'élévation des fils, le flottement du tissu qui a la même couleur que la robe de la femme. Ce souffle vital mystérieux, né du ciel ou de la terre, au delà des murs opaques, subvertit l'ordre de la maison. L'inanimé prend vie, la femme, en revanche, dépérit : son corps est maigre, son visage envahi par des motifs textiles qui la défigurent, telle une maladie de peau.

Remedios Varo inverse les catégories, bouscule l'ordre du monde. Les choses se meuvent et s'émeuvent, cherchant contacts et liens, tandis que l'être, solitaire, se fixe et se fige. Et cette Pénélope au regard perdu, assise près de sa toile, reste aveugle aux bouleversements qui l'entourent. Ce monde familial qu'elle habite, cette attente qu'elle a choisie l'emprisonnent et l'anéantissent. Il suffirait de peu pour que le mécanisme s'inverse : que la femme-fauteuil soit à son tour emportée par ce processus mystérieusement mimétique annoncé par le titre, envahie par cette légèreté, cette note ludique et libre qui vibre soudain.

L'artiste joue de cette ambiguïté, de ce doute qui s'insinue dans l'esprit du lecteur: où est la réalité de cette femme-fauteuil? Est-elle seulement en train de rêver cet autre monde possible, mais inaccessible, comme l'indique l'ombre persistante du quatrième pied de la boîte à ouvrage, ombre d'un objet pourtant absent?

Et c'est là que réside toute la subtilité du tableau. Dans l'éclairage que Remedios Varo y apporte, les formes et la composition sont volontairement banales, mais le jeu des lumières et des ombres induit la coexistence de deux réalités inconciliables. Le pied de la boîte à ouvrage et son ombre décalée mettent en évidence une absence présente, où le visible sur la toile ne coïncide plus exactement avec le lisible.

Ainsi, comme le suggéraient déjà la métamorphose du personnage et l'envol du tissu, la femme et son œuvre ne coïncident plus tout à fait avec leur apparence. La femme est ce qu'elle semble être et aussi autre chose, elle porte en elle des éléments invisibles et présents, comme l'objet absent, présent grâce à son ombre. Et l'univers de ce tableau devient alors follement sage, ou sagement fou, de par ces présences absentes.

Le titre du tableau se colore donc d'une tonalité ironique: l'artiste rejette une « mimésis » paralysante pour sa toile, de la même façon qu'elle déplore chez sa créature une identification destructrice. Mais ici le mimétisme, mécanisme d'adaptation au milieu et de défense comme chez certaines espèces animales, n'affecte que le paraître. Le personnage garde-t-il une liberté intérieure qui surgit et s'élève de la toile de cette Pénélope moderne? Toile qui renvoie sans doute, par une discrète mise en abyme, à la toile de Remedios Varo. Cette toile aérienne, vaporeuse, s'élève en contrepoint de la pesanteur statique du fauteuil. Cette toile vivante, libre, image de la création, pourrait sauver l'être de la réification, de la mort. La force du tableau naît de cette tension qui n'en finit pas de se résoudre, entre lourdeur et envol, vide et création. Telle Pénélope, la femme s'abîme et se perd dans cette attente interminable peuplée de travaux d'aiguille; telle Pénélope, elle n'existe pourtant que dans le tissage d'un espoir infiniment renouvelé. La femme-fauteuil et son visage textile disent tout le malaise de l'artiste face aux apories qui l'emprisonnent, aux contradictions qu'elle ne parvient pas ici à dépasser.

Une œuvre hybride: entre littérature et peinture

Mais l'artiste inscrit une temporalité entre ses tableaux. Le temps s'écoule d'une toile à l'autre, le récit se construit, possédant tantôt l'épaisseur du roman, tantôt l'ingénuité du conte, tantôt la portée d'un essai, tantôt l'invention d'un poème. « La peinture est une poésie qui se voit », estimait Léonard de Vinci. Varo se comporte véritablement en poète, s'interrogeant sur les langages plastiques et poétiques. Elle offre des représentations

novatrices, repoussant les limites que l'usage conventionnel impose aux images et aux mots, questionnant leur étymologie, les détournant de leur sens commun, le subvertissant, le démultipliant, le diffractant, vers le dévoilement de significations nouvelles et singulières, libérées des apories.

On peut donc lire les tableaux de Varo comme on lirait un texte, c'est-à-dire cueillir sur les toiles les éléments significatifs et constitutifs du sens, comprendre leur façon particulière de s'assembler. Ce processus de lecture s'adapte tout à fait aux œuvres de Varo qui présentent une composante littéraire. Ainsi, la toile *Création des oiseaux* commence comme un conte.

La question suggérée par le titre du tableau renvoie en effet à l'univers des récits étiologiques où l'artiste s'interroge sur l'origine des choses et les secrets de la génération des êtres. La structure narrative donne une couleur descriptive, explicative à la toile: il s'agit de montrer ici comment sont créés les oiseaux, de décomposer et dévoiler les mystérieuses étapes de l'acte créateur.



Remedios Varo, *Creación de las aves* (*Création des oiseaux*), 1957
huile sur masonite, 54 x 64 cm

La tonalité du tableau reflète la candeur réfléchie, la gravité ingénue du conte où les questions les plus sérieuses se posent en termes volontiers naïfs: les couleurs en demi-teintes, la physionomie tendre et recueillie du personnage, les lignes courbes dans lesquelles elle s'inscrit, la lumière sereine où baigne l'ensemble de la scène.

De même, le lieu représenté renvoie à l'espace du conte, un espace mythique hors du temps, hors du monde, un lieu austère et énigmatique tout près des astres. Le personnage central, la Créatrice, participe aussi de l'univers du merveilleux; c'est une figure duelle, née de l'imaginaire du peintre, qui reprend un des motifs qui traversent et orientent son œuvre: la femme-oiseau. Quant aux créatures, elles sont, de toute évidence, surnaturelles puisqu'elles naissent d'une feuille blanche où elles prennent mystérieusement vie pour s'envoler vers le ciel. Les objets, qui accompagnent et permettent ce processus créateur, confirment le caractère chimérique de la représentation, lui ajoutant parfois une note ludique.

Ainsi, la toile donne lieu à un univers suggestif qui suscite interrogations et hypothèses. La femme-oiseau conçoit les créatures, les dessine, puis ces oisillons prennent vie. Mais quelle est donc la nature de ce mystérieux processus créateur aux outils insolites? Comment prennent vie ces oiseaux? Quel lien existe-t-il entre créateur et créatures?

À l'intérieur de l'espace mythique que constitue cette toile, se dessinent des éléments signifiants rappelant le monde des alchimistes, sibyllin et énigmatique, scientifique et mystique. L'alchimie est en effet signifiée par le lieu de la création, qui est tenu secret. C'est sans doute le sommet d'une tour ou d'un mystérieux château, puisque la pièce ouvre sur un ciel étoilé. La Créatrice esquisse un sourire intérieur et énigmatique, tout en maniant avec une précision délicate un curieux pinceau relié à un singulier violon à trois cordes, accompagné d'un prisme triangulaire. Les instruments de la création restent ésotériques: un récipient distillant la peinture, évoquant deux oiseaux en devenir, deux œufs, munis de pattes et de bec; des tubes de verre recueillant la poussière d'étoiles, permettant la transmutation de la matière cosmique en couleurs primaires pour le dessin de l'oiseau? Un étrange coffre évoquant aussi un poêle, ou un broyeur pour le traitement énigmatique de l'infiniment petit pour l'obtention de la pierre philosophale? Et des amphores d'où s'élèvent les élixirs, défiant les lois de la gravité universelle... En ce sens, la Créatrice est bien alchimiste, détenant de mystérieuses formules cryptées lui permettant un savoir, un pouvoir sur le monde, mais cherchant aussi une transmutation allant au delà de la matière, une métamorphose spirituelle de l'être, une éternité.

Pourtant cette création, si elle comporte une composante alchimique, est de nature essentiellement et ostensiblement artistique. Créer relève à la fois du domaine musical et du pictural, comme en témoignent les « outils » de la création.

Autour du cou de la femme est placé un instrument de musique, représenté de façon minutieuse; un écart toutefois par rapport à cette

représentation mimétique: le violon ainsi obtenu par le dessin si précisément réaliste a trois cordes au lieu de quatre. Cet écart confère à l'objet un statut particulier: loin d'être simplement ornemental comme le suggère la place qu'il occupe – place du traditionnel collier féminin – l'instrument de musique est cheville ouvrière de l'acte créateur. Il est unique, singulier. C'est de lui que naîtra la voix de la créature, le chant de l'oisillon. Comme si de l'âme du violon, au sens propre et figuré, naissait l'âme de l'oiseau, comportant à son tour un lien étroit et intime avec l'âme de l'artiste, puisque le violon se dessine précisément en ce lieu symbolique du corps humain où retentit le rythme vital et où résonnent les émotions, le cœur. Le pinceau, puisant dans les couleurs primaires issues des constellations, est lié lui aussi au cœur de l'artiste et à l'âme du violon, donnant ses formes et ses couleurs à l'oisillon. Sons et couleurs sont donc unis en une synesthésie créatrice, harmonieuse et féconde.

Un troisième instrument intervient, le prisme, qui décompose la lumière stellaire et permet l'envol de la créature, comme si l'énergie nécessaire à cet élan vital venait des étoiles. Le prisme représente une autre dimension de la création: après la conception humaine de l'œuvre, entre en jeu une composante cosmique. Est-ce là une manifestation de la destinée qui se lit dans les astres, rythmant la vie terrestre selon un déterminisme d'ordre divin? Est-ce une illustration de la théorie scientifique selon laquelle, à la suite du Big Bang, nous sommes tous issus de la poussière des étoiles... Est-ce la transposition plastique de l'expression imagée de la langue espagnole, «dar a luz», «donner le jour», suggérant une dimension maternelle, procréatrice de l'acte artistique? Car c'est en offrant les dessins à la lumière d'un astre que la dessinatrice leur permet de s'animer, de prendre corps et âme, de trouver la dimension qui leur manquait, dimension vitale, cosmique ou divine, puisqu'ils acquièrent à la fois mouvement et vie, passant de deux dimensions sur la surface de la feuille dessinée, à trois dimensions, au volume dans l'espace aérien. Cette image de la création vue comme un enfantement, si souvent adoptée par les créateurs masculins, trouve ici sa pleine légitimité. Ici la Créatrice est le prolongement de l'auteur féminin du tableau, celle qui dessine, celle qui donne la vie.

Confirmant cette image de l'artiste-mère et de la création conçue comme une procréation, la nature duelle de la Créatrice, à la fois femme et oiseau, nous apparaît plus clairement, ainsi que l'essence féminine de la vie et de la création: les créatures ressemblent à celle qui leur donne la vie, dont elles sont reflet et prolongement. Toutefois, les images de la femme et de l'oiseau se superposent sans véritablement se confondre: les bras, les jambes, le torse sont figurés comme des éléments humains recouverts de plumes d'oiseau. Seule la tête présente un véritable syncrétisme entre les deux «systèmes» vitaux: les yeux, la bouche et le nez de la femme cohabitent harmonieusement avec la forme ronde de la tête et des contours des yeux de la chouette, l'être humain acquérant un caractère à la fois mystérieusement nocturne et porteur de sagesse.

Cette fusion qui se réalise plastiquement pour la tête de la créatrice illustre de façon métonymique l'artifice: la femme se rêve oiseau, se pense liberté et envol, sujet aérien transcendant le poids des contingences et de la matière, et réalise cet impossible songe par la création. Privée d'ailes, la femme ne possède pas ce pouvoir de voler: son œuvre la complète et la prolonge, devenant plus libre et plus vivante qu'elle. Pour la filiation comme dans le domaine de l'art, la mère, l'artiste, s'efface pour que vive pleinement l'enfant, l'œuvre.

Ayant le pouvoir de dépasser ses limites humaines grâce à son œuvre, qui lui communique une part de divinité et d'éternité, l'artiste devient une médiatrice. Dans le secret et la solitude de son atelier, solidement installée à son pupitre, elle puise et reçoit matières et énergies, lumière stellaire, couleurs et inspiration célestes. L'artiste établit ici un lien singulier entre la terre et le ciel, qui se cristallise précisément dans la naissance de l'œuvre, de la créature, qui condense en elle matière et esprit. La construction du tableau reflète cette transcendance apportée au monde par l'art. La partie inférieure de la toile illustre la matérialité de l'œuvre: carrelage géométriquement conçu, pupitre aux lignes droites et solides renvoyant à l'horizontalité du monde terrestre; la moitié supérieure du tableau, au contraire, figure élévation, transcendance: lignes courbes et voûtes suggèrent une architecture religieuse, monacale, dont la verticalité dominante se retrouve dans la position du corps de la Créatrice.

Dans cette transcendance permise par l'art, affleure en pointillés la religiosité, la trinité chrétienne: trois couleurs pour la peinture, trois cordes pour la musique, trois côtés pour le prisme qui décompose la lumière en trois faisceaux, trois oisillons qui s'envolent, trois fenêtres... Ce rythme secrètement ternaire donne un équilibre intime au dualisme presque platonicien de l'ensemble, souligné par un chromatisme binaire: tons orangés, jaunes pour la représentation réaliste de la matérialité du présent, verts pour les figures mythiques, intemporelles, transcendantes. En filigrane point cette idée que l'art permet à l'humain d'atteindre la transcendance donnée par le divin.

Sur cette toile se reflète la magie de l'acte créateur. Si se fait jour un désir descriptif et analytique de dévoiler les différentes étapes et composantes de la création, ce processus mystérieux ne se laisse décidément pas réduire à une image, si complexe soit-elle.

La magie de la création se traduit par un mouvement, une circulation d'ondes à l'intérieur du tableau, des vibrations qui semblent parcourir cette image apparemment statique. La toile est en effet traversée par des tubes de verre, des faisceaux de lumière, des ondes colorées ou sonores. Il y vibre une énergie de nature translucide, à la fois physique, cosmique, spirituelle, divine, comme si l'acte créateur les convoquait toutes, les réunissait et s'en nourrissait. Ce mouvement qui la parcourt semble être l'ultime composante de la création, la plus énigmatique et insaisissable. Il s'établit une circulation entre les différents univers en présence: des étoiles au pupitre de la

créatrice, de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de la tête au cœur, du cœur à la main, de la matière à l'imaginaire... Les échanges aboutissent à un monde agrandi, dont les limites sont repoussées, car ces mouvements supposent d'invisibles ponts, d'imperceptibles passerelles...

La double fenêtre figure l'ouverture et la possibilité des échanges au sein de cet espace confiné. De plus, la discrète présence, à l'arrière-plan du tableau, des amphores communicantes pourrait être l'illustration de cette nécessaire réceptivité de l'être à toutes les sphères de l'univers. Ces objets renvoient de façon mi-sérieuse, mi-amusée, à l'ouvrage publié par Breton en 1932, *Les Vases communicants*, qui gère la mise en rapport de l'action et du rêve, où la femme est considérée comme une figure apte à faire se rencontrer ces deux mondes, matériel et spirituel, microcosme et macrocosme.

La création prend la forme ici d'une expérience au sens initiatique du terme, une expérience poétique et ontologique, qui engage la totalité de l'être. Cette toile, qui commençait comme le récit d'une genèse, s'avère être une singulière célébration de l'acte créateur.

Loin d'une vision romantique de l'artiste tourmenté produisant une œuvre douloureuse, le regard posé sur la création est serein et lumineux. Loin du châtement biblique – « tu enfanteras dans la souffrance » –, la mise au monde est ici un acte harmonieusement épanoui. Se substituant à ces mythes masculins du labeur et de la douleur féconde, surgit une nouvelle conception, un nouveau mythe, de la création comme plénitude, équilibre rasséréné de l'être féminin.

La création ressemble à un geste simple, élémentaire et d'une complexité irréductible. Geste naturel, comme allant de soi, et pourtant mystérieux, d'une femme qui enfante, geste magique et mystique de l'alchimiste qui cherche « l'or du temps », sublimation de la matière qui devient esprit vivant, participant à la fois de la science et de la foi, de l'action et du rêve. Le sourire apaisé, confiant, de la créatrice rappelle le sourire de l'ange de Reims et suggère une réconciliation de l'être avec les inépuisables et infinis possibles du monde, où l'ascèse, le nécessaire repli sur soi de l'artiste, n'existe que pour un dépassement de la finitude de l'être grâce à son œuvre qui devient expression de sa liberté.

Remedios Varo, par une minutie descriptive qui, paradoxalement, accroît l'énigme, dévoile les irréductibles mystères de la gestation de l'œuvre, et révèle comment l'artiste, en un mouvement suspendu, crée au sein d'une nuit lumineuse. Réalisant l'inconcevable passage de l'inanimé à l'animé, la créatrice donne la vie, l'art devient la vie même.

Une double hybridation: entre peinture et tissage

L'œuvre de Varo, entre littérature et peinture, figurant mots et images, est, nous l'avons vu, une première fois hybride. Elle l'est une deuxième fois de par sa nature « textile ».

Cette composante textile ne renvoie pas seulement à la matière du support du tableau, la « toile », mais aussi à sa composition, sa « trame » figurative. Tout comme les textes, qui suggèrent également, par leur étymologie, le tissage, les tableaux, selon Daniel Arasse, « trament leur sens comme on construit la trame d'une intrigue ou d'un complot, et, surtout, comme le tisserand trame sa toile en entrelaçant ses fils, dessus dessous, sur plusieurs niveaux »³. Le tissage est aussi présent en tant que motif récurrent dans l'univers de Varo, car la fileuse, primitive figure féminine, est souvent allégorie de l'acte créateur, figuration d'une interrogation sur la Création, comme dans *Mimétisme*.

La figure mythique de la fileuse, une des plus anciennes représentations de la féminité dans l'histoire de la pensée humaine, est réinventée par Varo, qui, tout au long de son œuvre, en décline les différentes facettes, montrant que l'être féminin est celui qui construit et habille le monde, en façonne le relief, en choisit les couleurs, et conçoit aussi, par le tissage, les êtres qui y gravitent. Le monde et les êtres, chez Varo, présentent une substance textile, et les créatrices, à la fois humbles artisanes et divines artistes, sont souvent tricoteuses ou fileuses.

Sur certaines toiles de Varo, même si la fileuse n'a pas de présence explicite, des fils apparaissent pourtant. Ils sont la métonymie des rapports, des liens, des circulations ou issues, ils sont fils d'Ariane, liens qui restent d'habitude invisibles et que Varo met en lumière : présence spatiale du lien entre la créature et le créateur, lien entre l'être et le monde, lien entre le cosmique et le terrestre, entre le sensible et le transcendant, qui relie le paraître à l'être, qui dessine le monde tel qu'il est, de l'intérieur, tel qu'il existe – non pas sa face visible, mais son essence.

L'artiste est donc celle qui révèle, qui dévoile, qui dessine et relie des domaines qui semblaient fragmentés, séparés : elle unit, relie, noue ou renoue. L'originalité de Varo est d'aller au-delà de l'apparence, de donner à voir l'essence, l'être, et de figurer l'invisible dans le visible.

Sur plusieurs toiles, Varo met en abyme ces fileuses, figurant sa propre création. Son œuvre ressemble en effet à une toile sans cesse recommencée, avec des progressions, révélations, fulgurances, mais aussi des retours en arrière, des récurrences, des pauses. L'image de l'être et du monde n'est jamais définitive, elle est toujours à retoucher. « L'art fournit une forme pour habiller la pensée », estime Valéry. Varo, fileuse infatigable, telle Pénélope, coud et découd l'étoffe de l'être et du monde, en une quête infiniment recommencée.

Enfin, la composante textile s'inscrit dans la conception de l'œuvre elle-même. L'œuvre s'élabore, se tisse toile après toile. L'apparition cyclique des thèmes et des figures qui les expriment, peut se comprendre comme une autre figure, globale et organisatrice, mise en abyme du travail de la fileuse.

3. Daniel Arasse, *Les Visions de Raphaël*, Paris, éd. Liana Lévi, 2003, p. 6.

Constructions et déconstructions: édification d'un espace mythique

Le traitement des matières est révélateur de ce tissage d'un monde renouvelé. La représentation des espaces, avec leurs perspectives, leurs édifices, leurs murs et fenêtres, suppose constructions et déconstructions originales qui confèrent à ces éléments une ambiguïté féconde. Varo réalise, grâce à une technique à la fois classique et originale, apprise des grands maîtres mais minutieusement et personnellement réélaborée, des passages, des liens communicants entre les différentes matières. Les matières minérales, renvoyant au figé, au définitif, se conjuguent aux représentations végétales, au fluide, qui elles-mêmes s'associent aux matières textiles, connotant le souple, le vivant, la peau. De ces liens suggérés par les matières découlent des passages symboliques entre les espaces qui modifient la perception de celui-ci. Varo peint un espace mystérieux, saturé d'énigmes et de surprises, où sont déjouées les habitudes de représentation.

Un premier regard porté sur les toiles de Varo croit y retrouver l'univers de la peinture italienne de la Renaissance. L'omniprésence d'une architecture harmonieuse, la mise en œuvre des lois de la perspective définies par Brunelleschi, la rigueur mathématique de la composition, mais aussi la grande imagination narrative, l'importance donnée à la « storia » racontée par le tableau, rappellent en effet les théories énoncées par Leon Battista Alberti, la « costruzione legittima » de ce grand architecte de la Renaissance. Cependant, le spectateur pressent que cette facture classique des tableaux de Varo est convoquée par l'artiste pour être détournée de son sens premier: si la fenêtre albertienne était une saisie géométrique d'une portion du monde visible, la fenêtre de Varo ouvre sur l'invisible.

Ainsi, l'artiste semble représenter un espace classique où la forte présence architecturale renvoie à une tradition picturale désuète. Varo peint un espace naïf où les éléments codés se réfèrent aux conventions de l'univers du conte. Elle dessine par là un espace mystique où l'être cherche une transcendance sacrée. Mais un regard attentif décèle, dans ces représentations, écarts et glissements par rapport à ces traditions – artifices qui donnent à l'espace de Varo un caractère libre et original. *Original*, car l'artiste conjugue des univers très différents pour créer un ensemble harmonieux; *libre*, car le peintre, par ces glissements et ces écarts, suggère d'infinies significations nouvelles: les espaces dans l'univers de Varo ne manifestent jamais de significations définitives. Le monde clos qui est le sien contient toujours des éventualités d'ouverture; une assise solide et fermement définie comporte en elle des germes d'ailleurs; le monde social, qui définit l'être et parfois le limite, donne cependant la faculté de s'en évader ou de s'y construire autrement.

En ce sens, les cloisons, les cloîtres, les monastères, les voûtes qui cernent et forment des contours autour des personnages immobiles sont souvent

ambigus chez Varo. Ils figurent à la fois l'édification qui construit l'être social et le fondement, la possibilité du contraire: volonté de désagrégation, d'évasion, de fluidité.

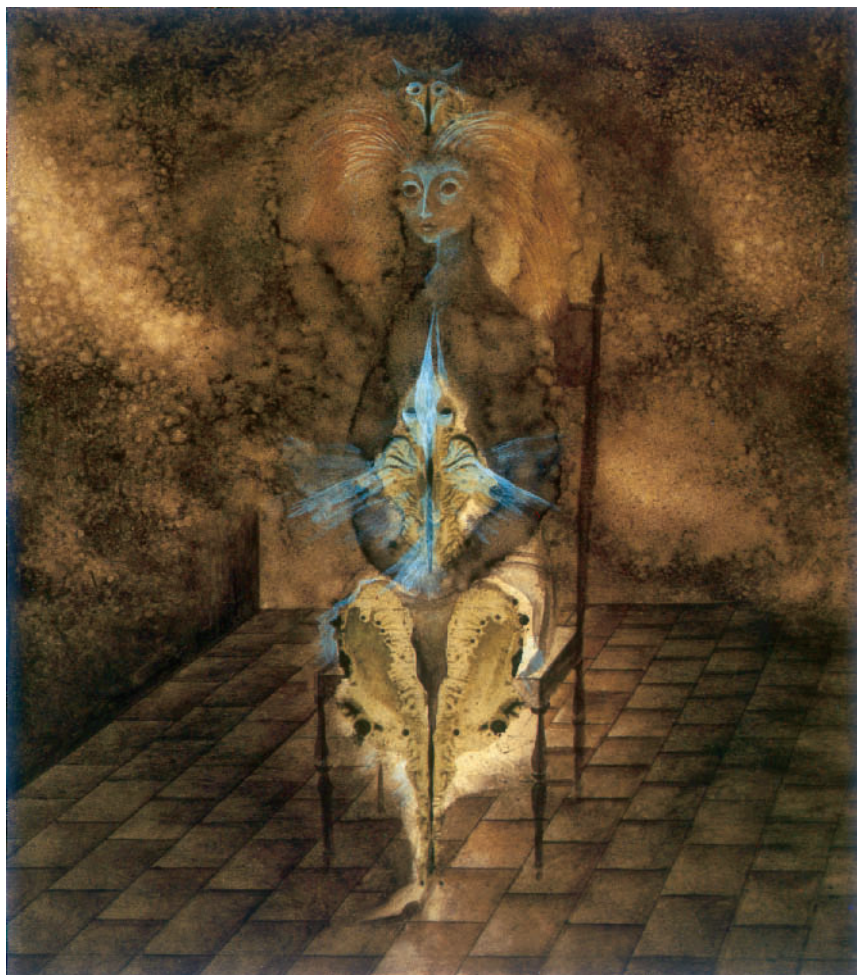
Le mur, par exemple, n'est figuré que pour être nié. Si Varo le représente, c'est pour remettre en question sa fonction, son identité même. Le mur, chez Varo, ne sépare pas: il est posé là, entre le dedans et le dehors, mais au lieu de fixer des limites, il permet des passages. L'un des personnages de Varo, sur la toile *Nacer de nuevo (Renaître)*, naît symboliquement en surgissant d'un mur, qui rappelle, de par sa texture, ses formes, un sexe féminin, mais n'en reste pas moins un mur: élément dessiné paradoxalement comme lieu d'ouvertures, de passages, de traversées, de naissances, de révélations. Les fenêtres, portes, sols et pavements se trouvent également, par une sorte de transgression plastique, privés de leur sens conventionnel. Car la matière, telle que la dessine Varo en alchimiste, porte en elle la faculté de multiples changements d'état, au sens physique du terme. Les solides sont sujets à la liquéfaction (passage à l'aquatique dans *Les Feuilles mortes*) ou à la sublimation (passage à l'aérien dans *La Femme assise*), quand ils ne sont pas donnés d'emblée comme artifices, fictions, matières hybrides en transformation (de la pierre à la plante, de la pierre au tissu, de la pierre à la peau).

Varo révèle les paradoxes et ambivalences des éléments architecturaux. L'artiste construit et déconstruit un espace où les éléments «réalistes» ne se dessinent que pour déjouer l'illusion du réalisme et créer une réalité métamorphosée, à l'image des désirs de l'être. Grâce aux formes fluides et ambivalentes, Varo crée un espace libre, reflet de la liberté de l'être, lui aussi métamorphosé.

Ces mêmes métamorphoses de l'être, Varo les figurait sur la toile *La femme assise*. Toile antérieure, ses moyens plastiques sont différents. Un seul personnage, représenté de manière frontale, sur fond de noir et d'or, renvoie à l'univers de l'icône. Le tableau semble en effet conçu à la manière des images de l'art sacré byzantin: le regard est arrêté par le fond doré, se focalise sur une figure centrale, hiératique, verticale qui lui fait face, incitant à la contemplation. Le regard, subjugué, est guidé vers une transcendance.

Par son inspiration, *La femme assise* invite à un double voyage, temporel et spirituel. Le tableau n'est pas seulement œuvre d'art, mais devient, par sa résonance iconique, objet magique visant à hypnotiser, à convertir. Regarder cette toile, la décrypter, c'est aussi méditer sur l'être, «arracher la chair à l'anecdote pour la mener vers l'éternel»⁴; Remedios Varo dans cette toile incite le spectateur à contempler cette «femme assise» comme l'illustration d'un désir d'exister autrement.

4. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1947, coll. folio/essais, 1965, p. 196.



Remedios Varo, *Mujer sedente (Femme assise)*, 1950
technique mixte sur papier, 28 x 25 cm

Que nous dit l'artiste de l'être à travers cette évocation? L'être est ici dessiné au féminin; il présente en outre une indéniable facette autobiographique: l'ovale du visage, la finesse du menton, le nez aquilin, l'ample chevelure évoquent les traits de Varo tels que nous les livrent certaines photographies. Cependant le titre rappelle que cet autoportrait n'est ni introspectif ni narcissique, il exprime le souhait de peindre l'humanité toute entière que chacun porte en soi. La quête de Varo sur l'être, et les possibles qu'elle rêve pour lui, se réalise à travers une figure féminine, à la fois objet et sujet du tableau, centre des méditations de l'artiste. De sombres méditations? Les

couleurs pourraient le laisser croire: couleurs terreuses, marron, ocre, noir. Pourtant, au centre du corps de la femme est un oiseau, promesse de ciel et de bleu, et la couleur bleue se prolonge de la queue de l'oiseau jusqu'au bout de son bec et de ses ailes, illuminant par reflet le cou et le visage de la femme, ainsi que la chouette qui apparaît au sommet de son crâne. Le corps de la femme est donc le lieu où se rejoignent deux couleurs qui semblent être, comme dans les icônes, des signes. Couleurs brunes, signe d'appartenance à la terre; couleur bleue, signe du ciel: la femme naît de l'union de couleurs terrestres et célestes.

En écho à cette dualité chromatique, ce portrait met en évidence une autre composante binaire de l'être: l'immobilité et le désir d'envol. Cette femme *sedente* (assise) est aussi *sediente* (assoiffée): le choix de l'adjectif *sedente*, rare, au lieu du banal *sentada*, incite à ce glissement sémantique. La femme est assise, jambes repliées, bras collés au buste, présentant une parfaite symétrie du corps et de la chevelure, comme si le dessin de ce personnage avait été obtenu par le pliage d'une feuille enduite de peinture, à la façon dont apparaissent les figures de Rorschach.

Mais dans ce corps immobile se manifeste un désir d'envol. La femme porte en son sein, comme un enfant, comme une promesse ou un désir intime, un oiseau. Et, en écho, perdue dans l'abondante chevelure, surgit une chouette. L'oiseau, au corps bleuté, déploie ses ailes. Il a le bec, les yeux tournés vers le visage féminin, il se situe au centre du corps de la femme, lui-même centre du tableau. La chouette naît de la tête du personnage, comme Athéna de la tête de Zeus, la chouette qui est précisément l'attribut d'Athéna. Les deux oiseaux se répondent l'un l'autre: le haut répond au bas, la tête répond au ventre, le petit au grand, construisant ainsi un équilibre. Ils forment en outre une ligne qui structure le corps de la femme, qui la maintient debout, coïncidant avec sa colonne vertébrale. Ils contribuent à créer la verticalité du personnage et acquièrent ainsi une portée symbolique: la verticalité devient l'expression du spirituel et de l'idéal.

Les oiseaux sont issus du corps de la femme, contenus en elle; elle leur donne naissance, mais ils en dessinent aussi le prolongement, l'épanouissement. Cette image de femme-oiseau peut donc se lire comme une célébration de ce pouvoir « magique » de l'être féminin de porter en elle la possibilité d'autres vies, réelles ou métaphoriques, qui, à leur tour, la construisent et la prolongent.

Mais la portée de cette image de femme-oiseau est sans doute plus large, élargie à l'humanité entière. Remedios Varo suggère ici que l'être ne se dessine plus selon une identité unique, définitive et fermée, mais qu'il porte en lui au contraire de possibles naissances, qui le colorent et l'éclairent; l'être s'épanouit par la présence de possibles altérités en lui: habité par l'oiseau et la chouette, le personnage devient un Icare tempéré de la sagesse d'Athéna, hanté par le désir fou d'un infini dépassement de soi, et guidé cependant par la raison. Des apports oniriques, voire mythiques que le peintre représente ici comme des oiseaux; mais des images d'oiseaux mystérieusement

polysémiques: sont-ce vraiment des oiseaux? L'oiseau n'a-t-il pas également la forme d'un cœur? N'évoque-t-il pas en même temps un poumon, image d'une nouvelle respiration, d'un souffle éventuellement divin? Esprit Saint que cette femme, icône moderne, accueille en joignant les mains? Cette respiration renvoie aussi à l'inspiration, grâce à laquelle la femme, créatrice, prend son envol. L'être n'est donc véritablement lui-même, en équilibre et pleinement épanoui, que lorsqu'il est habité par d'autres présences qui ne sont pas lui et cependant lui appartiennent. Ainsi se dessine un être hybride, qui accueille l'autre en lui jusqu'à la fusion, jusqu'à la naissance d'un nouvel être duel ou composite.

Cependant ces ouvertures, naissances et métamorphoses, ne s'arrêtent pas là. En effet la femme, contrairement à l'image nette des créatures des premiers tableaux de Varo, est ici plus suggérée que dessinée, et ses limites se fondent dans les nébuleuses qui composent l'arrière-plan de la toile. Elle semble par endroit devenir elle-même nébuleuse, elle est envahie par les alentours ou au contraire se répand. Les contours perdent leur importance et, comme chez Léonard de Vinci, le *sfumato* dissout les lignes qui définissent le corps de la femme, laissant place à l'incertitude, au mystère.

Les limites de l'être, donc sa définition au sens étymologique, se troublent, le corps devient perméable au monde extérieur. Le personnage semble poreux, sa peau n'étant plus séparation, frontière, entre lui et le monde, mais surface de contact et d'échange entre les différents règnes. De la même façon que le règne animal habite la tête et la poitrine, les nébuleuses minérales et gazeuses du ciel sont des éléments constitutifs du buste et des cheveux, et les jambes suggèrent une présence végétale, des algues, des feuilles, de la mousse. L'être devient flottant, il n'a d'ailleurs plus qu'un pied à peine esquissé, perdant contact avec le sol géométrique et stable.

Le traitement du « décor » est d'ailleurs très significatif de la création d'une liberté redéfinie. En bas de la toile, un pavement affirme régularité, solidité, à la fois par les formes géométriques qui le composent et par la tradition picturale sur laquelle il s'appuie: le pavement des peintres flamands, fondement de la représentation en perspective. En haut de la toile, donnant l'impression d'envahir peu à peu tout le tableau, des taches, qui, comme le notait Léonard de Vinci, « fournissent l'invention » et incitent, par analogie, à de multiples représentations mentales: ces taches fortuites, réalisées avec des éponges, produisent des formes à partir desquelles Varo évoque ici le cosmos.

Le pavement, image d'intérieurs, de repli sur soi, d'attente et de tradition, est peu à peu gommé par l'extérieur, l'indéfini, l'infini, une expression picturale libre correspondant à une nouvelle liberté de l'être.

Mais la perte de la géométrie, de la définition comme des contours, la dissolution des limites de l'être et du monde n'ont rien d'inquiétant. Le visage de l'être est serein, le tracé des sourcils et du nez est ferme, le port de tête décidé, le corps solide, au centre géométrique du tableau. Malraux écrit, dans *Le Musée imaginaire*: « En estompant leur contour, Vinci attire les

limites des objets vers un lointain dilué... Léonard créa un espace qui n'était plus seulement le lieu des corps, mais attirait personnages et spectateurs à la façon du temps, et coulait vers l'immensité.»⁵ Pour Varo, diluer les contours est aussi une façon de conférer à son personnage profondeur et mystère, et c'est également le placer dans un espace mythique où chaque signe pictural dit une nouvelle façon d'exister. Il s'agit sans doute, pour ce prolongement de l'artiste qu'est cette femme assise, de concilier en elle l'inconciliable, d'être une chose et en même temps son contraire: l'ambiguïté des formes reflète une nouvelle liberté de l'être, la femme est femme assise et femme-oiseau, l'être en osmose avec le végétal, en symbiose avec les éléments cosmiques.

Les limites, conçues comme des limitations, se dissolvent. La liberté de l'être s'épanouit en un rêve ancien de fusion. L'être se fond dans le cosmos, le cosmos fait partie de l'être, mondes humain, animal et végétal s'unissent en un tout harmonieux.

Métamorphoses de l'être

Pour représenter l'humain, Varo ne s'inscrit pas dans une esthétique du paraître: il s'agit plutôt de tenter de figurer l'être, que Varo saisit et représente dans l'expression d'un visage, la nature d'un vêtement, la récurrence d'une position, l'inscription dans un espace.

Contrairement à une tendance picturale qui s'attache au rendu de la réalité du corps, du velouté de la peau, les femmes peintes par Varo ne semblent pas constituées de chair et d'os. Leur chair n'est aucunement mise en valeur: la poitrine et les jambes sont le plus souvent dissimulées, les créatures sont graciles, élancées, leur qualité première étant sans doute leur légèreté, leur caractère immatériel, éthéré, idéal. Les créatures féminines chez Varo apparaissent plus comme des idées de corps que comme des corps, comme si Varo soulignait d'emblée le caractère fictionnel, allégorique ou symbolique, de ses personnages, comme s'il s'agissait toujours, dès que surgissait une représentation, d'une mise en abyme de la représentation de l'être.

Sur ses toiles, Varo interroge la représentation traditionnelle du corps féminin. Elle offre parfois une vision mélancolique de l'aliénation féminine, suggérant ce qui se cache derrière les masques convenus de la féminité: masque de poupée, masque de femme trop sage, de femme assise, de femme-fauteuil. Mais ces masques, qui suggèrent que la femme ne peut souvent exister que dans le paraître, sont parfois abandonnés par Varo qui s'avance dès lors vers une représentation plus mystérieuse, plus féconde de l'être. Cette représentation se détache de la *mimésis*, de l'illusion réaliste, par la perte de la netteté des contours et du trait.

5. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *ibid*, p. 18.

Les variations de l'œuvre de Varo accompagnent en ce sens l'évolution de la peinture moderne, le passage d'un regard extérieur sur l'être à l'expression d'une intériorité. Ainsi, les corps et les visages, dessinés de l'intérieur, libérés du souci de vraisemblance, acquièrent une réelle liberté, une nouvelle identité. Cette image intérieure de l'être, qui dévoile son identité, se construit grâce à une série de figures propres à Remedios Varo: osmose, passages, déplacements, hybridations, renversements, circulations, fils, filiations, symbioses, fusions, métamorphoses. La figure la plus aboutie, la plus novatrice est sans doute cette métaphore singulière traduisant la façon si particulière d'être-au-monde des créatures de Varo: la métamorphose du sujet, portant l'autre en soi, en une fusion génératrice d'équilibre. Cette métamorphose naît de ce trait biologique de l'être féminin: la capacité de donner naissance. Ce trait biologique prend une portée plus large, plus symbolique que la seule faculté de procréer: porter l'autre en soi, c'est être soi-même et l'autre en même temps, c'est se dédoubler, c'est questionner les limites et l'intégrité de son être, c'est reconnaître cette soif de dépassement, de débordement de soi, ce désir de rester soi et de devenir autre à la fois qui caractérise l'univers de Varo. Ces métamorphoses sont métaphores d'une identité ouverte, réceptive, tolérante, l'idée que la plénitude de l'être s'accomplit par l'éventualité acceptée de l'altérité en soi.

Ces transformations de l'être « habité » sont aussi métaphores du devenir. Elles figurent le désir pour l'être de se prolonger, de dépasser sa finitude, son unicité, de connaître des métamorphoses en abritant de multiples présences en lui. Ainsi Varo figure une identité mouvante pour un individu fluide, toujours en construction, à la recherche de soi.

Cette quête, humble et patiente, est transcendée par la présence récurrente de l'oiseau, qui traverse toute l'œuvre de Varo et hante ses créatures: présence qui figure le désir d'ailleurs, d'envol, l'oubli par la créatrice de la tâche quotidienne pour une inspiration féconde, légère et libre.

Catherine Garcia