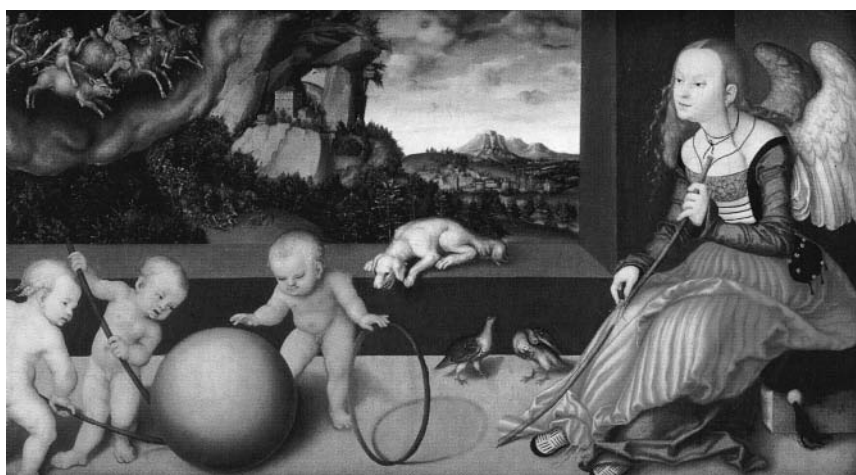




Lucas Cranach l'Ancien, *Mélancolie*  
version du Musée de Copenhague

# LEONORA CARRINGTON

## Le jeu du monde

présenté par Jacqueline Chénieux

À l'ambition de la peinture de Leonora Carrington et de sa vie, je voudrais confronter la figure féminine de la *Mélancolie*, par Cranach. Cette toile fascinante nous donne « le ton ». Loin de la mélancolie de Dürer, allégorie placée devant l'immensité des savoirs, loin du constat de Mallarmé, c'est une tout autre image qui nous est montrée: le jeu du monde et l'impuissance ambiguë de celle qui le contemple.

Une figure féminine, figure sérieuse et rêveuse, laisse aller son regard devant deux scènes: l'une est composée d'enfants qui « jouent » à un jeu inutile ou « impossible », celui de faire entrer une sphère dans un cercle ou cerceau de même diamètre. Sphère terrestre que peut et ne peut pas cerner l'Équateur? Sphère céleste, avec son écliptique énigmatique et tordue? Bulle transparente qu'on peut et ne peut pas capter? Ces *putti* ont cette expression perverse propre à tant de personnages de Cranach. Leur indifférence est totale à ce qui se passe *ailleurs*, dans le cadre ourlé et lourdement dessiné: les luttes fratricides, les guerres, l'érotisme débridé, la Mort, d'un côté, et de l'autre: la paix des villes et des campagnes lumineuses. Finalement: il est impossible d'arrêter ces guerres, il est impossible de vivre dans cette paix. Or, au premier plan du tableau, le chien, symbole de la Fidélité, et le couple d'oiseaux, symboles de l'Amour, ont beau accompagner le jeu des protagonistes, l'allégorie féminine, appelons-la Mélancolie puisque Cranach l'a voulu, est complice de ce jeu ambigu, puisque c'est elle-même qui pèle les copeaux devant servir au jeu des enfants. Comment ne pas penser à ce fragment d'Héraclite sur lequel méditaient Nietzsche et, plus tard, Heidegger: « *L'aion* » – le Temps dans sa durée non humaine, dans son éternité, ou son indéfini – *l'aion*, donc, est « un enfant qui joue ».

Née en 1917, Leonora *est* pour moi cette adulte très jeune, d'une lucidité mélancolique sur les fins dernières de son action, elle qui joue avec les enfants et avec la vie, qui joue sa vie, qui a écrit pour jouer avec les mots, et qui continue à élaborer une œuvre picturale et sculpturale de grande envergure, tressant ensemble expériences toutes personnelles et mythes d'origine diversifiée, qu'elle tire de ses lectures savantes et nombreuses.

Voici donc une œuvre double – littéraire et surtout plastique – qui relève d'un style qu'on pourrait désigner comme « figuration onirique »: figuration narrative dans l'ordre du fantastique ou du surréel; et quant à l'œuvre

écrite, qui l'accompagne, elle suit les chemins de la fiction narrative (conte, fable, courtes pièces, pochades). Leonora Carrington, anglaise vivant à Mexico, après avoir passé quelques années en France et une ou deux décennies aux États-Unis, ne s'est laissée contaminer par aucune mode, aucune prétendue « avant-garde ». Obstinément elle poursuit un chemin spécifique, que je vois comme celui du jeu : masques, déguisement (comment mieux modifier son rapport au monde qu'en se changeant soi-même) mais aussi élaboration d'un monde factice, qui suspend notre jugement de réalité, mais qui ne lésine pas sur les moyens ni sur les effets maîtrisés du métier. Leonora n'a rien d'un peintre autodidacte ou brut, elle a appris le dessin et la peinture avec Amédée Ozenfant, elle aime à user de la difficile technique de la détrempe – transparence, luminosité et *corps* à la fois –, adolescente elle a vu non seulement les musées de Londres mais les musées de Florence et de Paris (passant six mois ici, six mois là).

Voici donc une œuvre plastique immense, rarement exposée en Europe<sup>1</sup> et une œuvre littéraire d'un volume plus modeste, constitué de contes et pochades ainsi que de quelques romans, écrits directement en langue française, anglaise ou espagnole.

C'est pourtant en France que Leonora, écrivaine de nationalité anglaise, a été révélée, juste avant la Deuxième Guerre mondiale, par le groupe surréaliste. Soutenue, admirée, aimée par Max Ernst, publiée en premier lieu par Henri Parisot en 1938, puis passablement oubliée sinon, fort ponctuellement, par quelques grands attentifs (Yves Bonnefoy, Henri Michaux, chacun à sa manière, et surtout André Breton, qui inclut un chapitre « Leonora Carrington » dans la seconde édition – 1950 – de son *Anthologie de l'humour noir*), enfin, dans les années 70 et 80, redécouverte et publiée par le même Henri Parisot, que Gloria Orenstein et moi soutenions de notre énergie.

Quant à sa peinture – elle était et reste peintre avant tout –, elle a pu être vue avant la guerre, en 1938, dans les deux expositions internationales du surréalisme, qui se tiennent l'une à Paris, Galerie Beaux Arts, et l'autre à Amsterdam, Galerie Robert<sup>2</sup>, puis régulièrement quoique parcimonieusement, vu les difficultés de communication avec elle qui vivait au Mexique. Seules trois expositions individuelles se tiennent en cinquante-cinq ans ! Elle est présente, d'autre part, à l'exposition surréaliste *Eros* chez Daniel Cordier en 1959. C'est en Grande-Bretagne que l'adolescente rebelle, qui peignait

1. Sa première exposition individuelle s'est tenue à Paris à la Galerie Loeb en 1952, elle a été suivie en 1991 d'une autre exposition individuelle à Londres, à la Serpentine Gallery, et seulement d'une troisième, à Paris, en 2008, à la Maison de l'Amérique latine. À la sortie du volume *La Débutante*, Flammarion, 1978, j'avais pu faire une présentation de documents inédits et de reproductions d'œuvres peintes à la Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou.

2. « Assassin silencieux » et « Que fait Tante Amélie ? », à Paris, et ces deux toiles semblent perdues ; à Amsterdam, c'était « Le Repas de Lord Candelstick » et « Les Chevaux de Lord Candelstick ».



Leonora Carrington, *The Meal of Lord Candelstick*, 1938  
huile sur toile, 46 x 61 cm

depuis son tout jeune âge, avait accepté pour la première fois de suivre les conseils de quelqu'un et c'était un peintre: le Français Amédée Ozenfant, qui avait ouvert à Londres un atelier dont elle fut apparemment la première élève, avec Stella Snead et quelques jeunes femmes de bonne famille comme Joan Powell ou Ursula Goldfinger-Blackwell.

Il resterait à écrire une « Vie légendaire de Leonora Carrington », sur le modèle du texte singulier d'André Breton parlant de Max Ernst (1942, texte recueilli dans *Le Surréalisme et la peinture*). Car la légende, le jeu, les jeux forment une sorte de *matière carringtonienne*, comme on dit « la matière de Bretagne » pour parler des récits arthuriens qui nous sont restés<sup>3</sup>.

Une passion devenue légendaire l'a donc liée à Max Ernst, qu'elle a connu – insiste-t-elle – d'abord par son œuvre, un livre lui ayant été offert par sa mère. Ils vivent ensemble à Paris puis se réfugient très vite à St-Martin-d'Ardèche. Mais cette passion est d'abord celle de deux inventeurs fabuleux de formes et de rêves, de mise en formes de mots, de mots-valises, de jeux de mots, de mise en images de chansons de « nonsense ».

3. Certes des enquêtes assez précises ont été menées, la dernière étant celle de Susan Aberth: Leonora venait d'une famille très aisée. Le père, ayant tiré sa fortune de l'exploitation du Viyella (coton et laine mérinos) et ayant vendu son entreprise aux Courtaulds, devint principal actionnaire des Imperial Chemical Industries. Les quatre enfants sont élevés dans une certaine rigidité par un grand nombre de précepteurs et de nannies. Leonora est la seule fille.

Lorsqu'ils se retrouvent à New York après leur séparation brutale en mai 1940 – après s'être croisés, hagards, à Lisbonne où Max était déjà accompagné de Peggy Guggenheim – une forme de passion continue à les lier en miroir, dans une fascination réciproque, désormais sans issue.

Entre-temps, elle a vécu seule un bref épisode dramatique, et traversé ce qu'on appellerait aujourd'hui une grave « bouffée délirante »<sup>4</sup>. Or la vie de Leonora dans le Nouveau Monde, entre le Mexique, port d'attache, coupée d'une dizaine d'années américaines à New York et Chicago (années 70 à 85 environ), n'a été nullement nostalgique: la force de reconstruction de Leonora est extraordinaire. « County » dit d'elle Dawn Ades, mot paradoxal et intraduisible: les pieds dans le réel, liée à ses racines terriennes, indifférente en tous cas aux modes. Ayant divorcé de Renato Leduc, c'est bien là qu'elle a rencontré à 28 ans, en 1945, le compagnon de tout le restant de sa vie, Emeric « Chiqui » Weisz, d'origine hongroise, là qu'elle a mis au monde ses deux enfants, qu'elle a écrit, publié et exposé, avec une ténacité rare, fondée sur un travail d'une ampleur considérable – travail lui-même fondé sur une culture tentaculaire et une vision du monde toujours approfondie: grande lectrice, et non pas seulement d'anthologies, fussent-elles magiques comme *Le Miroir du merveilleux* de Pierre Mabilie, mais aussi de C. G. Jung, dont les pages portent la rêverie – et non de ses suiveurs – lectrice encore de penseurs philosophes de l'hermétisme et de la gnose, comme l'est Hans Jonas, sur *La Religion gnostique*<sup>5</sup>.

C'est donc au Mexique que Leonora passe et a passé la plus grande partie de sa vie – restant *anglaise* et y recevant l'Order of British Empire en 2005 – Dame Leonora a trouvé là, en quelques années, des racines. Elle y arrive, je l'ai dit, en 1943, elle a le courage de conter son délire quand elle a quitté St-Martin-d'Ardèche et s'est retrouvée à Madrid puis à la clinique

4. Quand la guerre éclate et que Max Ernst comme citoyen allemand est interné dans un camp d'apatrides et d'Allemands, d'abord à Largentière où les conditions de survie étaient convenables, puis au camp des Milles, près d'Aix-en-Provence, où les conditions étaient incomparablement pires, après qu'une première fois elle fut parvenue à l'en faire sortir, et qu'il doit y retourner lors de l'invasion allemande de mai 1940 (en fait, en quelques semaines il va de camp en camp: Loriol (Drôme) puis à nouveau aux Milles, enfin il est ballotté dans des trains avec ses compagnons, parmi lesquels Hans Bellmer, et libéré à l'armistice fin juin – ils sont alors à Nîmes –), elle a aussitôt cessé de s'alimenter. Son amie Catherine Yarrow et son compagnon Michel la font s'échapper en Espagne, mais elle doit être internée, après être passée par Madrid, dans une clinique psychiatrique tout près de la frontière, à Santander, où elle est traitée comme l'étaient « les fous », avec les moyens médicalisés d'alors: d'une brutalité inouïe. Elle peut cependant rejoindre le Nouveau Monde en 1941, en passant par Lisbonne, où elle croise un Max Ernst qui, lui, arrive de Marseille avec Peggy Guggenheim, et c'est après avoir épousé un diplomate, Renato Leduc, pour échapper à une autre destination, qui était l'Afrique du Sud, voulue et organisée par sa famille, qu'elle se retrouve à New York. Son mari Renato Leduc étant Mexicain, elle part dès l'hiver 1942-1943 au Mexique, et s'y fixe.

5. Lorsqu'en 1981 Gloria Orenstein et moi lui demandons ce qu'elle a lu dans le domaine de l'hermétisme et de la gnose, elle répond: Hans Jonas. Faut-il préciser que ce livre ne relève pas de la littérature de vulgarisation?

de Santander, et elle le fait en langue française – à Jeanne et Pierre Mabilille, de passage à Mexico, lui dont elle admirait l'anthologie *Le Miroir du merveilleux*. Ces pages sont donc d'abord dites à Jeanne Mabilille (dont Jeanne Mégnen était le pseudonyme littéraire: « as told to Jeanne Megnen, translated by Victor Llona », publiées dans VVV n° 4, fév. 1944.) Les premières phrases montrent qu'elle s'adresse surtout à Pierre Mabilille: « C'est à vous, le plus clairvoyant... ». Mais si Jeanne a pris des notes, ensuite éventuellement corrigées par Leonora, cette dernière a pris le relais par l'écriture puisque le texte comporte cette phrase<sup>6</sup>: « voici le 3<sup>e</sup> jour que j'écris ». C'est cependant bien un texte qui a pris son origine d'être *dit* à des amis (« told to »), homologue à la parole de l'analysant.

Ce témoignage est à son tour devenu légendaire, bien qu'il ait été trituré d'une langue à l'autre et de diverses façons: traduit, donc, par V. Llona, en anglais, et à ce stade peut-être relu par Leonora (mais ce n'est pas certain), puis retraduit en français par Henri Parisot après la guerre en 1945, le manuscrit ayant été égaré, et dépourvu à partir de cette date d'un dessin de facture remarquable, celui du peu amène Dr Morales, le médecin-chef de cette clinique. Je me rappelle qu'Henri Michaux prisait fort ces pages.

Autre chose: une phrase se répète et fait relais dans le récit, manifestant le pouvoir éventuel de *délivrance par le langage* autant qu'un délire de sur-puissance, premier niveau d'interprétation. Elle est encore à Madrid et elle cherche « les yeux verts, les yeux de mes frères qui me délivreraient enfin de mon père... », liés pour elle à cette chanson tirée d'un poème de Garcia Lorca « Los Ojos Verdes » que l'on chante dans les rues de Madrid. Ici, les mots sont des mots « référentiels ». Mais elle ajoute plus loin, reprenant le récit de son séjour à la clinique où son délire est patent (et c'est une intrusion d'auteur, p. 52 de l'édition de 1973): « je lis page 341 du *Miroir du merveilleux* [de Pierre Mabilille] ce passage de Jarry: 'O la lubricité de leurs yeux verts et le givre de leur regard de marronniers' ». Elle poursuit: « les yeux verts et le citron sont, je crois, la clé de cette histoire ». On voit jouer ici le « travail » des mots ressaisis dans le texte de Mabilille, cette confiance dans le pouvoir du dire. C'est cette force que je veux souligner chez Leonora, force de reconstruction par les mots du souvenir (les yeux verts des frères), mais reconstruction toujours recommencée, car la dé-construction menace sans fin.

La voici donc au Mexique depuis trois bonnes années, et pourtant, renouant une correspondance en 1946 avec Henri Parisot qui me l'avait confiée, elle écrit à celui-ci sa réserve, voire sa répulsion:

Je veux retourner dans le Nord, je ne m'habituerai jamais à ces pays tropicaux, je n'aime pas ça, malgré les perroquets, les crocodiles et le soleil.

Et soudain cette terre de l'étrange, où sa propre étrangeté se fond, cette terre rouge devient sienne (dans une autre lettre, non datée, mais proche dans le temps):

6. p. 36 de l'édition Losfeld de 1973.

J'ai rêvé depuis très longtemps d'échapper au Mexique. Je l'ai déjà dans le sang [...] Tous les côtés horribles et angoissants du Mexique, ainsi que le culte de la Mort, l'indifférence enveloppante des gens, la croûte d'éternelle saleté, et l'occulte et lourde atmosphère de désespoir [sont] devenus pour moi beaucoup plus, et ressemblent plutôt à une brume extérieure, épaisse et enveloppante – dont vous [Henri Parisot] faites partie.

Rythme du Temps, circulation du sang, brume de l'imaginaire... ancrent Leonora dans ce pays qu'elle se prend à aimer. Elle noue des relations affectueuses avec Remedios Varo<sup>7</sup> et Kathi Horna, la photographe – complicité de ces femmes qui (Kathi Horna me le confirmait encore en 1986) le matin se racontaient leurs rêves et constituaient un groupe d'élection féminin, qu'on pourrait comparer à cet *ashram* pour très vieilles dames qu'elle décrit dans *le Cornet acoustique*, roman écrit dès le début des années 50. La complicité s'est établie immédiatement avec Octavio Paz, retour d'Europe, lorsqu'elle réalise les décors de la pièce tirée en 1956 par ce dernier du récit *La Fille de Rappaccini* de Hawthorne. La pièce lui est dédiée par Octavio Paz<sup>8</sup>. Geste bien naturel si on songe que la lecture d'Hawthorne avait été suggérée à Octavio Paz par Leonora elle-même, et que Paz fut bouleversé par cette lecture – dont il modifie profondément la couleur et le sens: Béatrice, fille de Rappaccini, dit bien A. Pieyre de Mandiargues dans sa préface, devient plutôt la sœur d'Yseult que la Lilith qu'elle est chez Hawthorne. Et c'est enfin à travers la vie quotidienne et les échanges avec les populations indiennes qu'elle a aussi pris ses racines. Sensible à l'entourage indien de Mexico, elle se rend souvent aussi dans l'état du Chiapas – à Oaxaca surtout. Ce n'est donc pas un hasard si c'est à elle qu'a été commandé en 1962, et réalisé en 1963, le grand « mural » revenu au Musée d'anthropologie de Mexico, après avoir été exposé durant une longue période – en hommage aux populations indiennes – dans le Chiapas même.

Plus tard elle fréquente des groupes Gurdjieff, elle s'initie à la langue tibétaine et à la méditation bouddhique à Mexico, et c'est à un lama tibétain qu'elle a cédé son groupe féministe de Mexico, à la fin des années 60: recherche syncrétique, refusant une rigidité doctrinale, mais nullement superficielle. En 1981 elle continuait à apprendre le tibétain avec une jeune femme qu'elle m'a présentée à New York. Elle quitte Mexico après 1968, menacée après avoir défilé dans les rues pour protester contre le massacre des étudiants, et aussi pour trouver à New York un milieu plus favorable à sa peinture (Pierre Matisse l'avait exposée en 1948, et l'on peut lire dans ce volume-ci de *Pleine Marge* combien elle se souciait des propositions généreuses du collectionneur Edward James).

7. De Remedios Varo, on peut lire dans *Pleine Marge*, n° 4, décembre 1986, des textes inédits, et dans le n° 46, décembre 2007, l'analyse de quelques toiles par Catherine Garcia.

8. traduite en français et préfacée par André Pieyre de Mandiargues, Mercure de France, 1972.

Durant toutes ces années mexicaines – de 1943 jusqu'à la fin des années 60 –, Leonora ne vit nullement dans une grande aisance, et son mari « Chiki », photographe de talent qui avait été en Espagne le compagnon de Capa, lui aussi d'origine hongroise, ne répugnait pas à photographier les noces et banquets de la « bonne société » mexicaine – travail lucratif, non négligeable pour « faire bouillir la marmite ».

Car de marmite, il est souvent question, chez Leonora. De nombreuses images et des pages de contes nous montreraient des scènes de cuisine et de chaudrons alchimiques. De tradition alchimique, le chaudron régénérateur, mais de référence celtique, en même temps, puisque le chaudron d'abondance appartient à la mythologie celtique. On trouverait aussi, provenant de la symbolique hermétiste, son identification avec la femme au visage triangulaire, le rôle majeur des chiffres et des formes, notamment l'ennéagramme ou l'hexagramme (le 9, le 6); provenant de la pensée celtique: Samhain, le jour où s'ouvre la saison sombre, le jour où les morts reviennent – l'une des quatre grandes fêtes du calendrier irlandais – ou la figure du roi cornu (Elk Horn: élan cornu, le Dieu cornu, le dieu Cernunnos. Je fais allusion à une toile datant de 1952, titrée partout *Le bon Roi Dagobert*, mais qui, au dos de la photographie qu'elle a envoyée à Henri Parisot, porte de son écriture le titre « Elk Horn »). Quant à son identification à la licorne, elle puise aussi dans son enfance de bonne cavalière, et renvoie à son visage assez long: « chevalin », comme on dit parfois en langue française.

## Le jeu avec les langues

Dans les contes, les pièces de théâtre très courtes, « pochades » plus que pièces, dans les quelques récits assez longs que nous connaissons<sup>9</sup>, la situation de la langue est singulière: c'est un entre-deux, ou même une circulation entre *trois* langues.

Entre-deux de la langue anglaise, maternelle, et de la langue française, apprise très tôt et parlée avec une expressivité extrême, mais aussi entre-deux des langues française et espagnole. La première publication *en livre* d'un conte de Leonora Carrington a été *la Maison de la peur*, en 1938, texte *établi* par Henri Parisot. Le manuscrit de ce conte a été perdu pendant la Guerre. J'ai de mon côté « établi » les textes de contes écrits à la même période en langue française, en un ensemble que j'avais reçu des mains de Werner Spies au début des années 80, et dont j'ai rendu de sa part

9. En langue française, on trouve – mais dans les bibliothèques, car les éditions en sont épuisées – *Le Cornet acoustique*, traduit par Henri Parisot, Flammarion, 1974, repris dans la collection G/F en 1983; *la Porte de pierre*, trad. par HP, même éditeur, 1976, *La Débutante*, contes et pièces, traductions par Yves Bonnefoy, Jacqueline Chénieux, Geneviève et Henri Parisot, Flammarion, 1978; *Pigeon vole*, contes retrouvés, suivi de *Histoire du petit Francis*, Le Temps qu'il fait, Cognac, 1986, textes établis ou traduits par J.C.G.

les originaux à Leonora: une fois corrigées quelques « fautes d'orthographe », accords malencontreux, et prépositions glissantes (parfois justement significatives par cela même), on trouve une langue d'une force, d'un rythme, d'une expressivité tout extraordinaires<sup>10</sup>.

Et ces histoires, cocasses, loufoques et cruelles, font sens non seulement dans leur imagerie, mais dans leur langue.

Le *passage* d'une langue à l'autre enrichit le texte par les glissements de mots. Un exemple: pour Flammarion, premier éditeur du *Cornet acoustique*, en 1974, Henri Parisot avait traduit le manuscrit original de langue anglaise, et restitué un nom unique à un « actant » – c'était le médecin-chef de l'asile de vieilles dames, de l'espèce des « méchants », et il était clair qu'il remplissait parfaitement cette fonction: mais enfin il s'appelait d'abord Gambuse (chef d'une « cambuse »? ou bien, venant de l'anglais « gamble », un gambadeur), et puis soudain il s'appelait Gambodge, qui veut dire « gomme-gutte », pigment jaune: souvenir du travail assidu dans l'atelier d'Amédée Ozenfant à Londres? – pigment jaune mais aussi purge – et enfin voilà qu'il s'appelait Gambit. J'aurais préféré qu'Henri Parisot mette une note de bas de page, mais il craignait d'attirer défavorablement l'attention de l'éditeur sur un phénomène suspect pour une collection non érudite, qu'on ne publiait pas dans l'enthousiasme tant les ventes en étaient faibles. Je me suis bornée à le signaler dans la préface. D'autres exemples se trouvent: une Géraldine devient une Véronica, deux Maud deviennent un seul Arthur, travesti en femme. Comme quoi l'établissement du texte peut déjà le thématiser.

L'autobiographie/auto-fiction n'est pas absente de ces récits et contes. Mais l'appel au vécu est toujours *profondément rêvé*. Paroles nullement gelées, ces pages manipulées, retravaillées et remaniées par les autres (les traducteurs) *et par elle*, disposent d'un statut singulier: îles flottant sur une mer de rêveries. De l'onirisme comme autobiographie.

10. La légende d'une Leonora excentrique *aussi dans sa langue* était quelque peu entretenue par Henri Parisot lui-même, qui, dans le volume anthologique *La Débutante* (1978) disait avoir « repris », ou, ailleurs « revu d'un français composite particulier à L.C. » sept contes et pièces parmi les quinze dont les huit autres étaient traduits. Quant à Eric Losfeld, dans la revue *Bizarre*, n° 2, en 1953, quand il édite deux contes très courts écrits en langue française – « Le Chameau de sable » et « La Mouche de Monsieur Grégoire » – il souligne qu'il « respect[e] scrupuleusement ses conceptions orthographiques. » C'est alors, mais pour l'œil seulement, un terrible salmigondis. Il faut les lire à haute voix pour les *entendre*, et comprendre que ces histoires ont été *racontées à soi-même*, comme ces contes pour enfants que la nourrice et la grand-mère maternelle, toutes deux irlandaises, auraient pu chuchoter à l'oreille de l'enfant Leonora, et qu'elles ont la dynamique d'une *écriture*. J'ai parlé d'établissement du texte; mais aussi bien, il faudrait parler de la désinvolture avec laquelle on a traité la traduction des pages de Leonora. Un éditeur américain, sans doute de bonne volonté, Capra Press, à Santa Barbara, Californie, a trouvé naturel en 1975 de publier, sous le titre *La Dame ovale*, cinq contes écrits et publiés en français, en 1939 et sous ce même titre, par H. Parisot. Mais c'était dans une re-traduction de l'espagnol en anglais, puisque entre-temps quelques-uns de ces contes avaient été traduits du français en espagnol, à Mexico.

Et il y a bien plus: Leonora jette constamment des ponts entre les langues. C'est ce que je voudrais montrer avant tout. Car, à force de tirer l'œuvre vers la thématique (ésotérique, pour dire vite – et cette thématique est indéniable) ou vers la « folie qu'on enferme » (*En bas*), on oublie leur auteur, et la force incroyable de son inventivité dans l'aptitude qui est la sienne à manipuler la/les langues. On ne peut éviter de songer à l'admirable préface par Gilles Deleuze du *Schizo et les langues*, de Louis Wolfson, qui met en évidence les mécanismes conjuratoires par lesquels ce dernier tisse un moi inattaquable. Il s'agit de fabriquer des « mots entiers » (par analogie avec les « nombres entiers »), c'est-à-dire des mots qui ne sont pas seulement des syllabes sonores ou écrites, pourvus d'un sens précis et unique. Louis Wolfson, selon Deleuze<sup>11</sup>, on se le rappelle, tente de réunir toutes les langues étrangères à sa langue maternelle, l'anglais, en un idiome unique – où les systèmes complexes de transformation tenteraient de construire une continuité idéale. Aux « mots-éclatés » du schizophrène, à cette passion (subie) du schizophrène, s'opposent ces mots-actions « idéalement indécomposables, à la fois liquides et contigus », mots « totaux, venus de toutes les langues ».

Je ne veux nullement repousser Leonora Carrington vers des zones pathologiques de l'usage des langues, mais, la ramenant vers une des formes de l'invention surréaliste, illustrée génialement par Max Ernst ou Marcel Duchamp, montrer par un seul exemple comment se construisent les contes.

L'accomplissement, par un personnage, des promesses contenues dans son nom se trouve ici ou là, en des processus métaphoriques qui font effet de métamorphose. Dans *Les Sœurs*, voici Drusille et Juniper. Drusille, par son nom, appartient à la décadence romaine: c'est le nom de la sœur incestueuse de Caligula. D'où s'ensuivent sans doute les scènes de profusion anarchique, d'abondance inutile, ou de ravages: scène de l'orage qui, dans le jardin, laisse les ruisseaux emporter

des papillons lacérés, des fruits, des abeilles, des petits oiseaux. Drusille, assise dans son jardin au milieu de tous ces ravages, riait. Elle riait d'un rire rauque et sauvage<sup>12</sup>,

scène des préparatifs du festin – énormes, insolents dans leur gratuité:

Drusille se promenait lentement dans cette forêt de nourriture, goûtant de-ci de-là une alouette, un gâteau (p. 50),

(et l'on songe à la toile *Le Repas de Lord Candelstick*, ici p. 11) – qui aboutit à la scène finale, de pur cliché de décadence:

11. Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Gallimard, 1970.

12. « Les Sœurs », dans *La Débutante*, 1978, p. 49.

Drusille, nue jusqu'aux seins, passait ses bras autour du cou de Jumart. La chaleur du vin chauffait sa peau comme une flamme, elle était luisante de sueur [...]. Des viandes, des vins, des gâteaux, tous à demi détruits, traînaient autour d'eux en une extravagante abondance... (p. 57).

De même, le nom de Juniper renvoie au nom (anglais et latin) de *Genièvre*, genièvre par lequel se fabriquent diverses liqueurs alcoolisées. C'est donc comme si le nom même de Juniper conduisait par métonymie à cette idée d'ivresse, autour de laquelle tourne le conte.

Or sur le mot qui implique l'ivresse – le « rouge », c'est-à-dire le vin ordinaire, en français (même si le conte est écrit en anglais) –, sur ce mot même, est greffée la métaphore centrale du conte, autour de laquelle les événements se plient: le goût de Juniper pour le « rouge » est un goût pour tout ce qui est rouge – le sang par exemple. Par synecdoque, on passe de *rouge* à *sang*, et, de *vin* à *sang*, on passe par métaphore.

Cette greffe, sur le nom de Juniper, d'une métaphore secondaire, inductrice des événements du conte (puisque Juniper, privée de vin, voudra goûter le sang de la rouge servante Engadine), cette greffe désigne bien la complexité baroque de l'écriture de Leonora.

Des mots composites disent « tout » en un seul mot: *Jezzamathatiques*<sup>13</sup> (1965) est un traité de peinture loufoque, vantant les mérites de la Machine à peindre: voici donc l'esthétique de Leonora dévoilée dans cette mathématique de la peinture où le mot de « jazz » apparaît...en sourdine. Ce mot composite dit le tout de la peinture: relevant de l'intellect, de l'art et du jeu. On se croit chez Lewis Carroll, mathématicien inventeur de mots et de mondes absurdes. Mais l'investissement de Leonora est d'un autre ordre: plus lucide, je pense, donc plus angoissé. Lewis Carroll (dont les initiales sont celles-là même de Leonora, qui ne peut pas ne pas l'avoir remarqué) pouvait photographier des petites filles presque nues en toute « naïveté », écrire à « ses amies enfants » des lettres d'une totale ambiguïté. Leonora Carrington *investit*, elle, et c'est alors dans l'anxiété, cette perversion des mots et des mondes. Elle se bat avec cette multiplicité de sens qui surgissent de partout. D'un côté, elle souligne qu'*elle a changé* lorsque Henri Parisot en 1973 lui demande de rééditer *En bas* en langue française<sup>14</sup>:

Je suis une vieille dame qui a vécu beaucoup et j'ai changé [...] donc je ne reproduirai plus l'image d'avant. Je ne serai jamais pétrifiée dans une Jeunesse qui n'existe plus [...] En tous cas faites ce que vous voulez avec ce fantôme [le texte

13. Texte parodiant une déclaration d'artiste, accessible dans le catalogue *Leonora Carrington: exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, Mexico DF, Instituto Anglo-México de Cultura, 1965 et en traduction française dans celui de l'exposition récente à la Maison de l'Amérique latine, *Leonora Carrington*, Gallimard, 2008, p. 75-78.

14. Leonora Carrington, *En bas*, précédé d'une lettre à Henri Parisot, Eric Losfeld, 1973. Conformément à un code que j'ai déjà explicité, je normalise l'orthographe de Leonora.

d'*En bas*]. Comme une vieille taupe qui nage sous les cimetières, je me rends compte que j'ai toujours été aveugle. Je cherche à connaître la Mort pour avoir moins peur, je cherche à vider les images qui m'ont rendue aveugle

mais en même temps elle brouille les pistes en « faisant la folle ». Juste après:

je vous embrasse à travers mon râtelier (que je garde à côté de moi la nuit dans une petite boîte bleu ciel en plastique). JE N'AI PLUS UNE SEULE DENT.

Sa réponse à l'enquête d'André Breton sur *Eros* en 1959 me paraît relever de ce même « genre ». Elle y prône

...l'érotisme comique. Parmi les nouveautés américaines les plus sublimes, il paraît qu'il existe un immense appareil en forme d'orgue qui rigole en quarante octaves différentes. En pensant à cet appareil, j'avais vu une salle – entre la cathédrale baroque et la pendule suisse – fournie d'un orgue à quarante rigolades multipliées dans les octaves.

Dans le genre du message crypté, il n'est pas mauvais non plus d'ajouter un grain de sel de « latin de cuisine »: la série remarquable de barbarismes et de solécismes qui constituent la simple phrase *Ergot en ex humi-dus I creatum unt* (« Jezzamathatics ») nous donne une ou deux « clés » de l'invention de la peinture: il y faut de l'eau et il faut un moi-peintre (I, qui vient, lui, de l'anglais). Le reste, c'est la « machine à peindre » qui le fait. Ce latin de cuisine n'est certainement pas emprunté aux souvenirs d'étude, ni à des lectures d'inscriptions celtes ou latines sur les pierres du Haut Moyen-Âge. Il vient tout droit de la liturgie catholique, qu'a entendue Leonora dans son enfance. Remedios elle aussi adorait ce latin de cuisine (voir le n° 4 de *Pleine Marge*), latin bâtard qui s'apparente à une langue sacrée, incompréhensible au bas peuple des non-initiés, mais « pour en rire », comme le faisaient tous les enfants de confession catholique, suivant en cela la tradition médiévale populaire. Il est là pour faire bouillir la langue, la faire clapoter comme le fait l'excellente cuisinière de viandes mitonnées qu'est Leonora.

## Ces jeux structurants sont aussi ceux de la peinture

Avec *Orplied* (ici p. 21), le ballet de mots et de formes est porté au plus haut. Car l'intitulé nous propose un jeu avec les mots : si l'on prononce *Orplid*, on retrouve le nom de ce pays de rêve et de repos éternel inventé par le poète allemand Eduard Moerike (1804-1875)

Te voici, Orplid, terre que j'aime  
miroitant dans la distance  
Depuis la mer ton rivage ensoleillé  
laisse monter les vapeurs qui rendent moites  
les joues de Dieux

Les fleuves anciens se dressent sur tes hanches, mon enfant.  
Vers ton essence divine te saluent  
les Rois, qui appartiennent à ton cortège.

Mais si on prononce *Orplied*, et qu'on regarde les formes qui se dirigent vers la colline boisée, on ne peut s'empêcher de penser à un mot-valise tel que « to ply the oars »: « faire force de rames »: on n'atteint pas ce pays magique sans effort, sans contention, sans un pèlerinage ardu. Et on ne peut même éviter de songer, à l'inverse, qu'un envers *s'additionne* à l'endroit – ironie sur cet effort: on va atteindre un pays magique, mais ce pays, ce n'est que de l'or plaqué, du pipeau: jeu sur le mot « or » en langue française et sur le mot « ply », en anglais: le placage. Tant il est vrai que le monde de Leonora Carrington est un monde à *n* dimensions. Ces effets de sens qui s'emboîtent les uns dans les autres, et s'inversent, ne peuvent pas éviter de nous faire songer à certains contes de Borges. En tous cas, *Orplied* comme intitulé génial à une toile de bien belle facture me paraît être un de ces « mots-actions » dont parlait Gilles Deleuze à propos de Louis Wolfson.

Souvent la peinture joue à mettre en image un jeu de mots: *Bird Pong* (1949, ci-contre) montre deux personnages féminins jouant au ping-pong en utilisant des oiseaux au lieu de balles, mais tout rebondit en plusieurs sens et plusieurs fois. C'est une gigantesque oiselle qui joue: l'oiseau n'est donc pas seulement objet mais sujet. Sujet d'une rêverie des enfants que l'on voit, à gauche, tramer des jeux solitaires et cruels dans cette grande cage rouge – rouge comme le sang de l'oiseau brutalisé, et close comme une nursery. Et bien évidemment l'élaboration est encore plus complexe: voici deux ouvertures sur le monde extérieur, l'une est inutile et l'autre fausse: la vraie ouverture, à gauche, est quasi vide, elle n'ouvre sur *rien*; le théâtre de verdure, au centre, est une fausse ouverture (c'est un théâtre, un monde inventé), et le jardin, italien,...est peut-être un faux jardin aux yeux de l'Anglaise Leonora. De même, *Âme-Machine* (1962) est une sorte d'illustration ricanante de l'image employée par les Cartésiens pour décrire l'âme des animaux, *Reflection on the oracle* joue sur le double sens du mot réflexion, *Transferecia* sur Transfert et « transport », *Nobo daddy, Nobo Mummie* (1958) fait se croiser Nobody et Daddy, montrant le père en vieux Dragon, ainsi que Mummy et Mummie (la momie) et dans *Are you really Syrius?* c'est de « serious », évidemment, qu'il est question, et ainsi du sérieux et de la crédibilité des croyances.

Quant à *Nuscape*, 1963, le titre, mot-valise, peut signifier nun-escape: l'escapade des nonnes puisqu'on y voit voguer une pleine cargaison de nonnes follettes, tandis que d'autres jouent dans les vagues comme des sirènes, et si l'on prononce *newscape*, la nouvelle escapade, on indexe l'intertextualité: voici bien la version neuve en effet d'un *topos* pictural, celui de la nef des fous. Voici donc la nef des folles, où « cape » est encore la cape des bonnes sœurs et le cap qui se profile à l'horizon.



Leonora Carrington, *Orplied*, 1955  
huile sur toile, 90 x 131 cm



Leonora Carrington, *Bird Pong*, 1949  
tempera sur bois, 45 x 72,5 cm

Parfois, et sans doute plus souvent que nous ne pouvons le savoir, cette action souterraine des mots est occultée. *I am the Black Swann, Queen of them all*, refrain d'un chant irlandais ancien est, selon Leonora, le premier moteur de la toile *Lepidopteros*, ci-contre, et de ses cygnes noirs. Comment le devinerions-nous sans son témoignage? *Hunt Breakfast*, 1956, ci-contre, caricature un déjeuner de chasse de la bonne société anglaise, sous le regard d'une femme au visage triangulaire, figure magnifiée du moi ou déesse féminine. Je laisse de côté le personnage masculin tenant l'œuf bleu (l'œuf alchimique) – la chasse a été toute symbolique – pour m'intéresser au chou. Pour Leonora, le chou est la « rose bleue, la rose alchimique [...] et la nourriture des dieux dans les anciennes croyances » (*Commentary*, 1975). La rose bleue est le symbole de l'impossible enfin réalisé, et tout l'humour, toute la férocité de Leonora se retrouvent pour l'assimiler à un légume réputé vulgaire. Mais une autre association, sans doute peu consciente chez Leonora, passe par deux langues: le chou, c'est *cabbage*, en anglais, et le cheval, en lequel s'identifie Leonora, c'est *caballo*, en langue espagnole. Dès lors je ne suis pas loin de voir, dans cette modeste et cocasse figure du chou au centre de cette table de petit déjeuner, une autre figure, celle du moi le plus secret, version ésotérique de la silhouette magnifiée de la déesse. Et si la seconde dévore le premier, voici un festin où le même dévore le même: anthropophagie, en somme. Tout repas mystique l'est en quelque façon. On devine comment les mots ont structuré l'organisation de tout l'espace pictural.

L'écriture en miroir, que Leonora pratique aisément, est encore une autre manière de ressaisir le tout de l'espace et des mots. Ainsi *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975, ill. p. 31) permet-elle de lire en miroir toute une légende et *Sambain*, grande gouache datant de la même année, ici p. 25, est entièrement à lire en miroir, signature comprise.

À la recherche du *liant* dans la peinture et dans le langage: c'est ainsi que j'imagine le parcours de Leonora Carrington, médium peut-être, mais surtout partant à la recherche du médium parfait. Ce peut être l'huile, dont les effets sont instantanés, quasi magiques (puisqu'on peut parler de « point de congélation de l'huile sur la toile »: *Jezzamathatiques*), ce peut être l'eau, « chaude humidité de la gestation », pour ce médium qu'elle manie avec virtuosité, dans des gouaches. Et dans ses contes, le thème de l'eau et du drainage, comme thématique favorable, est récurrent (au lieu que l'air est néfaste: les courants d'air sont toujours mortels). *L'Amoureux* en offre un véritable lacis<sup>15</sup>: dans cette histoire de jeune mariée morte la nuit de ses noces et qui se survit parce que son époux inconsolable la transforme en jardin potager, il n'est question que d'eau qu'on fait couler, d'eau que l'on tire de la substance des corps (l'Amoureux avait, avant de se marier, un petit talent de « dessécheur de viande »), de pleurs que l'on verse, d'eau qui

15. « L'Amoureux », écrit en langue française et publié dans *La Dame ovale*, 1939, repris dans *La Débutante*, contes et pièces, 1978.



Leonora Carrington, *Lepidopteros*, 1969  
huile sur toile, 90 x 90 cm



Leonora Carrington, *Hunt Breakfast*, 1956  
huile sur toile, 40,5 x 49,5 cm

coule comme le fait la Seine, de liquide que l'on boit, d'eau où l'on plonge: les légumes y sautent d'eux-mêmes dans le chaudron.

Mais en matière de médium et de thématique, c'est l'œuf qui l'emporte en valeur, puisque Leonora maîtrise la technique difficile de la détrempe, qui interdit pratiquement le repentir. Quelques-unes des très belles toiles des années 40 sont peintes *a tempera*: *Les Distractions de Dagobert*, 1945, ill. p. 35, *The House Opposite*, 1945, *Palatina Predella*, 1946, *Tuesday*, la même année, *Mars Red Predella*, 1947, *Bird Pong*, 1949, ou mêlant l'huile et la détrempe *Samhain*, 1951. L'utilisation de l'œuf tient à la fois de la mise en circulation du blanc – symbolique hermétiste – et du renvoi à l'œuf alchimique.

## Menaces et remèdes

Mais toujours le monde de Leonora se retrouve devant les menaces de dilacération du sens, d'effritement du sens. Le premier risque est que le temps se fige. Comment, dès lors, conjurer ces menaces d'immobilité du Temps – le Temps qui se solidifie en espace – un espace mortifère, figeant le moi dans son identité? Le deuxième risque est que l'espace se fige à son tour: comment, donc, conjurer ce qui, dans l'espace, s'il n'est pas perçu dynamiquement, devient miroir de l'absence, lieu d'une fascination immobile? Enfin, comment conjurer ce qui menace dans le moi-corps, en tant qu'espace et en tant que totalité conscience/inconscient, symbolique/imaginaire, si la relation entre ses parties et sa totalité n'est pas clairement perçue, si n'est pas clairement assumé le processus d'incorporation (et on sait combien la nourriture, ses modes d'ingestion, ses modes de cuisson, est toujours centrale et problématique chez Leonora Carrington peintre et écrivain).

Ce qui permet à Leonora Carrington de conjurer ces menaces, c'est son hyper-lucidité intellectuelle, sans cesse refondée culturellement. Il nous faut toujours tout repenser, tout remettre en jeu, tout remettre en circulation. Voici la leçon de méthode qu'elle donne dans *Commentary* (1975), sur le mode eschatologique-ironique qui est le sien:

Perhaps a great virtue, curiosity can only be satisfied if the millennia of accumulated false data are turned upside down. Which means turning oneself inside out and to begin by despising nothing, ignoring nothing... and make some interior space for digestive purposes. Our machine-mentation still reacts to colossal absurdities with violence, pleasure, pain... automatically. So as: I am, I am, I am. (Anything form an archbishop to a disregarded boot). But is this so? Am I? Indigestion is imminent; there is too much for it. The Red Queen told Alice that "we should walk backwards slowly in order to arrive there faster and faster"<sup>16</sup>.

16. Je traduis: « Éventuellement une grande vertu, la curiosité ne peut être que satisfaite si l'on retourne sens dessus dessous les millénaires de faux savoirs accumulés. Ce qui veut dire se retourner comme un gant et pour commencer, ne rien dédaigner, ne rien ignorer...et lais-



Leonora Carrington, *Samhain*, 1975  
gouache sur vélin, 122 x 82,5 cm  
National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

Par un effet de réaction et de surcompensation, cette œuvre picturale, mythologique de façon fondamentale, farcie de mythes, et d'où le Temps pourrait être absent, ou glorifié dans son éternité, si son souci était *thématique* – tient en fait la gageure de nous rendre sensible le mouvement des formes, dans leur surgissement et leur durée temporelle. Bien peu d'œuvres picturales sont à ce point obsédés par le Temps et peuvent à ce degré donner toute sa force à la formule de Gaston Bachelard: « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé: l'espace sert à ça. »<sup>17</sup> L'espace pictural de Leonora Carrington réinvente le mouvement, inlassablement. Un grand nombre de signes plastiques et picturaux de ce mouvement nous sont proposés.

Avec *Orplied*, toile à laquelle je reviens (ici p. 21), Leonora nous laisse parcourir du regard une joyeuse cohorte conduite en ses danses par un cheval blanc/licorne ailée, image d'un *moi* magnifié. Pourtant c'est aussi la réécriture de la toile de Böcklin *L'Île des morts*. Mais une réécriture « en gai ». Le déroulement de la procession (de gauche à droite, en descendant) répond à la tension des barques qui se dirigent vers le seuil escarpé, en montant du bas de la toile vers la ligne de séparation des eaux tourmentées et des rocs aux arêtes vives. Cette tension spatiale, dont le vecteur est le temps – l'âme se dirige vers « sa dernière demeure », comme on le dit, et ce sont les derniers instants où mouvement et durée font sens pour elle – est indiquée par deux petits personnages à tête de cheval, dont les bras se lèvent de plaisir. L'entrée dans l'éternité chez Böcklin faisait ployer les épaules d'une âme dont on ne voyait plus que le dos et qui glissait imperceptiblement sur une eau morte vers un espace immobile; l'entrée dans l'éternité, chez Leonora, est l'apprentissage de la danse; et même les arbres de l'élégante forêt qui anime la montagne en arrière-plan dansent de toutes leurs branches. La circulation des gestes de cette forêt est rendue aussi par la matière, qui est désincarnée: cette forêt est traitée comme une tapisserie, ou, si l'on veut, comme certaines forêts transparentes et magiques des toiles de Max Ernst.

C'est bien pourquoi j'ai placé cette promenade dans l'œuvre de Leonora Carrington sous le signe du jeu – sans doute lié à l'humour noir plutôt qu'à l'ironie – et non pas seulement de la mélancolie ou de la peur. Car dans le jeu, on bouge toujours. Que ce soit en se promenant avec un masque, jouant un jeu de rôle – ou en tournant sur soi-même comme un derviche, ou que ce soit en déplaçant les pions d'un jeu dit « de hasard » ou en lut-

ser place, intimement, aux fins digestives. Notre mentalité mécanique réagit encore par la violence, le plaisir, la souffrance... à de colossales absurdités, automatiquement. Comme de dire: 'je suis, je suis, je suis...' (n'importe quoi: depuis un archevêque jusqu'à une savate dans un coin). Mais est-ce le cas? Suis-je? L'indigestion est là tout près; trop c'est trop. La Reine Rouge a bien dit à Alice que l'on doit marcher à reculons lentement pour atteindre son but plus vite et encore plus vite.»

17. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 27.

tant pour une première place symbolique. *La Maison de la Peur*, premier texte publié « aux dépens d'Henri Parisot » en 1938 est une maison où Peur et Jeu se trouvent inextricablement mêlés.

Risque que l'espace ne se fige: dans les toiles qui *donnent à voir* un rite ou un mythe, chaque fois la menace d'immobilisme liée à la représentation du sacré, et de sa nécessaire contemplation, est conjurée par la trace (plastique, picturale) d'un rituel actif – ou, s'il s'agit de mythes, par de grands mouvements cycliques ou narratifs.

Au rite, geste orienté vers une finalité sacrée, correspond l'organisation d'un espace très centré. Voici *Sidhe: the white people of Dana, Tuatha Dé Danann*, 1954, ill. p. 31. Titre double: en langue anglaise, puis en irlandais ancien<sup>18</sup>, il nous indique que nous voyons là certaines tribus de la déesse Dana et que la scène se place dans l'autre monde: le *Sid* paradisiaque. Nous voici devant un festin sacré, une Cène, mais qui est loin d'être statique: les traces du mouvement giratoire opéré par le personnage de droite sont perceptibles dans ces traînées blanchâtres qui orientent la toile de la droite vers la gauche et qui nous invitent à les suivre du regard. *Cette toile a un futur*. Le disque lumineux brandi par le personnage sert de moyeu à ce mouvement. Au centre géométrique de la même toile – table mystique – se juxtapose donc un centre temporel (le Graal lumineux). À l'arrière, à droite, modeste, dans l'ombre, l'initié reste stupéfait: on reconnaît la licorne, à laquelle s'identifie Leonora.

Datant de la même époque, voici un chemin initiatique, qui conduit le cheval blanc, double du peintre, devant une porte d'une forme ostensiblement semblable à une serrure, et l'invite à suivre un espace caché mais orienté par un visage double flottant comme une bannière, voici Ur toute lévitation: la *Jarre volante de la ville d'Ur*, ill. p. 34. On n'oublie pas qu'à Ur est ancrée une civilisation mésopotamienne fastueuse, riche en tombes ornées de bijoux, d'ailleurs présents dans les musées de Londres et d'Oxford, et que de cette période date le début de la domestication du cheval.

On pourrait regarder beaucoup d'autres repas mystiques, qui mettent en scène l'échange: échange de nourriture rouge dans *Lepidopteros* (1969, ill. p. 23), entre insectes ailés, formes métamorphosées de la race humaine, et les cygnes noirs, symbole d'une race divine<sup>19</sup>. Quant aux *Birdmen of Burnley* (1970-1971), ils ne se contentent pas d'échanger les syllabes des noms du lieu, sur le mode de l'un pour l'autre – *bird-burn* – ils échangent aussi avec les oiseaux qu'ils nourrissent les caractères de leur morphologie (la main devient bec pour donner à des becs affamés). L'échange désigne pour

18. Les origines irlandaises de la famille maternelle de Leonora Carrington sont connues.

19. Voir Gloria Orenstein, qui a publié une étude « Manifestations of the Occult/The art and Literature of Leonora Carrington », dans *Literature and the Occult*, Luanne Frank ed, Arlington, Univ. of Texas Press, 1977.

Leonora la possibilité d'une métamorphose. Et que dire de cette toile plus récente qui montre une vieille dame au visage fort semblable à celui de Leonora elle-même donnant une *pilule* rouge à une jeune femme?

Réciproquement, le refus de l'échange – notamment le refus de l'échange de nourriture – désigne la Grande Révolte, celle de la Femme devant la puissance sociale masculine prégnante. Sur l'affiche *Mujeres Consciencia*, 1972, la Nouvelle Eve tend la pomme à la vieille Eve, sous la protection du serpent, divinité non plus tentatrice mais favorable. Rendre la pomme, ce n'est pas refuser la sexualité: ne pas la manger, c'est d'abord refuser le *pouvoir* masculin.

## La terre tourne bien sur elle-même

À l'espace et au temps des mythes correspondent les grandes toiles qu'on peut appeler cosmologiques: *Le Voyage de Ay Ching Gao* (1978) et son double humoristique *Adieu mon général* (1969), au moment du départ politique du général de Gaulle, doivent se lire en tournant la toile sur elle-même, tandis que dans *Le Retour de la Grande Ourse* (1966), le mouvement de gauche à droite est accompagné au niveau inférieur par une série de figures miniaturisées. Et ce retour de la Grande Ourse semble symboliser le retour d'une classe féminine guerrière, comme on la trouve dans les mythologies nordiques. Dans *Round Dance* (1968), deux mouvements circulaires s'emboîtent l'un dans l'autre, en sens opposé: les neuf sorcières tournent dans le sens des aiguilles d'une montre, accomplissant le mouvement dans sa perfection (représenté par l'ennéagramme cher à Gurdjieff), tandis que les créatures alentour, représentant le *karma* du monde, se meuvent en sens opposé.

D'autres toiles offrent un foisonnement fantasmatique, mais si on s'attache à la structure d'ensemble, elles sont toujours orientées par l'idée d'illustrer les fins dernières du monde. Ce sont des toiles eschatologiques, dont le thème désigne le quotidien transmué en destinée (sur la rencontre heureuse avec « Chiki » Weisz, voici *Chiki, ton pays*, 1947, ci-contre, toile magnifique où la *machination* heureuse du destin s'illustre de chars et de roues motrices). Mais voici encore la représentation somptueuse d'une mythologie saisie dans sa puissance d'organisation du temps et de l'espace: et c'est le très grand « mural » *El mundo magico de los mayas*, ci-contre, qui a été photographié en ses deux étapes: l'état préparatoire et la toile achevée (1963-1964). Ce qui a changé, de la première à la seconde version, ce n'est pas la détermination des éléments, ni leurs formes, mais leur organisation dans un ensemble, qui peu à peu a *construit* une finalité.

Sous le regard en pleurs de la licorne, et sous la protection d'un vaste arc-en-ciel, survivent les restes élégants et pitoyables d'une humanité autre-



Leonora Carrington, *Chiki, ton pays*, 1947  
huile sur toile, 90 x 60 cm



Leonora Carrington, *Le Monde magique des Mayas*, 1963-1964  
caséine sur bois, 213 x 457 cm  
Musée national d'Anthropologie, Mexico D.F.

fois glorieuse: des processions se déroulent, issues du centre géométrique (l'église) et dessinées avec une minutie toute réaliste. Les hommes accomplissent des activités agricoles saisonnières, montent à cheval, jouent de la harpe ou meurent dans une case – tout cela sous la protection des croix mayas, médiatrices entre ciel et terre, sous la lumière d'un oiseau quetzal, planant immobile au-dessus de l'église et, à l'autre angle d'un triangle, sous la protection de la *ceiba*, redoublant le rôle de la croix maya: l'arbre fromager qui soutient le ciel et dont les racines pénètrent le monde souterrain. Là règnent les divinités chthoniennes responsables des disettes ou de la prospérité: redoutables puissances représentées par un vieux tigre borgne à l'affût, dont le corps pullule et pustule de créatures inquiétantes.

Au-dessus de l'arc-en-ciel, se déroulent les fastes du merveilleux et l'*ordre* du monde cosmique: une lune (ou un cristal de roche?), avec en son cœur un visage humain lumineux, un serpent quetzalcoatl; enfin, à côté de petits personnages accompagnés de leur *nahual* et cependant de facture bien irlandaise, voici une femme en gloire qui est aussi une déesse du maïs, le maïs avec lequel, selon le Popol Vuh, furent créés tous les hommes, après que les dieux eurent tenté de le faire avec de la terre, puis du bois.

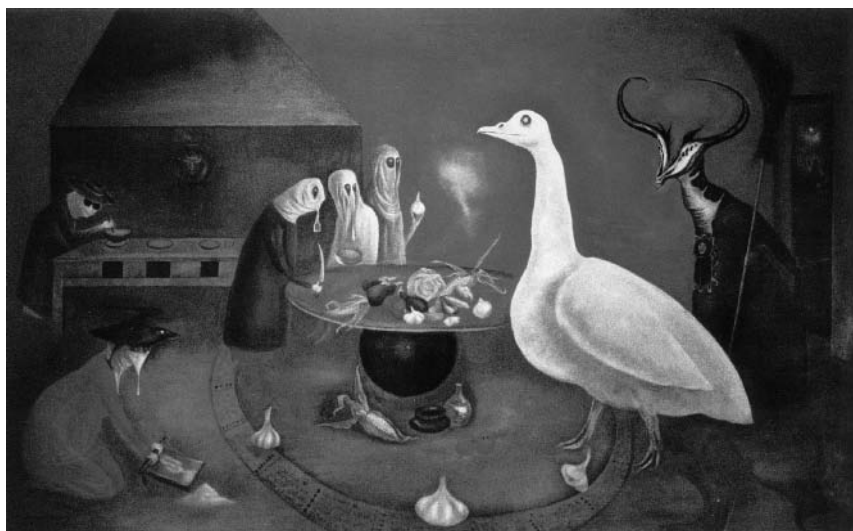
Mais comme toujours chez Leonora, au centre géométrique, fortement affiché, se juxtapose un centre dynamique attractif, qui me paraît être la *ceiba*, dans les branches de laquelle est perchée la hutte d'un mourant, et vers laquelle se dirige de toutes leurs ailes une cohorte d'âmes.

Enfin cette organisation à trois niveaux (chthonien, terrestre, céleste) – qui me fait songer à l'immense toile du peintre hongrois Csontváry<sup>20</sup> *Baalbeck*, où la ville arabe sert d'assise à la ville antique et à son temple, lequel à son tour supporte un ciel d'immensité et d'éternité, mais tout cela en couches horizontales rigides – cette organisation thématique est ici traversée par des obliques: mouvements et signes de transgression. Et c'est justement ce que Leonora a rajouté, dans la version définitive. C'est la *ceiba* qui – immense et protectrice – relie les trois mondes; ce sont les croix mayas dont la fonction est identique; c'est une crevasse, à gauche, qui ouvre à la verticale un champ de maïs et rejoint le monde souterrain (voulant sans doute désigner la dépendance du premier par rapport aux divinités du second); c'est enfin le serpent quetzalcoatl, qui franchit la limite de l'espace terrestre et de l'espace céleste. On remarque alors l'anthropomorphisme féminin du paysage où se meuvent les descendants des mayas et la tête de vieux bouc, qui semble correspondre à ce corps féminin, juste au-dessus de la licorne: de même que des passages secrets ou passerelles manifestes permettent d'aller et de venir de l'un de ces trois mondes à l'autre ou aux autres, de même les formes passent d'une signification à une autre dans l'usage paranoïa-critique que nous pouvons en faire. En tous cas le masculin et le féminin ne sont pas genres alternatifs.

20. Tivadar Csontváry-Kosztka.



Leonora Carrington, *Sidhe, the White People of Dana, Tuatha Dé Danann*, 1954  
huile sur toile, 59,5 x 78,5 cm



Leonora Carrington, *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen*, 1975  
huile sur toile, 79 x 124,5 cm

Tels sont quelques-uns des mécanismes conjuratoires qui chez Leonora empêchent le temps de s'immobiliser dans l'espace et l'espace de se figer. Je l'ai déjà dit: l'espace, s'il n'est pas dynamiquement perçu, devient miroir de l'absence, lieu d'une fascination mortifère. En somme Leonora, en représentant les signes plastiques du temps et du mouvement, ne fait que jouer son rôle de peintre *figuratif*.

D'autres mécanismes conjuratoires, plus récemment développés, pourraient être désignés: ils inventent ou ré-inventent des thèmes, en faisant appel à des croyances qui résolvent les problèmes posés par un certain nombre de risques aisément étiquetables. Ici, nous trouvons aussi toute une imagerie féministe (et le mot d'imagerie n'est pas péjoratif: il y a là une affirmation idéologique – dans la forme et dans le symbole.) Si l'espace du moi n'a pas d'orient, s'il n'est pas orientable par un *je*, alors il faut le représenter tel quel (*Autoportrait*, 1973: épouvantail à chapeau, étayé par des pilons de bois – thème cher à d'autres artistes femmes surréalistes). Et puis, il nous faut faire appel à notre double, notre *nahual*: et c'est la figure serpentine qui sur l'*Autoportrait* de Leonora se dresse, symbole féminin qu'on retrouve depuis les statuette crétoises brandissant des serpents et représentant des déesses chthoniennes jusqu'à Isis portant sur son front le cobra royal. Le vide du drapé, pour cet épouvantail, est conjuré par son double, par son attribut chthonien.

## Ingestion/digestion

On se rappelle la page de Leonora citée ci-dessus, *Commentary*, qui vise à ingérer la sagesse, interioriser la sagesse: « make some interior space for digestive purposes ».

Or cette intention est conquête sur les rêveries angoissantes de va-et-vient du dehors au dedans du corps, tel ce récit de rêve angoissant où les mouches entrent et sortent du bec énorme d'un oiseau. Le conte *La Mouche de M. Grégoire* est bâti sur cette image. Monsieur Grégoire voudrait bien se débarrasser de sa mouche: pour ce faire, il va donner sa femme, tous ses biens et même ceux qu'il ne possède pas.

C'est comme symbolique de ces questions que la nourriture est si importante, majeure peut-être, dans les récits et la peinture de Leonora, comme symbolique de l'ingestion, et de l'interiorisation d'un savoir-vivre (non comme *avoir* ni *savoir*, mais comme *être*: un être-dans-la-vie)

Mais non pas sagesse sans désir: la pulsion orale est chez elle aussi, comme chez Dalí, le réservoir à métaphores du désir. « Avant Dalí, écrivait drôlement Alain Grosrichard dans *Regards sur Minotaure*<sup>21</sup>, des générations

21. *Regards sur Minotaure*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art et d'Histoire, Genève, et Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987-1988.

“d’artistes” s’étaient employés à vous couper l’appétit, et leur art du trompe-l’œil n’était en somme qu’une manière de tromper la faim ». Et de citer Breton qui, dans le catalogue de la « Première exposition Dalí »<sup>22</sup>, écrivait :

Nous sommes littéralement happés [...] non seulement dans ses tableaux mais encore à l’intérieur de nous, oui dans cette sorte de vitrine intérieure, et qui se répercutent pour notre effroi *dans l’air* [...] La vie est donnée à l’homme avec des séductions comparables à celles que doit offrir aux fourmis la langue du fourmilier.

Dans les langues figurées par Dalí sur la toile – et auxquelles ressemblent aussi peut-être certaines des formes molles chez Tanguy –, nous reconnaissons l’organe du désir de l’Autre.

Cette imagerie n’est pas du tout celle de Leonora, mais ce qui est comparable, c’est que la peinture y est pâte (on en mangerait). J’ai parlé de liant (l’œuf dans la matière « à la détrempe »), d’huile (la plupart des toiles sont peintes à l’huile, liquide qu’on utilise tout autant pour la cuisson des aliments que pour le travail sur la toile). Leonora a utilisé très peu l’acrylique et relativement peu la gouache ou l’aquarelle : l’eau doit bouillir pour être tout à fait intéressante chez elle – on y plonge alors pour en sortir régénéré.

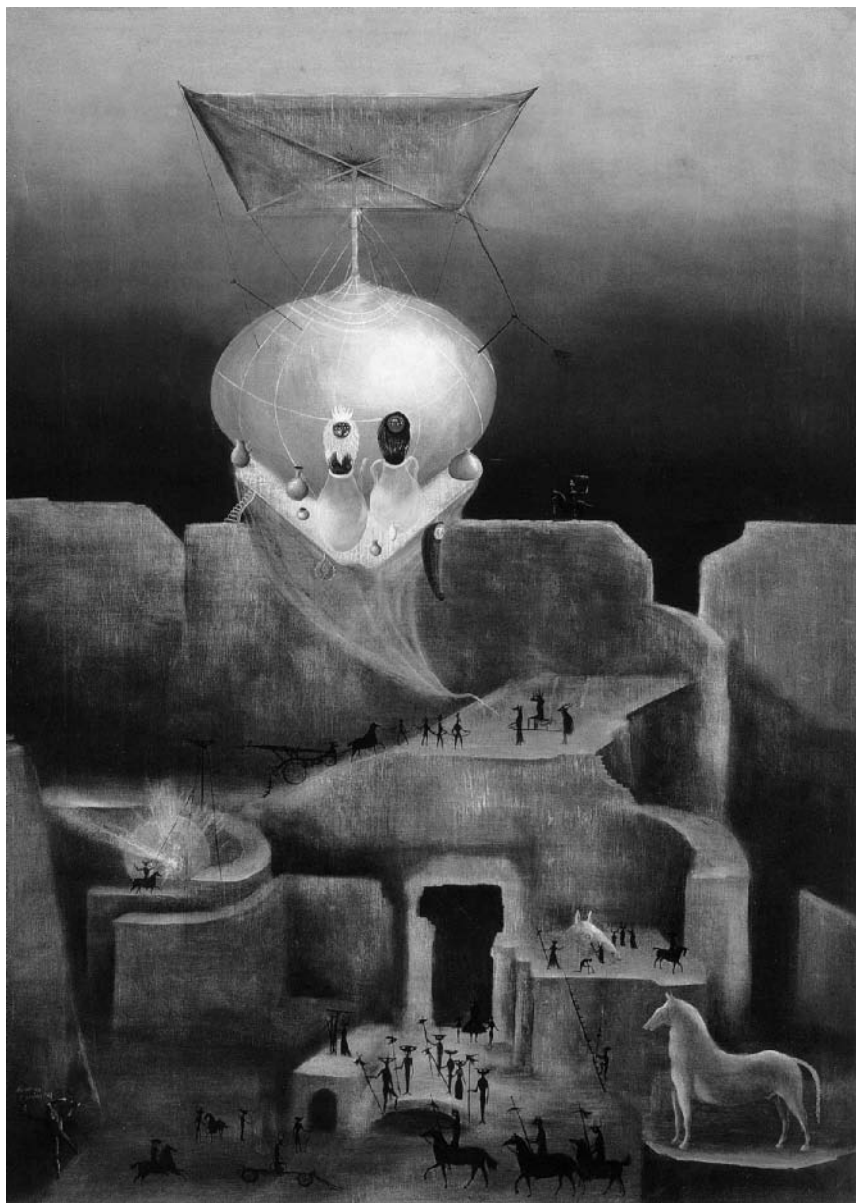
Cependant, *inside out* c’est aussi le retournement en doigt de gant. Comment ne pas songer à la recherche qui est celle de tout peintre lucide sur le fonctionnement du regard. Leonora redécouvre un postulat phénoménologique : ce que Maurice Merleau-Ponty appelait dans *Le Visible et l’invisible* « la structure en doigt de gant du regard ». Le propre du regard est tel que je me sens regardé par les choses autant que je regarde les choses. Se retourner comme un doigt de gant – opération que suggère Leonora –, c’est fonctionner tout entier comme regard, comme œil. Si l’on est peintre, *on est* « un œil ».

Et ce n’est pas drôle, en soi. Ce qu’on a appelé « l’hystérie » chez Leonora et d’autres femmes-peintres, notamment liées au mouvement surréaliste, n’est peut-être rien d’autre – et c’est beaucoup – que cela : on *est* un œil, et on *n’est* plus *qu’un* œil – découverte jubilante *et* angoissante. C’est pourquoi parlant de la peinture d’autres femmes-peintres, j’aime parler de peinture-femme. Peinture-femme ou femme-regard.

Si l’on présume, avec un certain nombre de penseurs de la psychanalyse (Vladimir Granoff, Luce Irigaray), que la part de l’imaginaire est majeure dans l’acte féminin d’écrire ou de peindre, on peut deviner que résoudre ce dilemme a été, et est toujours, chez Leonora, un problème personnel constant et urgent, qu’elle ne peut résoudre qu’en peignant encore et toujours, en écrivant encore et toujours.

Jacqueline Chénieux

22. André Breton, « Première exposition Dalí », 1929, repris dans *Point du jour*, 1934.



Leonora Carrington, *The Flying Ur Jar*, 1953  
huile sur toile, 64,8 x 45,7 cm