

EDWARD JAMES et INÉS AMOR
présentent Leonora Carrington
textes traduits par Didier Girard

Ces trois textes reprennent trois présentations qu'Edward James a consacrées à des expositions, dont deux étaient personnelles, de Leonora Carrington, de 1948 jusqu'à 1976. On peut lire, d'autre part, l'hommage écrit en 1975 par Inès Amor, qui, à Mexico, a toujours défendu l'œuvre de Leonora Carrington.

La première version de ces pages, retrouvée par Didier Girard, se trouve dans la correspondance inédite d'Edward James, et appartient à la Fondation Edward James, West Dean, Chichester, Angleterre que nous remercions ici. Leonora Carrington, dans l'une de ses lettres à son ami, a évoqué son catalogue « Silence ». C'est en effet sous ce pseudonyme (Edward Silence) qu'Edward James a signé ses publications pendant toutes les années cinquante. Toutes les traductions ci-après sont de Didier Girard.

Chez Pierre Matisse, New York, 1948: le catalogue « Silence »

« Me voici armé pour un long voyage avec la folie »
tiré d'une anthologie de poésie grecque

Il y a environ trois ans, la peinture de Leonora Carrington a pris un tournant radical, si radical – et je ne prends pas de risque en parlant d'avancée – que ceux qui connaissent seulement les tableaux de ses premières années auront du mal à reconnaître dans ce qu'elle a peint depuis 1945 la même artiste que celle qu'ils connaissaient principalement comme l'auteur de fantaisies parfois arbitraires, plutôt fantasques, presque toujours des huiles sur toile, et qui datent principalement de sa période surréaliste dans le Paris d'avant-guerre.

Je ne prétends pas que sa première période n'a pas de mérite, elle en a. C'était fortement individualiste, provocant et surtout, très prometteur. Mais cela manquait de maturité. Elle n'avait ni intégré la technique de son art de manière intéressante, ni appris à contrôler son matériau.

Ce sont ces faiblesses que les récents développements de sa peinture ont surmontées. Et c'est parce que Leonora elle-même a changé. Quand je la rencontrai au début du printemps de 1944 dans la baie d'Acapulco, ce fut

son allure hautaine, piquante, spirituelle, et quelque peu arrogante qui me frappa d'abord. Je l'ai d'abord vue comme une froide intellectuelle anglaise, en révolte contre l'hypocrisie de son pays d'origine et contre la fausse moralité et les angoisses bourgeoises de son milieu familial conventionnel et de son éducation protégée.

Les plages de sable d'Acapulco étaient baignées de soleil, balayées par de doux parfums... et regorgeaient de gens atroces, non pas tant les Mexicains locaux qui sont directs, sains et simples, mais apparemment il y avait, ce jour-là, plus d'immigrés qui avaient échoué ici, à la *Playa de la Caletta*, depuis l'Europe Centrale via Paris que de Mexicains. Leonora fit un effort pour dissimuler le dédain qu'elle ressentait. Mais je me rendis compte qu'elle essayait de souffler des naseaux. Mentalement, elle ne tenait pas plus en place qu'une jument rétive, elle hennissait, et puis elle détala dans le paysage. Elle prit du recul et fonça, irritée, sur le groupe écœurant que formait la racaille internationale de Bohémiens parmi lesquels les hasards de la guerre, les difficultés financières et les naufrages politiques l'avaient jetée.

La mauvaise foi lui est intolérable et elle ne laisse pas la vulgarité, avec ses gros doigts collants, s'approcher d'elle. Il n'y a rien de snob dans son dédain; ce jour-là (comme je m'en suis rendu compte plus tard) elle employait les signes extérieurs de l'impatience comme des armes afin de tenir à distance l'invasion préhensible du banal, du laid et de la prétention sordide, loin du monde secret de ses visions intérieures. Même maintenant alors que je la connais mieux, je la vois encore parfois laisser tomber le rideau entre elle et un bout de nez qui tenterait de s'immiscer d'un peu trop près. C'est de cette manière qu'elle garde jalousement la porte du royaume de la poésie qui réside dans son for intérieur. Mais aujourd'hui, si la présence de quelque personnalité disharmonieuse se fait sentir, c'est plutôt une expression vague qui se peint sur son visage, et non plus la pétulance d'alors. D'un air distrait, et non plus avec ses réactions explosives d'antan, elle construit autour d'elle une coquille qui la protège car elle a appris à se résoudre à faire des sourires aux intrus, un peu comme si, de la manière enfantine qui est la sienne, elle recherchait toujours un trait sympathique chez un tiers, fût-il hostile au départ. Car elle a en effet changé depuis 1944. Je sens qu'avec chaque année qui passe, sa sérénité grandit au détriment de l'intolérance du passé. En tous cas, ce jour-là, elle avait perdu patience avec ces laissés-pour-compte de deuxième ordre que les ravages de la guerre avait rejetés sur cette plage oisive du Pacifique.

C'est une très belle femme. Et elle a la personnalité d'un cheval impétueux et hypersensible. La façade qu'elle affiche peut encore parfois être celle de la fierté. Mais elle n'est pas du tout arrogante quand on la connaît bien. Elle est timide. C'est de cela qu'il s'agit. Et elle fait preuve d'une grande humilité intérieure. Presque toujours à court d'argent elle-même, son mari et elle sont toutefois toujours disponibles lorsqu'il s'agit d'aider d'autres artistes de leurs connaissances lorsqu'ils se trouvent dans le besoin.

À sa source même, dans sa vigueur première, l'imagination de Leonora est aussi originelle qu'a dû l'être celle des premiers Étrusques lorsqu'au printemps du monde, ils travaillaient l'étrange bronze de la chimère tricéphale, ou lorsque les proportions et les tons harmonieux d'un Piero della Francesca initiaient ce retour immaculé de la fraîcheur printanière dans l'Art. C'est à cela que l'imagination de Leonora ressemble. Je veux dire par là que sa fantaisie est vigoureuse, qu'elle ne se traduit pas, ne se réduit pas dans les arguties intellectuelles de la mode ou de la théorie; son imagination surgit tout droit du subconscient, tout droit des sources bienheureuses de la Nature. Et rien de ce qu'elle enregistre avec son crayon, sa plume ou son pinceau n'est fait *pour épater le public*¹. De plus, la beauté que son esprit recherche et qu'il commence à maîtriser est atemporelle.

Quand je suis retourné au Mexique pendant l'automne de 1945, on m'a emmené à son atelier situé à Mexico, dans la capitale.

J'ai pu constater, de manière infaillible, qu'en ce qui concerne les jeunes peintres ou les débutants, la qualité des œuvres d'art que l'on trouve dans un atelier sont d'une qualité inversement proportionnelle au luxe des lieux. Ainsi, plus l'emballage est magnifique, moins intéressant est le produit; plus nombreux sont les gadgets, moins accomplie est la facture de l'œuvre; plus prétentieuse est la vue sur les lumières de la ville, moins il y a à voir dans les images qu'offre la toile aux spectateurs. Et cela marche souvent dans l'autre sens.

L'atelier de Leonora Carrington avait tout ce qui le prédisposait à en faire la matrice du grand Art. D'une taille extrêmement réduite, c'était une petite pièce mal meublée et pas très bien éclairée. Elle ne contenait rien du tout qui puisse lui conférer le titre d'« atelier », si ce n'est quelques pinceaux en fin de course et un certain nombre de panneaux enduits déposés sur un sol fréquenté par des chiens et des chats, et leur face était retournée contre le mur effrité et peint à la chaux.

L'endroit était tout à la fois une cuisine, une crèche pour enfants, une chambre, un chenil et une quincaillerie. Le désordre était apocalyptique et les dépendances des plus miteuses. Mon espoir et mes attentes ne faisaient que grandir.

Quoi qu'il en soit, je n'étais pas du tout préparé à ce que les panneaux retournés allaient me révéler. Quand leurs faces visibles croisèrent mon regard, je fus réellement, littéralement, sous le coup.

Était-ce là l'œuvre de cette Anglaise magnifique, impatiente, rencontrée 18 mois plus tôt à Acapulco; était-ce elle qui avait produit toute cette complexité labyrinthique et cette beauté que l'on aurait dit florale, avec tant de maîtrise, avec tant de sensibilité et, plus surprenant que toute autre chose, avec tant de qualité dans la composition que cela m'a immédiatement fait penser à mes tableaux préférés de Brueghel, de Bosch ou de Joachim Patinir?

1. En français dans le texte.

Cela doit être une première réaction assez commune devant certaines des scènes qu'elle nous offre, celles qui sont peintes *a tempera* sur des panneaux de bois enduits au plâtre et qui représentent des paysages soyeux dans lesquels se déplacent des laboureurs, des nonnes, des scribes et des reines mérovingiennes chevauchant d'étranges bateaux ou animaux héraldiques.

Ces personnages tirés d'un monde mi-mythologique mi-paysan, dont le brillant émaillé des vêtements ressort sur des fonds tendres et moussus de couleur grise, chamois, ou verte, créent entre eux des scènes de genre fantomatiques plus familières et plus faciles à comprendre au quinzième ou au seizième siècles que nous ne le pourrions à notre époque. Mais les personnages de Carrington sont toujours les siens et rien que les siens. Ils ne doivent rien à personne. Ils ont une grande individualité, ce sont des personnes royales, féeriques. Quelquefois, ils font la conversation devant des montagnes lointaines couleur d'azur; quelquefois, ils prennent une collation devant des arbres enlacés de près, mais ils témoignent toujours, de manière si intense et si étrange, d'une époque plus estivale dans son dessin et plus printanière dans sa couleur que la nôtre.

Ainsi ne fus-je pas surpris quand, pas plus tard qu'aujourd'hui, mon encadreur de New York lui-même (il avait besoin d'identifier au téléphone le Carrington que je lui avais donné à encadrer) le désigna comme étant « celui qui lui faisait penser à un Brueghel. » Cet encadreur est un Hollandais qui venait de revenir de Bruxelles, où il avait vu les Brueghel du musée de Vienne alors en dépôt là-bas. Le commentaire qu'il en fit est la preuve d'une observation spontanée, d'autant plus impartiale qu'elle n'était pas sollicitée.

Cette étrange similitude avec Brueghel (à plus forte raison dans un tableau tel *Le Pèlerinage à Sirius*) est par conséquent, et apparemment, si évidente que je ne vais pas en dire plus, mais je voudrais tout de même mettre en garde l'observateur désinvolte pour qu'il ne se laisse pas aller à penser que Leonora Carrington puisse s'être inspirée consciemment des modèles artistiques de la Renaissance, ou de quelque autre époque, d'ailleurs. C'est une chose que de se laisser influencer par l'esprit d'un grand maître, mais c'en est une toute autre que d'imiter sa manière de peindre. Carrington ne peut pas non plus être accusée de faire dans l'archaïsant. Elle n'est pas davantage une « primitive » dans la tradition d'un Douanier Rousseau.

Elle-même n'est pas directement consciente des influences ni de Piero della Francesca ni de Brueghel ni de Bosch, même si toutes se tiennent fièrement derrière elle, alors qu'elle peint, leurs grandes ailes déployées comme des anges veillant sur son œuvre.

Et donc, même si certains des tableaux de Leonora Carrington présents dans cette exposition peuvent rappeler, par le pouvoir d'enchantement particulier commun à Brueghel ou à Bosch, et que l'on peut retrouver dans une même qualité magique, c'est un peu comme la Renaissance qui se sou-

viendrait de l'Antiquité dont elle est issue. La manière qu'a Carrington de dessiner les contours enneigés de certains paysages peut nous faire penser aux chaînes obsessionnelles et blanches de pics et de ravins de ce savant Maître flamand des scènes hivernales, je parle bien sûr de Brueghel l'Ancien. Et la manière subtile qu'elle a de rendre le clapotis à la surface de ses océans, à la mer mystérieusement ourlée de sa *Chute d'Icare*. Mais n'oublions pas que les toiles de Verrocchio frappaient ses contemporains par leur exacte similitude avec les modèles gréco-romains qui l'avaient inspiré, et de mille ans plus anciens; à la manière dont Donatello découle de Praxitèle ou dont la *Primavera* dansante de Botticelli vient des silhouettes qu'il vit sur les urnes grecques. Cela fait-il des tableaux de Leonora des copies de ses illustres prédécesseurs du seizième siècle? Pas du tout, elle est tout aussi exemplaire de son siècle, le vingtième, que ne l'étaient ces artistes de la Renaissance du leur.

Qu'est-ce que produire une peinture archaïsante? Cela ne tient pas en un effort sophistiqué pour emprunter le maniérisme superficiel d'une culture plus ancienne et moins sophistiquée que la sienne et d'en exploiter les *gaucheries*² sciemment, sans jamais partager sincèrement la psychologie véritable de telle ou telle culture plus ancienne. Imiter dans ce sens reviendrait à habiller une œuvre avec les oripeaux conventionnels d'une personnalité antérieure dans l'histoire de l'art, sans en avoir digéré le contenu ou sans l'avoir transporté jusqu'à son propre monde.

J'ai dit plus tôt que l'art de Leonora avait changé depuis ses années de jeunesse à Paris et qu'elle, également, avait changé. L'un comme l'autre ont gagné en maturité, ont acquis force et plénitude, sans faire de bruit, et de manière triomphale. Et pourtant, elle a encore un long chemin à parcourir. Elle gravit la pente ascendante avec la conscience d'avoir grandi par ses réalisations passées.

Leonora Carrington est la seule à combiner deux choses très rares en peinture. D'une part, elle est anglaise. De l'autre, elle est femme. L'Angleterre, qui a contribué de manière si fertile à la littérature mondiale, a été étonnamment pauvre en peintres. Il semblerait que les pays méditerranéens à eux seuls ont absorbé plus de la moitié du génie humain qui s'est écoulé dans les arts visuels. Lorsque nous énumérons les noms de Hogarth, Blake, Gainsborough (dans sa première manière), Turner, Constable et peut-être Sir Thomas Lawrence, c'est déjà comme si on avait déjà beaucoup tiré sur l'étiquette «de premier ordre», au risque même de la faire craquer. On pourrait y ajouter encore ces portraitistes élisabéthains anonymes, très représentatifs de leur époque, mais rien ne nous dit qu'ils étaient anglais de naissance.

Vous vous demandez maintenant sans doute qui ont pu être les femmes peintres de renom avant notre époque, ici ou là? Je ne peux donner que

2. En français dans le texte.

sept noms. Tout d'abord, Artemesia Gentileschi, née à Rome en l'an 1597, et qui est selon moi plus essentielle qu'aucune autre femme peintre lui ayant succédé. Puis il y eut le peintre de cour international, Rosalba Carriera, une matrone vénitienne ambitieuse (née après 1650 et décédée en 1757), spécialisée dans les portraits de dames et de gentilshommes bien mis, avec les cheveux poudrés et les lèvres pincés. Ensuite, presque exactement cent ans plus tard, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun a fait de beaux autoportraits et des études des chevelures de Marie-Antoinette non moins belles. Madame Lebrun était la version française de Rosalba. Contemporaine de la précédente, une dame du nom d'Angelica Kaufmann a embelli nombre de plafonds géorgiens avec des bergères géorgiennes. Au milieu du dix-neuvième siècle, nous nous retrouvons face aux œuvres massives et musclées, quoique pas très bonnes, de Rosa Bonheur. À la période *fin de siècle*, enfin, nous avons deux jeunes femmes sortant de la même école: Mary Cassatt (de Philadelphie et de Paris), élève de Degas, et puis Berthe Morisot. Ces impressionnistes mineurs, quoique peintres accomplis, semblent être les précurseurs du flot de femmes peintres que le deuxième quart du vingtième siècle a soudain produit.

L'apparition soudaine, sur l'horizon de l'Art, de tant de femmes peintres si accomplies, est un nouveau phénomène indiscutable. Il peut sans nul doute s'expliquer par l'émancipation moderne des femmes puisque le nombre de toutes celles du passé, et quelle que soit la qualité bonne ou mauvaise de leur production, même mises bout à bout, ne dépasse pas sept.

Mais revenons aux tableaux que nous avons devant les yeux, avec leur horizon à la Patinir, aussi clairs que les plumes du martin-pêcheur, et leurs personnages aussi étranges que s'ils sortaient d'une tapisserie, et flottant dans la plus grande sérénité bien que perchés sur des suspensions à la *Brodingbrag*. Ces géantes, avec leurs écuries pleines de bêtes minuscules, sont en effet les cousines germaines des apparitions de William Blake; il y a de toutes petites portes qui s'ouvrent au bout de couloirs lilliputiens mystérieux, comme si elles avaient été conçues par l'esprit traumatique de Lewis Carroll, et une partie de la faune et de la flore ne manque pas d'affinités avec les créatures qui font des cabrioles dans les rimes du Roi Lear. Le fait que sa mère était irlandaise est une preuve supplémentaire de la qualité ibérique évidente de son imagination. Ce monde de géants et de mages, de *Leprechauns* et de *Banshees* est également très proche du monde de Jonathan Swift.

J'ai signalé plus haut qu'il y a également de l'humour dans l'œuvre de Leonora Carrington, comme vous pouvez vous en rendre compte en observant le portrait de l'épouse de ce propriétaire terrien imaginaire, *Feu madame Partridge*. Je ne prétendrai pas que Leonora Carrington peint toujours en faisant des grimaces ironiques car cela suggérerait qu'il y a de l'outrecuidance dans son travail. Il n'y a rien d'outrecuidant ni dans son travail ni en ce qui la concerne. J'étais dans son atelier en avril dernier alors qu'elle était en train de peindre *La Répétition de Séraputine*. Elle venait de finir le frêle bateau

dans lequel se tient en équilibre instable un animal doté de trois bras, et qui apparaît sur le fleuve dans le fond du tableau. Cet animal est Séraputine, elle répète une acrobatie pendant qu'une dame au visage de chimpanzé fait filer sa quenouille, sans se soucier de ce qui se passe autour, à l'étage d'une petite maison (au centre légèrement à gauche) derrière le fleuve. Dans l'entre-deux, à main droite, tout aussi indifférent à l'équilibre dans lequel se tient Séraputine, une sorte de choriste est plongé dans un immense volume qui a l'air de recéler des partitions de musique grégorienne.

«Quelle est la couleur que je devrais utiliser pour le bateau?», me demanda Leonora.

– Pourquoi pas en blanc, avec des taches noires alignées, pour qu'on croie qu'il s'agit d'un chapeau en papier fait avec du journal, suggéré-je.

– Oui, ce serait bien, répondit-elle, mais ce serait trop humoristique.

Dans le *Portrait de feu Mme Partridge*, cependant, il y a une ironie certaine. Il y a un gouffre entre ce que je pourrais appeler l'humour et le pouvoir comique. C'est plutôt le second que Leonora évite. Elle ne permettrait jamais à son pinceau de se risquer dans le caprice pur. Comme Séraputine, ou comme d'ailleurs toutes les fantaisies de bon goût, celle de Leonora se maintient dans un équilibre de tous les instants, sans jamais se risquer sur le terrain du ridicule, sans jamais passer par-dessus bord de son frêle bateau. Si bien que ces conceptions étranges gardent toujours une certaine noblesse. Mme Partridge est un personnage singulier, mais pas d'un comique gratuit. Alors j'ai demandé à Leonora qui elle était, cette Madame Partridge.

– Tout le monde la traitait avec un grand respect et on s'en souvient encore comme la meilleure moitié du pauvre colonel Partridge, m'expliqua sa créatrice. Lorsqu'elle mourut, les voisins poussèrent un long soupir: «Elle était un peu ailleurs, mais elle était de la haute.»

E. J.

*

Exposition *Leonora Carrington a retrospective exhibition*, 1976.
Center for Inter-American Relations, New York; *University Art Museum*, University of Texas, Austin

« Ici vit le Sphinx! »

Hommage à Leonora Carrington, par Inès Amor

Edward James a fait inscrire ces mots au-dessus de la porte d'entrée de la maison de Leonora Carrington il y a quelques années. Était-il vraiment

nécessaire d'approfondir encore les liens qui relient cette artiste mystérieuse au monde du mythe?

Tous les gens curieux, fascinés par l'œuvre de Leonora, se posent la même question: «À quoi ressemble-t-elle?» On peut leur faire une réponse en trois mots: belle, intelligente, libre. Aujourd'hui, à travers cette rétrospective, ces mêmes personnes pourront se rendre compte à quoi l'artiste ressemble. L'exposition leur montrera l'image de Leonora, toujours identique, toujours différente, promue au rang de reine dans la galerie des Glaces, comme par enchantement. Ce que j'entends par là, c'est que quelque élément surprenant ou dérangeant que l'on a pu voir dans l'une de ses premières toiles peut réapparaître sous une autre forme mille et une fois dans chacune des toiles qu'elle a peintes depuis trente ans, y compris dans celle qu'elle vient de peindre hier.

Tous les grands peintres sont, toute leur vie, de bons peintres. Ils commencent avec de bonnes toiles et finissent avec de bonnes toiles. Ils connaissent diverses périodes, quelquefois faites de réalisations sublimes, et d'autres qui ont moins de succès mais leur œuvre reste à tout moment d'un intérêt capital pour celui qui l'étudie dans sa totalité. C'est le cas de Leonora Carrington. On peut dire de son art qu'il ne fut jamais improvisé. Elle a commencé à dessiner dès son plus jeune âge et, très tôt, s'est mise à étudier la peinture, en suivant les préceptes des anciens et des classiques, rejetés aujourd'hui. Ces préceptes restent néanmoins ce sur quoi peut travailler le peintre dont la valeur ne suit pas les modes. On m'objectera sans doute qu'un tel principe pourrait limiter la liberté d'expression de Leonora. Il n'en est rien. Elle a tout d'abord créé son monde de toutes pièces et l'a peuplé, petit à petit, en tirant sa réalité de perceptions tout à fait magiques, tel un pêcheur de rêves, ou d'étoiles.

Ce n'était pas facile pour elle. Elle a dû descendre *en bas* et se libérer d'un lourd fardeau émotionnel pour trouver la liberté absolue qui lui permette de découvrir un monde nouveau et qu'elle offre aujourd'hui à notre regard.

Mexico a eu le privilège de jouir d'un climat sous lequel l'artiste a aimé vivre. C'est maintenant au tour de New York et d'Austin d'avoir la chance d'admirer l'œuvre de cette artiste mystérieuse qui reste la même que celle que je rencontrai il y a trente ans: jeune, belle, intelligente, et libre comme un oiseau.

Mexico D.C., novembre 1975

I. A.

*

« Introduction », par Edward James

Au printemps de 1948, à la galerie Pierre Matisse, une précédente exposition des tableaux et des dessins de Leonora Carrington portait en épigraphe

de son catalogue une citation classique: « Me voici armé pour un long voyage avec la folie. » Cette traduction provenant d'un célèbre ouvrage antique du premier siècle de notre ère, *L'Anthologie grecque*¹, est toujours valable, même s'il est attesté aujourd'hui que le voyage a duré un quart de siècle de plus.

Avant 1948, année de la première exposition de Leonora Carrington aux États-Unis, le peintre avait déjà fait un long voyage, tout autant psychologique que spirituel, et son travail, d'un point de vue technique, avait également beaucoup évolué. Toutes les vies, même les plus sédentaires, sont pour le voyageur qui les traverse une sorte d'odyssée. Chaque être humain étant un aventurier sur le fil du temps, les événements auxquels il ou elle doit faire face (des choses aussi banales que les mariages, les naissances, les décès d'êtres proches...) s'élèvent comme des pics au-dessus de la plaine routinière et monotone. C'est dans le cas de vies autrement plus aventureuses qu'un homme ou une femme doit être particulièrement bien armé(e); et si cet excentrique-là est en plus un artiste qui crée, il lui est alors presque indispensable de posséder une certaine dose de folie pour lui permettre de passer le col des montagnes ou traverser les frontières qui le ou la séparent des régions et contrées nouvelles de l'expérience humaine.

Mais il faut bien dire que de tous les artistes que j'ai rencontrés et fréquentés, Leonora est celle qui a traversé le plus de frontières et passé le plus de crêtes montagneuses. Elle est également celle qui a navigué au milieu du plus grand nombre d'océans.

Avant même de s'installer au Mexique, il y a de cela 33 ans, elle avait déjà fait un voyage étrange et mouvementé, depuis le jour où elle rencontra Max Ernst venu à Londres donner une conférence à la galerie Ozenfant. Jeune et timide étudiante, effrontée mais visionnaire, elle venait de descendre de son Nord natal depuis les « contrées pluvieuses du Lancashire » pour venir suivre des cours à l'Académie. C'est ainsi, un peu avant l'âge de vingt ans, qu'elle quitta sans tarder cette école des Beaux-Arts de Londres pour rejoindre à Paris son mentor, Max, qui avait déjà dépassé la quarantaine.

Depuis cette exposition de mars 1948, Leonora n'a en effet jamais cessé de voyager sur la pente ascendante de son développement artistique, sorte de Mont Carmel fait de discipline et dont les degrés s'empruntent grâce à une sorcellerie délicieusement maîtrisée. Elle ne s'est jamais repue de son amour pour l'expérimentation, ce qui lui a permis de se diversifier et d'explorer une centaine, ou plus encore, de techniques différentes afin d'exprimer tout son potentiel créatif. Elle continue d'ailleurs à tester de nouveaux media pour donner à ses idées énergiques des formes rafraîchissantes.

1. Parfois appelée *Anthologie palatine* (nde).

Moins prismatique que ses tonalités aux chatoiements de bijoux d'il y a trois décennies lorsqu'elle utilisait fréquemment la détrempe à l'œuf qu'elle appliquait sur des panneaux de bois préparés avec un enduit spécial d'un blanc brillant, la nouvelle palette de Leonora Carrington s'oriente de plus en plus vers des nuances plus sobres, avec quelques éclats de nuances plus vives venant du passé et qui maintenant se détachent sur des fonds sombres qui vont de diverses nuances de gris au terre d'ombre calciné en passant par le terre de Sienne. La première palette, d'une pureté toute florale et originelle, ainsi que le scintillement joaillier, presque émaillé, qui faisait la spécificité de son travail entre les années 1944 et 1950, ont récemment fait place à une atmosphère pensive de mélancolie hivernale ou automnale. Petit à petit, les couleurs vives, comme celles sur les ailes d'un papillon, se sont raréfiées et ne pointent plus, maintenant, que de manière erratique dans des champs de solennité, celle qui vient sceller le grave euphémisme de la maturité atteinte et accomplie.

Oui, en effet, car Leonora a couvert depuis 1948 autant de terrain qu'elle ne l'avait fait auparavant pendant les dix années d'après 1938, date à laquelle la première exposition de ses toiles surréalistes à Paris avait attiré l'attention d'André Breton et de Paul Éluard. Ces peintures de jeunesse ont reçu les louanges, l'encouragement, et même l'admiration de ces deux pères fondateurs du mouvement surréaliste. Leonora n'avait alors que vingt ans, et pourtant son œuvre commençait déjà à être considérée comme une contribution majeure à la peinture surréaliste. Il va sans dire que le fait d'être la protégée de Max Ernst explique en partie cette reconnaissance de la première heure, presque immédiate, de son jeune talent. Cependant, les développements ultérieurs de son travail ont suivi un chemin si individuel qu'ils ne recevront plus du tout d'influences de Max Ernst. Dans son amitié avec lui, c'est davantage les mots d'encouragement et l'empathie profonde qu'il exprimait pour son monde magique qui ont servi de déclic pour libérer sa créativité, et non pas un quelconque enseignement, un compagnonnage ou encore une transmission, encore plus inconcevable, de certaines de ses propres idées. À ce sujet, il est surprenant de constater à quel point l'évolution de Leonora ne doit rien à aucune des inventions de n'importe lequel de ses contemporains.

Leonora Carrington a toujours évité de faire allusion ou, est-il besoin de le préciser, d'imiter le style de n'importe quel autre peintre. La planification de son travail est totalement inexistante, d'autant plus qu'il est spontané et subconscient. Elle a toujours été habitée par son monde intérieur, un monde qui devait s'exprimer si bien qu'elle n'a jamais eu à emprunter des idées aux maîtres des années vingt ou trente, plus âgés et déjà établis; seulement à recevoir de temps en temps des signes d'encouragement et échanger, avec eux, des marques d'enthousiasme réciproque envers leurs créations respectives. Si l'œuvre de Leonora dans les années quarante nous renvoie parfois à Peter Brueghel ou à Hieronymus Bosch, cela ne tient qu'à

un rapprochement fortuit des processus imaginaires. Ce n'est qu'après les avoir peints qu'elle a pris conscience du fait que les personnages dans certains de ses tableaux, mais aussi certains de ses décors ou détails architecturaux, rappelaient la rusticité enchanteresse de cette école flamande de la Renaissance. Et même si aucun des Brueghel n'avait jamais existé, il est plus que probable que le monde de Leonora Carrington aurait produit la même géographie éthérée de paysages de montagne pastoraux et diaphanes, avec la même sorte d'arbres lyriques placés près des petites citadelles que forment les villes dont les remparts contiennent des silhouettes soit fantomatiques soit plus robustes et rustiques, comme tout droit sorties des contes de Grimm. Quelquefois les distances dans ses paysages rappellent les huiles de grande préciosité de Patinir ou d'Aldorfer.

Quelquefois également, certains détails, discernables dans les arrière-plans de peintures murales romaines, rappellent ces petits personnages pompéiens traversant des ponts à l'allure mythique, arc-boutés, mais dans un style très simple, au-dessus des marécages du Pont et que l'on discerne à peine. Peut-être avez-vous vu à Herculaneum les scènes que forment ces étroites ruelles qui descendent vers des ports romantiques, où y apparaît un *adagio* d'îles autour desquelles circulent des bateaux scintillants, des trièmes ou des galères, propulsés par des rameurs à la peau basanée? De manière surprenante, ce monde odysseéen vieux de deux milliers d'années, débordant de personnages, de bâtiments, de lumières, de mouvements et d'ombres fait sa réapparition mystérieuse dans certaines des toiles de Leonora Carrington.

Le fait est que l'inspiration de ce peintre est tout autant intemporelle qu'elle n'est d'aucune époque en particulier. Elle semble nous ramener à des incarnations d'elle-même d'avant celle qui l'a amenée du Lancashire à Paris, puis en Ardèche dans le Sud de la France, et puis, pendant l'occupation allemande en 1940, à la minuscule république d'Andorre où elle trouva refuge, à Madrid, et enfin dans un asile d'aliénés à Santander sur la Côte Basque jusqu'à ce que les docteurs, réalisant qu'ils avaient affaire à une patiente plus inspirée que folle, à une victime du pouvoir destructeur des Nazis plutôt que souffrant d'un dérèglement mental, insistèrent (contre l'avis de certains membres de sa famille anglaise qui se souciaient surtout d'eux-mêmes) pour la déclarer guérie de sa dépression nerveuse. À la suite de quoi, elle s'échappa ensuite au Portugal où elle fut arrêtée à nouveau et consignée comme une quasi-prisonnière jusqu'à ce qu'un diplomate mexicain lui propose de l'épouser afin de lui permettre de s'enfuir. Le mariage ne dura pas plus de quelques années mais cela l'amena au Mexique qui est devenu depuis son pays d'adoption. Après trente de mariage avec son second mari, elle vit toujours avec lui et leurs deux enfants, deux garçons remarquablement intelligents.

C'est ce que l'on peut dire concernant la part privée et personnelle de son incarnation actuelle. Quelques mots maintenant sur sa filiation.

Ce n'est que depuis cette année où j'ai eu l'occasion de découvrir l'Irlande en profondeur que j'ai pu me rendre compte à quel point Leonora a hérité de traits irlandais. Si l'on peut dire une chose sur elle, c'est bien qu'elle est celte. Sa mère était la fille d'un médecin de campagne et, par cette branche-là de la famille, elle descend du célèbre écrivain irlandais du dix-neuvième siècle, Maria Edgeworth, dont la longue liste de romans en fit la Jane Austen de l'Irlande. Maria Edgeworth vivait et écrivait à peu près à la même époque que sa contemporaine anglaise, mais c'est plutôt dans ses livres pour enfants que l'on peut déceler des liens du sang à travers une certaine similitude dans la sensation de mystère que leurs œuvres contiennent.

Et bien que Leonora, à ce que je sache, ne se soit jamais physiquement rendue en Irlande et, en tout cas, n'ait jamais vécu sur cette île, son génie est, de manière tout à fait fascinante, le produit des régions sud et sud-ouest de ce pays de *leprechauns* et de géants, de licornes et d'êtres chevalins presque humains, de rois gaéliques légendaires, de tourelles improbables perchées sur des rochers, et de reines et de grues blanches qui paraden, de saumons ailés qu'enfourchent des princesses qui sont aussi des sorcières. Les tableaux de Leonora Carrington ne sont pas seulement peints, ils infusent. On dirait quelquefois qu'ils sortent d'un chaudron, aux douze coups de minuit, et pourtant ils ne sont jamais des illustrations de contes de fées. Ce ne sont pas des tableaux littéraires, plutôt des images qui ont été distillées dans les caves profondes de la libido et sublimées de manière vertigineuse. Par-dessus tout (ou plutôt par-dessous tout), ils relèvent du subconscient universel.

À propos des innovateurs dont la créativité a résisté au test du temps, la plupart d'entre vous seront sans doute surpris d'apprendre que pour une très grande majorité d'entre eux, leur vie et leur œuvre prouvent que le vieil adage « rien n'est plus près du génie que la folie » n'est pas de l'ordre des exceptions mais qu'il s'agit de la règle commune.

Côté face de la médaille, le sceau s'accompagne d'une devise chinoise [*sic*] beaucoup plus sombre: « Ceux que les Dieux veulent détruire, ils les rendent d'abord fous. » Mais qu'est-ce qui sépare ces deux extrêmes? Rien de plus qu'un fin disque d'or.

De plus, les exemples les plus remarquables parmi ceux qui ont réussi à remettre le monde sur le chemin de la raison et à lui redonner un équilibre naturel primitif sont, sous l'effet d'un étrange paradoxe, les individus dont la psyché, à un moment ou à un autre dans leur vie, s'est approchée au plus près de la déraison. C'est généralement très tôt dans leur vie que ces personnalités se sont risquées tout près du gouffre. Et c'est à travers l'ironie de la situation et de cette contradiction poignante que ces mêmes êtres d'exception sont précisément ceux qui montrent la direction à prendre pour renouer plus profondément avec la nature. En fin de compte, c'est cette effroyable connaissance qui leur donne la capacité, à eux, de lever le voile sur des horizons de compréhension que leurs plus proches disciples, s'ils

sont assez visionnaires pour les suivre, pourront explorer avec de plus sûres et de plus nobles manières d'aborder la réalité. Le résultat peut être un retour aux valeurs primitives de la nature et la libération possible des forces psychiques de vie qui restent hors de portée de la majorité des êtres humains dits normaux.

Je dois avouer avoir toujours été désagréablement conscient de la dichotomie inévitable qui découle de la contradiction entre les deux conceptions convoquées ici simultanément. Autrement dit, la croyance pythagoricienne ou orientale en la métempsychose n'est-elle pas incompatible avec la croyance dans l'hérédité de traits de caractère? Car si l'on croit à la possibilité d'une âme de conserver les impressions perçues dans une incarnation précédente, comment celles-ci pourrait-elles avoir une action sur l'esprit appartenant à un corps dont le tempérament physique et mental dépend de gènes hérités? Soit l'âme d'un être humain est sous la domination des traits psychologiques que ses parents lui ont légués en plus d'autres caractéristiques familiales, soit sa personnalité est sous l'influence d'expériences remontant inconsciemment à des vies antérieures. Est-ce que ces deux forces peuvent influencer son comportement? Ce n'est ni le moment ni l'endroit pour proposer une hypothèse qui pourrait nous servir de compromis acceptable pour résoudre cette incompatibilité.

La seule résolution que je puisse avancer, sans la développer, c'est que l'âme peut peut-être choisir en qui ou dans quelle famille elle va renaître. Quand elle quitte le corps, alors qu'elle plane, désincarnée (comme nous le décrit le *Bardo Thodol*, le *Livre des morts tibétain*, qui fit une forte impression sur Leonora Carrington il y a vingt-cinq ans quand je le lui ai fait connaître) et dans l'attente d'une réincarnation en un autre être vivant qui correspond au type de comportement qu'elle a eu dans son incarnation passée, l'âme est autorisée à vagabonder et à choisir l'embryon qui lui convient. Tout ceci à condition qu'elle ne se soit pas tout à fait détachée de son karma antérieur, ce qui la ferait ainsi passer dans la Lumière Claire du Vide, à jamais soustraite au cycle des réincarnations. Si ce n'est pas le cas, des influences complémentaires aussi diverses peuvent fusionner d'une manière ou d'une autre et l'âme non incarnée choisit alors un être compatible avec le cours de son évolution antérieure. Ainsi, l'hérédité physique peut-elle affecter le comportement de l'âme et vice versa.

Cette dissertation, à première vue, peut paraître incongrue dans un texte sur la peinture de Leonora Carrington. Et pourtant, il n'en est rien car bien qu'elle ne soit pas une fervente adepte de la théorie de la réincarnation des âmes, et qu'elle n'ait jamais été en faveur non plus de quelque credo religieux ou philosophique que ce soit (sauf dans le cas des questions sur l'égalité entre hommes et femmes, ou même sur la supériorité de ces dernières – cela dépend de son humeur), je suis certain qu'elle approuverait la proposition selon laquelle les caractéristiques extraordinaires de la Renaissance que l'on retrouve dans son art pourraient s'expliquer de

manière convaincante par le fait qu'elle a peut-être transporté certains traits de sa personnalité depuis quelque incarnation antérieure particulièrement énergique.

Elle me concéderait également que ses grands-parents irlandais ne sont pas pour rien dans ce qu'il y a de si artificiellement celtique dans ses créations. Bon nombre des aspects qui font son style, en particulier le trait de son dessin, contribuent à créer un merveilleux sentiment celtique. Certaines compositions au fusain, évocatrices de l'art populaire primitif ou du genre d'écriture automatique que l'on obtient lors de séances spirites, et certaines de ses études enfantines, à la gouache, toutes venant de la même période juste après 1942 lorsqu'elle débarqua au Mexique, me font penser de manière irrépensible au hiéromantique *Book of Kelts*. Ce rarissime manuscrit, œuvre de moines chrétiens irlandais, remonte aux environs de la fin du 8^e siècle. C'est un missel décoré avec des enluminures très élaborées et c'est précisément son style noué et alambiqué qui vient à l'esprit lorsque l'on observe les fusains de Leonora datant de la période qui a immédiatement suivi son séjour en asile d'aliénés. On aurait pu s'attendre à des influences aztèques ou mayas dans les tableaux qu'elle peignit juste après son premier contact avec le Mexique, car une artiste aussi intensément sensible que Leonora n'échappe en général pas à ce que le génie des lieux peut avoir comme impact affectif et pas seulement intellectuel, si ce n'est à travers une osmose quasi physique. La personnalité et les traits d'une culture étrangère ressortent presque toujours dans les créations à venir d'un artiste. Mais les déités indigènes de Leonora et ses solides vibrations personnelles ont peut-être été plus fortes que Huitzilipotchli et Fils. Aucune mesure politique démagogique n'est parvenue non plus à faire plier ses défenses. Les esprits aztèques sanguinaires ont battu retraite.

Mais ce n'est pas l'ignorance de l'*ethos* mexicain qui a nourri ce facteur d'insularité. Quelles que soient les circonstances, ce n'est pas le Mexique qui a pris le dessus sur elle, mais bien le contraire. Dans le cas de Leonora, en particulier, on aurait pu s'attendre à une réaction qui est généralement celle de la plupart des peintres face au Mexique. L'artiste lambda, dans ses premiers contacts avec l'*aura* si puissante et si âcre de cette race, est dans un premier temps subjugué.

Lorsque l'on sait que le Mexique et les Mexicains ont tout de suite adopté Leonora et qu'elle a approfondi sa connaissance de leurs particularités, les années passant, il est d'autant plus surprenant qu'aucune caractéristique typiquement mexicaine ne soit jamais apparue dans sa peinture. On se serait attendu à plus de *mexicanidad* de sa part. Certaines études de tête qu'elle fit pour moi il y a quelques années pour orner des fontaines géantes dans la jungle ont des allures de gargouilles pré-colombiennes, peut-être inspirées par la jungle, mais il n'est pas d'autre dessin à ma connaissance qui traduise, même de manière très indirecte, cette tradition mexicaine morbide. Leonora n'a aucune aversion pour Quetzalcoatl, le divin Serpent

à plumes, puisqu'elle a une admiration pour les serpents et un véritable amour pour les oiseaux. Parmi tous les dieux mexicains, celui-ci l'a peut-être inspirée, comme ce fut le cas pour son compatriote D.H. Lawrence qui venait lui aussi du Nord industriel de l'Angleterre.

Mais ce n'est pas ce qui s'est passé. Ce qu'elle créa approximativement dans les années 1943/1945 relève bien plus du style celtique irlandais, comme je l'ai déjà dit auparavant. D'ailleurs, mis à part certains paysages en arrière-plan et des dessins botaniques faits d'après nature, rien ne porte la trace d'une atmosphère maya, toltèque ou aztèque.

En fait, la seule peinture de Leonora Carrington où l'on peut retrouver des caractéristiques mexicaines est la fresque murale qu'on lui a commandée pour le musée d'anthropologie de la ville de Mexico, dans la *sala* consacrée à la région du Chiapas où l'artiste fut envoyée en résidence par les autorités officielles pendant environ un mois afin de s'immerger dans l'art populaire, les légendes et la personnalité ethnique des Indiens Chamula de cette partie romantique de l'Amérique centrale. Eh bien, Leonora a fait acte de témoignage pictural dans ce qui est aujourd'hui son plus grand tableau. Il représente le paysage, les symboles, les coutumes et la mythologie de ces Indiens Chamula. Elle les a trouvés très sympathiques à son égard et très curieux, alors qu'on les dit si xénophobes et si dangereux envers les suzerains espagnols et les touristes étrangers qui viennent s'aventurer chez eux. Régulièrement, des étudiants écervelés venant de Brooklyn ou de Chicago, malgré toutes les mises en garde, viennent s'aventurer dans ces montagnes pour en savoir plus sur les pratiques sorcières ou d'autres coutumes du coin, et ils disparaissent, à tout jamais, du moins on ne les retrouve pas, en tout cas jamais vivants. Et pourtant ces Indiens Chamula sans-culotte ne semblent jamais avoir considéré Leonora comme une étrangère inopportune. Il lui arriva même de tisser des liens assez forts avec l'un de leurs principaux *curanderos* ou *brujos* (sorcier guérisseur) pour qu'il lui apprenne nombre de choses concernant la magie rituelle et le pouvoir curatif des plantes.

Sur la toile, le résultat, quoique tout à fait exact dans ses détails ethniques (ce qui montre la quantité de choses qu'elle a emmagasinées visuellement, et sur place, lors de son séjour au Chiapas), a l'air, du moins à mon avis, bien plus celtique qu'amérindien, dans son esprit comme dans sa facture. Mais ne dites pas que j'ai dit cela aux anthropologues!

Cette longue digression nous a éloignés de la facette élisabéthaine de la personnalité de Leonora Carrington. Sa substantifique moelle, ou sa diathèse essentielle, ne tient pas comme je l'ai dit à son atemporalité mais aussi au fait qu'elle ne connaît pas de frontières. Certains de ses dessins, en particulier de chevaux ou de taureaux, de chèvres ou de bœufs, paraissent plus authentiques que ces figures archaïques grecques que l'on retrouve sur les vases du 5^e siècle avant Jésus-Christ. Si l'on veut décrire la qualité multi-facettes de ses images, c'est en effet un adjectif grec qui

vient à l'esprit, l'adjectif qu'utilise précisément Homère pour décrire Ulysse dans le premier livre de son *Odyssée*, πολυτροπος (polutropos), et que l'on peut traduire littéralement comme être doué de pensées multiples.

Passer de la période hellénistique à la Renaissance est un saut plus facile à faire que de passer de la période celtique du 8^e siècle aux différents Brueghel ou à l'Angleterre élisabéthaine. Car même si le nombre de siècles qui séparent les périodes celtique et élisabéthaine est moindre qu'entre les deux autres, du point de vue culturel, le fossé entre la Grèce ancienne et le renouveau d'intérêt pour l'Antiquité au seizième siècle l'est aussi.

Peut-être la dernière réincarnation de Leonora a-t-elle eu lieu au seizième siècle. Car sa facilité et sa capacité à peindre spontanément et sans effort, avec les mêmes touches délicates qui, sans faillir, donnent à tel ou tel détail toute son autorité, renvoient à la complexité maîtrisée de ces superbes tableaux par les portraitistes et miniaturistes Nicolas Hillyard ou Isaac Oliver qui peignaient la noblesse élisabéthaine toute enrubannée de dentelles et de fraises à jabot.

Le travail de Leonora n'est pas un pastiche de ce qui se faisait au 16^e siècle. La similitude vient plutôt du fait que, dès son plus jeune âge, Leonora était dotée de la versatilité de l'homme (le mouvement pour la libération des femmes n'ayant pas encore pointé le bout de son nez) de la Renaissance. On ne peut pas expliquer ce phénomène simplement par le fait d'avoir eu une mère irlandaise.

En fait, Leonora est le modèle même de la femme de la nouvelle Renaissance à venir. Je suis convaincu qu'elle est l'annonciatrice (ceci va agacer les critiques, mais il n'y a rien à faire) de l'ère du Verseau. Comme ce serait merveilleux si nous pouvions espérer que cette seconde version de la Renaissance élisabéthaine puisse nous embarquer vers quelque chose d'autre que la vulgarité crasse qui nous entoure aujourd'hui. Ce n'est pas tout à fait impossible. L'œuvre de Leonora est peut-être le brin de paille qui nous indique le sens que va prendre le vent. Un brin d'or. Parmi la jeunesse d'aujourd'hui, principalement en Amérique, il y a des signes de rébellion contre le culte du début du 20^e siècle pour la conformité de masse. En dénonçant ce qu'ils considèrent comme « ringard » dans la génération précédente, les jeunes ne sont-ils pas en train de chercher leur voie vers un monde imaginaire plus revigorant. Le renouveau d'intérêt pour la sorcellerie est peut-être le signe d'un appétit renouvelé pour la fantaisie et la magie. Et même si cet intérêt tombe, hélas, au niveau du charlatanisme, il est intéressant de noter qu'on ne ricane plus lorsque l'on mentionne l'alchimie. Il y a quinze ans, des livres comme *Le Matin des magiciens* de Pauwels et Bergier, et les quatre tomes du livre de Castaneda sur la magie Yaqui, tous des succès de librairie, auraient été pris comme objets de dérision. De même, ces six dernières années, les romans de Hermann Hesse, que l'on fit semblant de ne pas considérer de son vivant, sont

disponibles dans des éditions de poche que l'on trouve dans n'importe quelle librairie dans le monde entier.

Alors, suis-je excessivement optimiste si je pense que le monde enchanté de Leonora Carrington ne se dirige plus dans le sens contraire au mouvement du monde? Sans qu'elle en ait jamais été consciente, je crois qu'elle ne nage plus à contre-courant désormais.

Il faut dire également que dans le domaine des Beaux-Arts, et même si ce n'est pas encore le cas dans les sciences exactes ou dans la critique littéraire, l'importance accordée à la spécialisation ne sera bientôt plus de rigueur. Nous vivrons peut-être assez longtemps pour connaître un monde dans lequel les créatifs ne seront plus confinés dans de petites cases, ce qui encourage des commentaires tel que: « ah, c'est celui qui peint des carrés de couleur! » ou « c'est celle qui fait des choses avec des trous dedans et qui s'éclaircit! »

En effet, Leonora sculpte et dessine des tapisseries et c'est, en plus, un excellent écrivain. Le récit « En Bas » qu'elle écrivit en français décrit son séjour pendant l'année 1941 dans un asile d'aliénés en Espagne, ainsi que les circonstances qui l'y menèrent et qui l'y retinrent prisonnière. Dans son genre, et plus qu'aucun de tous ceux qui ont été couchés sur le papier, c'est le témoignage le plus honnête et celui qui est exprimé avec le plus d'intensité que je connaisse. Il n'en existe aucun autre qui nous soit parvenu, plus dépourvu d'apitoiement sur soi-même et d'une telle franchise, depuis Jean-Jacques Rousseau quand, au soir de sa vie, il rassembla ses fascinantes confessions qui dévoilent les aberrations de sa jeunesse. Mais celles de Leonora sont beaucoup moins flatteuses pour elle-même. Aussi désarmante soit-elle à maintes reprises, l'autobiographie de Rousseau pêche néanmoins par les efforts laborieux, impossibles à ne pas ressentir, qu'il fait pour s'y donner le beau rôle, et ce malgré les aveux faciles qu'il fait sur certains actes peu glorieux. Il n'y a rien de toute cette poudre aux yeux dans les révélations que Leonora fait sur elle-même.

Plus près de nous, son roman au ton plus léger *Le Cornet acoustique* est une fantaisie pleine d'humour qui est unique dans le genre. Je dois avouer que lorsqu'on m'en offrit un exemplaire, je me suis dit « Bon, je vais le lire car c'est Leonora qui l'a écrit » et je redoutais d'avoir à m'obliger à arriver au bout par devoir.

Pas du tout! À partir du moment où je l'ouvris et en lus le premier paragraphe, je fus si amusé, si intrigué et si pris par l'histoire, que je ne le lâchai plus jusqu'à ce qu'il fût fini. L'aurore s'infiltra dans ma chambre d'hôtel alors que j'étais encore en train de glousser en découvrant le dénouement final.

Sans prendre tout au pied de la lettre, mais sans ironie pour autant, si l'âme de Leonora était introduite (ou plutôt transplantée) dans un corps qui se serait développé, non sans galanterie, à l'époque de la Renaissance anglaise, je la verrais bien sous les traits d'une sorte de Sir Philip Sidney. Je

n'écris pas ceci comme si j'étais tout récemment converti et bouleversé devant la beauté ou la personnalité du sujet de ma dévotion. Je ne suis pas raide dingue devant son charme pétulant. Je connais Leonora depuis maintenant plus de trente ans, et je suis plutôt pour elle comme un frère critique que comme un admirateur transi à ses pieds. L'intransigeance obstinée de sa nature m'a souvent insupporté, mais jamais je n'ai douté un seul instant de son génie. Bien au contraire, chaque année qui passe me confirme dans cette certitude.

Dans les années trente, longtemps avant de rencontrer Leonora, j'étais très proche de Picasso à Paris. Au même moment, Magritte et Dalí vivaient chez moi à Londres, ainsi que le peintre russe Tchelitchev. Et c'est pourquoi lorsque j'ai rencontré effectivement Leonora, je me suis senti qualifié pour reconnaître un authentique talent, et ce qui m'impressionne le plus, c'est précisément le fait que son œuvre soit si radicalement différente, si à part, si éloignée de celles de ces vieux amis, qu'elle doive si peu aux mouvements artistiques d'avant-garde des années 20 et 30, et rien du tout au mouvement commun de la seconde moitié de ce siècle. Car Leonora est un de ces rares phénomènes de la nature, une mutation spirituelle, qui se soucie si peu d'être découverte par le reste du monde que ses tableaux – n'y aurait-il un tel vide dans la peinture contemporaine – pourraient tout aussi bien, loin des regards extérieurs, rester chez ces bienheureux collectionneurs qui lui arrachent ses toiles aussitôt sèches sur leur chevalet. Si bien que son œuvre, de son vivant, pourrait ne jamais recevoir la publicité mondiale qu'elle aurait pu recevoir il y a bien longtemps déjà, si elle s'était installée à Londres ou à New York, ou si elle était restée à Paris. Mais il est temps que les jeunes générations aient quelque chose de neuf à regarder, quelque chose de créé et non pas d'artificiellement produit.

Ceci me ramène à l'affinité existant entre Leonora Carrington et la Renaissance, mais aussi à la logique labyrinthique que son œuvre partage avec l'humanisme du 16^e siècle, en particulier dans les traits complexes de sa nature. La poésie de Donne et la peinture de Carrington sont organiquement liées, et se sont développées, comme le feraient la fougère et l'arbre, dans une symétrie complexe, et pourtant issues d'une même pensée prédestinée. Ses compositions sont peut-être touffues, mais elles sont invariablement d'un bloc, tapissées de fleurs, mais non pas dans un style fleuri. C'est pourquoi, si la créativité bouillonnante de Leonora Carrington avait dû s'exprimer en poésie plutôt qu'en peinture, c'est à celle de John Donne qu'elle aurait le plus ressemblé.

En conclusion, permettez-moi de citer (la correspondance avec la quintessence de l'art de Leonora est si forte) quelques mots tirés de l'Épître de John Donne à son poème étrange, *Le Voyage de l'âme*.

« Tout ce dont je vous demanderai de vous souvenir... c'est que la doctrine pythagoricienne ne se contente pas de transporter l'âme d'un Homme à un

autre, ou à un animal, mais également, sans distinction, à des plantes. Par conséquent, vous ne devez pas vous froisser de retrouver la même âme chez un empereur, un cheval de poste, ou un moucheron, car ce n'est pas le fait que l'âme ne soit pas préparée qui régit cela, mais seulement une indisposition organique. Et c'est pourquoi cette âme qui ne pouvait pas se mouvoir lorsqu'elle habitait un melon, peut maintenant se souvenir, comme elle me le confie à l'instant même, à quel banquet somptueux elle fut servie.»

Je peux facilement imaginer que Leonora Carrington ait pu écrire quelque chose dans ce goût-là, sans même jamais avoir jeté un œil sur les pages du livre originel de John Donne. Et elle ne s'étonnerait pas ou ne se sentirait pas vexée si on lui disait que son âme avait un jour habité un fruit ou un légume.

E. J.