
MISE AU POINT SUR LES FEMMES SURREALISTES: LE CLIN D'ŒIL DE LEONORA
CARRINGTON

Author(s): Martine Antle

Source: *Romance Notes*, Winter, 1993, Vol. 34, No. 2 (Winter, 1993), pp. 119-133

Published by: University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of
Romance Studies

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43802229>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Romance Notes*

JSTOR

MISE AU POINT SUR LES FEMMES SURREALISTES:
LE CLIN D'ŒIL DE LEONORA CARRINGTON

MARTINE ANTLE

LA mystique de la femme surréaliste est aujourd'hui pratiquement exorcisée. Depuis les travaux de Xavière Gauthier en 1971 sur l'érotisme du corps féminin, point d'origine de toute création surréaliste, ceux de Mary Ann Caws sur la représentation du corps féminin morcelé pris dans des rapports métonymiques ou en tant que synecdoque, et pour citer un dernier exemple, la problématique de la beauté convulsive telle qu'elle a été analysée par Rosalind Krauss ont bien mis en évidence les ambiguïtés de la représentation de la femme dans l'esthétique et dans l'écriture surréalistes. Femme-aimée, femme-enfant, femme-sorcière, mélusine, femme-géante, femme morcelée et même solarisée par Man Ray, telles sont les multiples facettes sous lesquelles elle est représentée – inaccessible elle est le plus souvent irréprésentable en tant que telle. Il est évident que les révolutions surréalistes n'ont pas amené une reconsidération du statut de la femme. Bien au contraire, la femme a même conservé son rôle de femme adultère au centre du trio théâtral.¹ Muse des temps modernes, elle fut la source de projections mentales et de fantasmes dans l'écriture tout autant que dans les arts visuels. En fin de compte elle ne fut rien d'autre chez André Breton que l'objet d'un désir essentiellement masculin et hétérosexuel:

Un rang de femmes assises, en toilettes claires, les plus touchantes qu'elles aient portées jamais. La symétrie exige qu'elles soient sept ou neuf. Entre un homme . . . il les reconnaît: l'une après l'autre, toutes à la fois? ce sont les femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé celles-ci des années, celles-là un jour. Comme il fait noir (*L'Amour Fou*, 8).

¹ Comme dans les pièces *Mouchoirs de Nuages* (1924) de Tristan Tzara et *Victor ou les enfants au pouvoir* (1929) de Roger Vitrac.

Depuis les années 70, la critique a accordé une place de plus en plus importante aux artistes surréalistes femmes et nous a amenés à reconsidérer le surréalisme et ses frontières. La critique s'est efforcée de retracer l'histoire de ces femmes et, en quelque sorte, de les recadrer dans la lignée surréaliste. L'absence d'artistes femmes engagées dans les activités du groupe ou le quasi-silence passé sur leurs travaux proviendrait en majeure partie, selon l'interprétation féministe, de Whitney Chadwick du fait que les membres du groupe surréaliste n'auraient pas octroyé à leurs œuvres la place qu'elles méritent. Il est en effet indiscutable que les femmes surréalistes n'ont participé ni à la signature des manifestes, ni aux déclarations et qu'elles ont joué un rôle mineur² dans la création et le développement des journaux surréalistes comme *Littérature* ou *Minotaure*.

Il convient cependant de rappeler qu'une des raisons principales pour cette mise à l'écart des femmes tient à leur âge: Leonora Carrington est née en 1917, Léonor Fini en 1918, Joyce Mansour en 1928, Gisèle Prassinos en 1920, Dorothea Tanning en 1912 et Remedios Varo en 1913.³ Par conséquent, leur participation aux activités surréalistes ne pouvait être remarquée qu'à partir des années 1930-40. Meret Oppenheim, par exemple, a rencontré les surréalistes à Paris en 1932. Elle a créé son "Déjeuner en Fourrure" en 1936, et elle a exposé au salon des Surindépendants en 1933. Valentine Hugo, qui se place davantage dans une tradition romantique que dans une tradition surréaliste et comme Renée-Riese Hubert⁴ l'a démontré, a tout de même collaboré aux décors

² Quelques poèmes de Gisèle Prassinos, par exemple, ont été publiés dans plusieurs journaux surréalistes: *Minotaure* et *Documents 34*. Selon Marina Vanci-Perahim, Gisèle Prassinos aurait avant tout été l'incarnation de la femme-enfant: "Elle séduit les surréalistes par le merveilleux de sa poésie, par sa personnalité de femme-enfant: elle a quatorze ans." Marina Vanci-Perahim (344).

Selon Gwen Raaberg, les femmes surréalistes ne furent jamais entièrement reconnues pour la valeur de leur création littéraire et/ou artistique: "But even when the women were included by Breton and the male Surrealists, a full recognition of their conceptual and creative force seems lacking" (1-10).

³ Nous pouvons donc dire, comme l'exprime Gwen Raaberg, que ces femmes font partie d'une deuxième génération de surréalistes (2).

⁴ Renée-Riese Hubert, en fait, est la première à souligner que l'esthétique de Valentine Hugo, dont les travaux jusqu'alors avaient été rattachés au surréalisme, relève plutôt d'une tradition romantique: "In spite of her surrealist themes and imagery, Valentine Hugo can be considered in many ways a throwback to romantic illustration, for her images tend to paraphrase and only occasionally to mediate" (*Surrealism and the Book*, 11).

des *Mariés de la Tour Eiffel* en 1919. Elle a illustré les textes de Paul Eluard et d'André Breton, et a participé à la création de plusieurs cadavres exquis. Au Canada, Marcelle Ferron s'est jointe au groupe des automatistes en 1947 et a signé leur manifeste.

De plus, le fait qu'André Breton ait rarement ou mal apprécié l'œuvre des femmes surréalistes ne dévalue pour autant, ni la valeur de leur travail, ni leur point de rencontre avec l'esthétique surréaliste. Car, en effet, les nombreux rejets d'André Breton de tout autre membre du mouvement surréaliste (Roger Vitrac ou Antonin Artaud par exemple) n'a pas pour autant évincé leur participation au surréalisme. Jean Cocteau, quant à lui, n'a jamais réellement été accepté par les surréalistes et s'est toujours situé en marge du mouvement. Rappelons également que René Magritte a reçu relativement peu d'attention de la part d'André Breton avant la parution de *Genèse et perspective artistique du surréalisme* en 1941. Bien qu'indépendant et à l'écart du mouvement surréaliste, René Magritte a cependant été bien reconnu pour son esprit et son esthétique surréalistes. Même si André Breton demeure la figure centrale du surréalisme, puisque c'est à lui que revient le rôle d'organisateur du mouvement, ses points de vue (ou ses silences) ne suffisent donc pas pour évaluer l'authenticité du travail des femmes dans une perspective surréaliste.

Par ailleurs, plusieurs femmes surréalistes ont été reconnues pour leur participation et leur travaux. Les poèmes de Gisèle Prassinos en particulier, ont servi d'illustration à la définition du langage automatique. Judith Reigl, peintre hongroise est arrivée à Paris en 1950 et a participé aux activités du groupe surréaliste entre 1953-1955. Joyce Mansour a retenu l'attention de Breton en 1953 avec sa plaquette intitulée *Cris*. En 1958, Breton a reconnu dans *Les Gisants satisfaits* un véritable chef-d'œuvre d'humour noir qu'il a qualifié de "désir du désir sans fin". L'œuvre poétique de Joyce Mansour répondait en effet aux préoccupations esthétiques surréalistes puisque ses poèmes sont présentés simultanément avec les dessins de Matta, de Lam et de Camacho et font appel à une collaboration étroite entre poètes et écrivains.

Toyen (dite Maria Cerminova) fut l'un des membres fondateurs du groupe surréaliste en Tchécoslovaquie et elle a été acceptée et reconnue pour son travail dès son arrivée à Paris en 1947.⁵ En 1935, elle a signé

⁵ A en juger d'après les photos de Toyen, on ne peut dire cette fois que son physique correspondait à la mystique surréaliste de la femme-enfant.

avec André Breton et Paul Eluard un texte, "Prague sur la liberté d'expression artistique," publié dans le *Bulletin International du Surréalisme*. C'est à elle que nous devons la première revue surréaliste d'après guerre *Néon*. André Breton lui a consacré une longue introduction en 1953 dans laquelle il affirme : "Toyen, à qui précisément Heisler dut en grande partie la formation de son esprit . . . Toyen de qui je ne puis jamais évoquer sans émotion le visage médaillé de noblesse, le frémissent profond en même temps que la résistance de roc aux assauts les plus furieux et dont les yeux sont des plages de lumière." ("Introduction" 13, je souligne). Dans *Nadja*, André Breton a également reconnu chez Blanche Nerval "la plus admirable et sans doute la seule actrice de ce temps" (15). Dès 1922, alors qu'il se préparait au Congrès International pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, il avait sollicité sa collaboration: "C'est à vous et à vous seule que nous nous adressons parce que nous ne voyons personne autre que vous qui incarne aujourd'hui l'esprit moderne au théâtre."⁶

Si la participation des femmes artistes surréalistes a été inégale, nous pouvons cependant constater qu'un grand nombre d'entre elles ont été reconnues pour leurs travaux, et ceci même si leurs tableaux exposés dans les expositions furent l'objet de très peu de remarques. Le rôle mineur qu'elles ont joué dans le mouvement ne peut entièrement être attribué à la misogynie du groupe ou à celle d'André Breton. Les raisons à l'origine de ce quasi-silence passé sur les femmes surréalistes sont diverses: une participation tardive au mouvement surréaliste due à leur âge, et donc une production littéraire ou artistique qui ne se dessine qu'à partir des années 1950, des raisons personnelles puisque certaines d'entre elles ont choisi de s'effacer au profit de leurs compagnons⁷ et finalement un refus d'appartenance au groupe comme ce fut le cas de Léonor Fini.

De toutes manières, il est certain que l'apport individuel et original des femmes surréalistes nous permet aujourd'hui d'élargir les frontières du surréalisme, et, ce n'est pas une exagération d'affirmer, qu'elles ont

⁶ Cette lettre révélatrice de Breton est reproduite et citée pour la première fois par Henri Béhar ("L'attraction Passionnelle du Théâtre", 80).

⁷ Selon Renée Riese-Hubert, cela ne serait pourtant pas le cas de Leonora Carrington et de Remedios Varo: "From an early age, these spirited women tended to be rebellious . . . they participated in avant-garde activities, asserted their rights as free women and as painters. . . . Once they arrived in a new country, Mexico, the two women's independence burst out with increased vigor in highly original productions" (Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership" 720).

en partie re-écrit le surréalisme. Leurs recherches dans le domaine pictural, plastique ou dans celui de l'écriture n'échappent cependant, ni au paradoxe ni aux contradictions, qui ont ponctué le mouvement surréaliste. Comment, en effet, lire certaines toiles⁸ de Léonor Fini, qui font appel au même degré de voyeurisme et de sadisme que les poupées de Victor Brauner? Par ailleurs, fidèles aux lois qui gouvernent la représentation surréaliste, leurs œuvres échappent bien souvent à toute interprétation et renvoient le message au spectateur ou au lecteur. Robert Belton a dernièrement bien présenté ce paradoxe à partir des lectures diamétriquement opposées de "L'autoportrait" de Leonora Carrington par Renée Riese-Hubert et Gloria Orenstein. Son analyse l'amène à conclure que: "Many of them perpetuated some aspects of the negative iconography of Woman, perhaps unwittingly or in spite of attempts to subvert them" (58). Néanmoins, plusieurs études récentes ont réussi à dégager la spécificité des œuvres surréalistes créées par des femmes et donc de mieux comprendre l'originalité et la nouveauté de leur création littéraire et/ou artistique. Parmi ces études, je citerai les travaux de Gloria Duran qui démontrent l'opposition radicale existant entre Salvador Dali et Remedios Varo. Puisque je vais traiter d'un texte de Leonora Carrington, il convient également de citer deux articles de Jacqueline Chénieux Gendron portant sur Leonora Carrington: le premier sur la question de l'échange et le deuxième sur le fonctionnement de l'ésotérisme.⁹

La question que j'aimerais soulever ici est de savoir si les femmes surréalistes ont été doublement mystifiées. Objet de mystification dans la représentation surréaliste d'une part, et d'autre part, objet de mystification en tant qu'artistes surréalistes, de par leur participation plus ou moins directe avec le groupe surréaliste. En prenant comme exemple *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington, je propose donc un parcours inverse: il ne s'agira donc pas de dégager l'originalité de ce texte et de son fonctionnement, ce qui a déjà été traité mais plutôt celui de mettre en relief les points de rencontre, les principes et les motifs fondamentaux surréalistes que l'on retrouve dans cette œuvre.¹⁰

⁸ Voir par exemple les toiles "La Peine Capitale" (1969) et "La Leçon de Botanique" (1974).

⁹ Il n'existe d'ailleurs à ma connaissance aucun livre consacré exclusivement à l'oeuvre romanesque et picturale de Leonora Carrington.

¹⁰ *Le Cornet acoustique* a été écrit en anglais sous le titre "The Ear Trumpet" et traduit de l'anglais par Henri Parisot. Cette traduction datant de 1974 constitue la première publication de cet ouvrage.

Pris dans son ensemble, *Le Cornet acoustique* pourrait se définir et se résumer, comme le suggère Jacqueline Chénieux-Gendron, qui place Leonora Carrington dans la tradition de Jonathan Swift et de Lewis Carroll, en “une fable du passage de l’esprit rationaliste à l’esprit analogique ou magique” (Introduction au *Cornet*, 20). Ce texte d’initiation à la magie et à la vieillesse, dans lequel il s’agit de trouver un bon rythme de vie à quatre-vingt-dix-neuf ans, forme au premier abord un collage situé au croisement du conte fantastique,¹¹ de la fable, du récit autobiographique et du rêve éveillé comme nous le verrons plus loin.

Les objets – véritables fils conducteurs – jouent un rôle fondamental dans *Le Cornet acoustique*. Nous y trouvons bien entendu le cornet, le tableau d’une nonne et de son clin d’œil (cette nonne est baptisée Dona Rosalinda de la Cueva par Marion et sera nommée L’Abbesse par la suite), un livre relié de cuir noir retraçant l’histoire de l’Abbesse, plusieurs lettres et finalement un horoscope. Ces objets constituent les véritables indices moteurs du texte.

Le tableau, le livre et les lettres tissent un intertexte – intertexte dense et complexe – dans lequel est dévoilé le mystère des objets que je viens de mentionner: le livre par exemple révèle l’histoire du tableau et l’existence d’autres livres, ceux situés dans la bibliothèque personnelle de l’Abbesse. Ces livres de l’Abbesse, reliés ou couverts de fourrure d’hermine ou de peau d’autruche – véritables objets, livres d’artistes ou même boîtes surréalistes – ne sont pas sans rapport avec le “Déjeuner en Fourrure” de Meret Oppenheim. D’autres objets apparaissent dans cet intertexte, tel la coupe du graal, qui générerait, rappelons-le, une fascination chez les surréalistes.¹² Tous ces objets pris dans leur ensemble font appel à des signes visuels (lire, regarder le tableau) ou auditifs (écouter avec le cornet). Dès lors nous pouvons dire que *Le Cornet acoustique* se situe d’emblée entre le voir, le lire et l’entendre.

Le cornet acoustique de Marion, objet aux “possibilités révolutionnaires” (31) est un objet qui agit en tant que révélateur auditif; il permet

¹¹ Il est bien évident ici que je propose d’examiner un texte écrit par une femme dans une optique surréaliste et donc de le soumettre à des principes établis par un mouvement essentiellement constitué d’hommes.

¹² En cela, *Le Cornet acoustique* s’éloigne du surréalisme qui privilégiait avant tout l’écoute de l’inconscient. A noter également le fait que c’est sur la quête du graal que repose les deux textes de Julien Gracq: *Au Château d’Argol* et *Le Roi pêcheur*. Dans la même perspective un “Photomontage” du surréaliste Yougoslave Radovan Ivsic représentée André Breton en chevalier de la quête du graal.

à Marion (qui a quatre-vingt-dix-neuf ans) de surprendre une conversation familiale décisive portant sur son destin et lui annonçant son départ forcé pour l'hospice "Le Puits de la Lumière Fraternelle". Cet objet conducteur va nous guider au fil d'un récit dense, écrit à la première personne, et comme je l'ai déjà dit, tissé d'éléments autobiographiques. L'indice autobiographique dans la citation qui suit (Leonora Carrington a réellement déménagé de Londres à Paris) est immédiatement détourné à des fins humoristiques en suggérant d'une part la vulgarisation du surréalisme ("le surréalisme n'est plus aujourd'hui considéré comme moderne"), et en établissant d'autre part, un effet de miroir entre le tableau de l'Abbesse au clin d'œil suspendu dans la salle à manger de l'hospice, et "la fameuse 'Tranche de jambon avec œil regardant' de Magritte, qui serait pendue . . . dans la salle du trône du Palais de Buckingham":

L'art, à Londres, ne me parut pas suffisamment moderne et je me mis à aller étudier à Paris, où les Surréalistes étaient en plein essor. Le Surréalisme n'est plus aujourd'hui considéré comme moderne et presque tous les presbytères de village comme presque toutes les écoles de filles ont des peintures surréalistes pendues à leurs murs. Jusqu'au Palais de Buckingham, qui possède une grande reproduction de la fameuse 'Tranche de jambon avec œil regardant' de Magritte, qui est pendue, je crois, dans la salle du trône. (99, je souligne).

Mais revenons à notre cornet et plus particulièrement à son point d'origine. C'est Carmella, qui, guidée par des "dons de télépathie," l'a aperçu au marché aux puces dans un moment de pure clairvoyance: "Lorsqu'au marché aux puces, j'ai vu ce cornet, je me suis dit 'voilà exactement ce qu'il faut à Marion' " (38). La trouvaille du cornet au marché aux puces, répond donc directement à la trouvaille des objets au marché aux puces dans *Nadja* ou dans *L'Amour Fou*.¹³ Ce cornet – véritable objet polysémique – prend des significations diverses tout au long du texte. Jacqueline Chénieux-Gendron dans son introduction le rapproche de la trompette du Jugement dernier (8). Dans le texte, ce cornet est également associé à l'Ange Gabriel (37), et Marion le porte pendu au bout d'une corde dans "le style Robin des Bois" (171). Ce cornet permet par ailleurs à Marion d'"écouter le concert des êtres noctur-

¹³ Dans *L'Amour Fou*, André Breton définit ainsi la trouvaille de l'objet qui exerce "l'attraction du jamais vu" (35): "La trouvaille de l'objet remplit rigoureusement le même office que le rêve" (36).

nes” (92), c’est-à-dire d’explorer l’univers nocturne comme le revendique André Breton dans son poème “Au regard des divinités” et qui se situe d’emblée “un peu avant minuit, près du débarcadère” (127-128).

Plus loin dans le texte, le cornet devient objet-de-représentation-plastique dans une composition d’objets à la manière des boîtes de Joseph Cornell.¹⁴ En effet, en se préparant à partir au “Puits de la Lumière Fraternelle”, Marion place le cornet dans un coffre en étain avec un certain nombre d’objets comme, par exemple, une bouteille de potion somnifère qui a pris une teinte brunâtre, entourée d’une végétation grisâtre: “on ne sait jamais ce qui un jour peut être utile” (47). Cet assemblage d’objets se fait à partir d’objets non-identifiés, car les boîtes de la comode ne contiennent pas *ce que les étiquettes indiquaient* (48, je souligne) mais “différents détritrus” qui se sont agglomérés au cours du temps. Nous pouvons ici rapprocher ces boîtes de Marion, et leurs étiquettes, des tableaux surréalistes et de leurs titres qui, c’est bien connu, ne renvoient pas nécessairement au contenu de l’œuvre. Nous pouvons aussi affirmer ici que certains de ces objets sont détournés de leur fonction utilitaire selon le même principe qui gouverne les ready-made de Marcel Duchamp:¹⁵

J’entassai là une clé à molette, un marteau, des clous, des graines pour les oiseaux, un petit tas de cordes que j’avais moi-même tissées, quelques courroies de cuir, une partie d’un réveille-matin, du fil et des aiguilles, un sac de sucre, des allumettes, de la verroterie, des coquillages, etc. Enfin, j’ajoutai à tout cela quelques vêtements destinés à empêcher les objets de balloter à l’intérieur du coffre. (48)

Le deuxième objet qui joue un rôle déterminant dans *Le Cornet acoustique* est le tableau de la nonne au clin d’œil suspendu au mur de la salle à manger – véritable objet générique – sorte d’envers ou clin d’œil de Leonora Carrington à “l’objet-devinette” tel que l’a défini André Breton:

¹⁴ Les boîtes insolites de Joseph Cornell sont composées à partir d’un ensemble d’objets hétéroclites parmi lesquels se retrouvent le plus souvent des anneaux, des boules de liège, des flacons, des verres, des pipes, des coupures de journaux et des anneaux.

¹⁵ Il y a d’ailleurs d’autres *ready-made* qui se perdent dans le texte. Dans *Le Cornet acoustique*, le photocollage “Belle Haleine, Eau de violette” (1921), de Marcel Duchamp se retrouve sous la forme suivante: “Nous nous assîmes pour sucer une de ces pastilles à la violette que Carmella apprécie parce qu’elle *parfument l’haleine*” (31, je souligne).

Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels: de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit – sans même *qu'il soit nécessaire de cligner des yeux – une remarquable image-devinette.* (*L'Amour Fou*, 128, je souligne)

Quant au livre offert à Marion par Christobel, il constitue le manuscrit original du confesseur de l'Abbesse et retrace justement la vie de Dona Rosalinda qui n'avait été jusqu'à présent qu'un personnage à la fois pictural et imaginaire. Nous retrouvons chez Dona Rosalinda (la nonne au clin d'œil et l'Abbesse) certains attributs de la mystique de la femme telle qu'elle a été exploitée dans le surréalisme. L'Abbesse se livre à des manifestations au cours desquelles elle lévite au-dessus d'un autel (comme dans le film "Sang d'un poète" de Jean Cocteau) et se transformera par la suite en un "corps luminiscent" (136), de la même manière que dans *Le Paysan de Paris* la "phosphorescence et la clarté surnaturelle" entourent la sirène du "Passage de l'Opéra" (30-31).

Déguisée en cavalier, l'Abbesse de Leonora Carrington – gentilhomme à courte barbe rousse – chevauche la nuit sur un étalon noir et suscite l'intérêt d'un jeune prince dont "certaines mœurs orientales avait déjà perverti la nature" (117). Outre le caractère profondément subversif de l'Abbesse, sa mort participe directement à l'humoristique surréaliste fondée sur le choc et le dépaysement.¹⁶ En effet, l'Abbesse, qui sera bientôt proclamée sainte par les nonnes du couvent disparaîtra dans une "détonation" (digne d'ailleurs d'être rapprochée de l'explosion des *Mamelles de Tirésias*) ne laissant derrière elle qu'un "morceau de peau noire ensanglantée . . . qui se contractait spasmodiquement sur le lit" (137) et qui sera inhumé par la suite. De l'épaisse et "âcre" fumée surgit "un petit garçon, pas plus gros qu'une effraie, ailé et d'un blanc radieux, qui voletait près du plafond" (136):

Il portait un arc et des flèches, mais la lueur pénétrante qui émanait de son corps m'interdit un examen plus détaillé de sa personne. La fétidité des gaz dégagés par l'Abbesse morte s'était maintenant changée en un parfum lourd et des plus exquis, qui évoquait le musc et le jasmin. (137)

Cette vision fugitive est partagée par toutes les nonnes du couvent. Il s'agit en d'autres termes d'hallucinations collectives mais qui, à l'oppo-

¹⁶ L'humour surréaliste se manifeste lorsqu'il y a un déplacement des significations et des lieux. Pour Tristan Tzara, l'humour surréaliste fait appel "à l'humain et au mouvant, au détriment de la fixité des choses." (*Oeuvres Complètes*, 398).

sé des expériences relatées par les surréalistes, comme celles évoquées par Louis Aragon dans *Une Vague de rêves* (160) font cette fois partie d'un collectif féminin. C'est par le biais de ces hallucinations collectives qu'opèrent les déplacements et les associations multiples de Dona Rosalinda par dérivation phonique et sémantique: *abbesse* – nuage transformé en *faux-bourdon* – *reine des abeilles* – et finalement *femme à trois visages* (je souligne; et non pas femme à 100 têtes comme dans “La Femme 100 têtes” [1929] de Max Ernst):

Je regardai dans le miroir et y vis tout d'abord le visage de l'Abbesse de Santa Barbara de Tartarus qui m'adressait un sardonique sourire. Elle disparut pour faire place aux énormes yeux et aux antennes de la reine des Abeilles qui, après m'avoir adressé un clin d'œil, se transforma en mon propre visage. . . . Tendait le miroir à bout de bras, il me sembla y voir un personnage féminin à trois visages, dont les yeux clignotaient alternativement. L'un des visages était *noir*. Le second *rouge*. Le troisième *blanc*¹⁷ et ils appartenaient respectivement à l'Abbesse, à la reine de Abeilles, et à moi-même. (183, je souligne)¹⁸

Plus loin dans le texte, une autre figure féminine est à nouveau soumise à un processus infini de métamorphoses. C'est le cas d'Anubeth, femme à tête de loup (et non un homme à tête de chacal comme Anubis) qui est construite à partir du modèle d'Anubis. Objet de métamorphose, elle devient à son tour le sujet d'autres métamorphoses en créant: “une tortue pourvue d'une tête ratatinée de bébé et de longues pattes minces” (199). Chez Leonora Carrington, les figures féminines sont donc en mesure d'engendrer une multiplicité d'images.

L'astrologie et les arcanes, et donc des motifs récurrents dans l'œuvre d'André Breton, jouent également un rôle fondamental dans *Le Cornet acoustique*. C'est le décryptage des mots énigmatiques de son horoscope “Au secours je suis emprisonnée dans la cour” (159) qui conduit

¹⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron remarque à juste titre le leitmotiv alchimique qui se profile tout au long du *Cornet acoustique*: “L'œuvre alchimique: du noir au blanc, en passant par le rouge; il reste à parler du rouge et du blanc. Ou, si l'on veut, à parler du mot du texte, qui dit ce passage et pourrait être celui de la révolution: à la fois métaphore de l'Oeuvre, de la transformation de soi-même, et métonymie de l'Apocalypse” (Introduction au *Cornet*, 18).

¹⁸ Cette transformation ou métamorphose de la figure féminine en bourdon ou gigantesque insecte se retrouve dans le sketch *L'Éphémère* de Roger Vitrac. Voir mon analyse dans *Théâtre et poésie surréalistes: Vitrac et la scène virtuelle* (26-27 & 56-57).

Marion à déchiffrer la devinette qui annonce le cataclysme et l'ère glaciale au cours duquel la Déesse reconquiert sa coupe.

Toujours dans le même esprit que les surréalistes, Leonora Carrington a recours aux récits d'expériences de rêves et de séances de médiumnité. En fait, *Le Cornet acoustique* pourrait se lire dans cette perspective, tel le récit d'un rêve éveillé, mais celui de vieillards cette fois: "les vieillards ne dorment pas beaucoup. . . . Le sommeil et la veille ne sont pas des états aussi distincts qu'on le croit généralement, il m'arrive de les confondre" (50). Les séances de médiumnité sont présentées comme de purs rêves éveillés – rêves qui dès lors permettraient d'entrer en communication avec le cosmos: "Alors que nous tendons les mains autour d'une petite table et échangeons nos fluides, il est des fois où nous avons le privilège de voir se produire des Matérialisations venues du Plan Astral" (70).

De plus, dans *Le Cornet acoustique*, les rêves tiennent une fonction prémonitoire. Avant la lecture du livre portant sur la vie de Dona Rosalinda, Maud, l'une des pensionnaires du "Puits de la Lumière Fraternelle", relate un rêve dans lequel elle se trouve lancée à la recherche d'une coupe magique. Sa démarche, proche ici de celle des alchimistes, la mène à une statue de Diane qui lui tend "un calice d'argent plein à ras bord de miel doré" (90). Dans ce même rêve, la clef – objet trouvé – permet à Maud d'avoir accès à une salle somptueuse dans laquelle elle reconnaît, au clin d'œil, la nonne de la peinture à huile de la salle à manger.

De même, la lettre de Carmella à Marion, n'est rien d'autre qu'un récit de rêves qu'elle a eus à son sujet. Outre le fait d'affirmer que tous les chats sont des médiums, et de lui demander si elle a besoin de marijuana pour alléger ses misères, cette lettre prémonitoire décrit une nonne enfermée dans une cour au visage légèrement déformé par un perpétuel clin d'œil. Cette nonne, à l'expression particulièrement "insolite et indescriptible" (106) et au sourire "sardonique" fait donc partie de l'imaginaire collectif féminin puisqu'elle apparaît successivement dans le rêve de Carmella, dans celui de Maud tel qu'il est raconté dans sa lettre, et qu'elle retient particulièrement l'attention de Marion.

Cette fonction prémonitoire et révélatrice du rêve, de la lettre et du tableau dans *Le Cornet acoustique* recoupe l'intertexte de *Nadja*. Dans *Nadja*, la lettre de Louis Aragon est en effet accompagnée de la reproduction d'un tableau d'Uccello qui a pour titre "La Profanation de l'Hos-

tie” (113) et qui sert à éclairer les paroles énigmatiques de Nadja. Le souterrain est un autre leitmotiv de l’intertexte de *Nadja*. Nadja était convaincue qu’un réseau de souterrains traversaient la ville de Paris et dans *Le Cornet acoustique* la meilleure manière de communiquer avec Marion au cours de la visite doit s’effectuer par “des passages souterrains” (85).

Chaque lettre de Carmella ou chaque visite s’effectue à la suite d’un rêve et de son interprétation: “Danser en rêve signifie soit puissance occulte, soit désagrément me dit-elle. Je savais donc que vous deviez être en proie à quelque sorte d’ennui” (150). Les rêves de Carmella mènent finalement à l’humoristique surréaliste:¹⁹

Je continue de rêver que je suis morte et qu’il me faut enterrer mon propre cadavre, ce qui est très déplaisant car le cadavre a commencé de se décomposer et je ne sais où le mettre. . . . J’avais décidé de le faire embaumer et de l’envoyer chez moi contre remboursement. Mais dès que les pompes funèbres arrivèrent ici, je fus si affolée à l’idée de devoir me retrouver en face de mon propre cadavre que je le renvoyai à la morgue sans payer les frais de livraison. (86, je souligne)

Après avoir subi “un bond au cœur *convulsif*” (je souligne) Marion se trouve alors simultanément face à sa propre mort et face à son double:

Tout au bout de la galerie, une ultime volée d’escalier descendait vers la grande chambre ronde. . . . Comme je m’approchais du feu, la femme cessa de touiller le contenu du pot. . . . *Lorsque nous nous fîmes face, je sentis mon cœur faire un bond convulsif et s’arrêter: la femme qui se tenait devant moi, c’était moi-même. (180, je souligne)*

On peut se demander si Leonora Carrington n’est pas ici en train de se moquer ouvertement d’André Breton, de sa conception de la beauté convulsive et des longues “réflexions” et des prolégomènes qui marquent l’ouverture de *Nadja*. Cette hypothèse mettrait en lumière l’intertexte que l’on trouve dans *L’amour Fou*, *Nadja* et *Le Cornet acoustique*.²⁰ C’est bien dans ce sens que va l’analyse de René-Riese Hubert au

¹⁹ Il n’est donc pas étonnant que *La Débutante* de Leonora Carrington figure parmi les textes sélectionnés dans *L’Anthologie de l’humour noir* par André Breton.

²⁰ Les éléments composant cet intertexte abondent et je n’en donne ici que quelques exemples. À noter également l’intertexte entre les inscriptions qui s’effacent dans *Le Cornet acoustique* (60) au même titre que l’enseigne dans *Nadja* (67).

sujet de *Down Below*, autre texte de Leonora Carrington, qui serait une re-écriture de *Nadja*:

Carrington substitutes for Breton's male perspective as narrator her aggressively female perspective, thus combining the voices of the narrator and of an allegedly mad woman. In rewriting parts of *Nadja*, Carrington champions the cause of Breton's most famous protagonist and in a sense becomes her avenger. ("Artistic Partnership," 725)

Bien que *Le Cornet acoustique* soit un texte tissé d'humour noir, il respecte cependant strictement une chronologie temporelle. Il ne prétend en aucune manière faire appel à l'écriture automatique, à la rhétorique surréaliste ou à ses modes de représentation. Même si le texte emprunte au surréalisme certains motifs fondamentaux comme nous venons de le voir (l'objet, le rêve, l'hallucination et l'alchimie), il est tout de même difficile de le classer en tant que texte surréaliste.

Si clin d'œil il y a, c'est probablement le clin d'œil de Leonora Carrington à André Breton et à sa conception de l'androgynie primordial (ceci expliquerait alors en partie le clin d'œil de la nonne du tableau qui se fait parfois moqueur et malveillant, 57). L'androgynie primordial d'André Breton est en effet un pseudo-androgynie car il est toujours défini par rapport à l'idéal du modèle masculin (*Manifestes*, 184) alors que chez Leonora Carrington,²¹ les figures sont franchement androgynes (le cupidon non nommé: l'enfant ailé qui émane à la mort de l'Abbesse), ou les figures sont même bisexualisées: l'Abbesse déguisée en homme, Claude de la Chécherelle, "aux cheveux coupés comme un homme" (57), ou encore Maud dont le secret, on l'apprendra à sa mort, sera de n'être rien d'autre qu'un vieux monsieur vénérable. Il faut aussi noter "la courte barbe grise" (39) de Marion qu'elle juge elle-même du "dernier galant" (57). Cette "ambivalence" et cette "confusion sexuelle," pour reprendre les termes de Jacqueline Chénieux-Gendron (Introduction au *Cornet*, 10) se situent en fait dans une conception plus large de l'androgynie, ce qui justifierait la référence à la fin des temps et à l'ère glaciaire qui ferment le livre, et que l'on pourrait interpréter comme une tentative de retour à l'âge d'or:

²¹ Comme d'ailleurs chez Jean Cocteau dans son film "Sang d'un poète" (1930), ou dans les premiers films de Luis Buñuel comme "Le Chien Andalou" (1930) par exemple.

L'ère glaciale s'écoule, et, bien que tout le monde soit glacé, nous supposons que quelque jour, l'herbe et les fleurs repousseront. (204)

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA-CHAPEL HILL

OUVRAGES CITÉS

- Antle, Martine. *Théâtre et poésie surréalistes: Vitrac et la scène virtuelle*. Alabama: Summa Publications, 1988.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Une Vague de rêves*. Paris: Commerce, 1924.
- Béhar, Henri. "L'attraction Passionnelle du Théâtre." In *André Breton ou le surréalisme même*. Textes réunis par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar. Paris: Bibliothèque Mélusine, Collection L'Âge d'Homme, 1988.
- Belton, Robert J. "Speaking with Forked Tongues: 'Male' Discourse in 'Female' Surrealism?" In *Dada/Surrealism. Surrealism and Women* 18 (1990), 50-62.
- Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- . *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (1941). Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- . "Introduction à l'œuvre de Toyen." In *Toyen*. Paris: Éditions Soklova, 1953.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard/Folio, 1964.
- . "Au Regard des divinités"(1923). *Œuvres Complètes I*. Édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1988.
- . *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, Le Livre de Poche, 1966.
- . *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard/Idées, 1972.
- Chawick, Whitney. *Women Surrealists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.
- Carrington, Leonora. *Le Cornet acoustique*. Introduction, Bibliographie et Chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron. Paris: Flammarion, 1974.
- Caws, Mary Ann. "Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Art." In *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Edited by Susan Rubin Suleiman. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950* Paris: L'Âge d'Homme, 1983.
- . "Hermétisme et surréalisme dans les œuvres de Leonora Carrington." *Proceedings of the XX Congress of the International Comparative Literature Association*. Coordinating Editor Anna Balakian. New York: Garland Publishing Inc., 1985.
- Duran, Gloria. "The Antipodes of Surrealism: Salvador Dali and Remedios Varo." In *Symposium*. Volume XLII. 4 (Winter 1989), 297-311.
- Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.
- Krauss, Rosalind. "Corpus Delicti." In *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985.

- Mansour, Joyce. *Cris*. Paris: Seghers, 1953.
- . *Les Gisants satisfaits*. Paris: Pauvert, 1958.
- Raaberg, Gwen. "The Problematics of Women and Surrealism." In *Dada/Surrealism. Surrealism and Women* 18 (1990), 1-10.
- Riese-Hubert, Renée. *Surrealism and the Book*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- . "Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation." *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*. Volume 22, 3 (Summer 1991), 716-745.
- Tzara, Tristan. *Œuvres Complètes (1924-1963)*. Texte établi et annoté par Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1982.
- Vanci-Perahim, Marina. "Gisèle Prassinós." In *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*. Sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.