

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de  
**Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI**

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها  
**محمد الخبو و هادية عبد الكافي**

**UNIVERSITE DE SFAX**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

**RECHERCHES UNIVERSITAIRES**

***ECRITURE PICTURALE***

Etudes éditées  
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

**Nº 5 - 6**  
**2006 - 2007**



# **Recherches Universitaires**

## **Directeur :**

M. Salah KECHAOU

## **Rédacteur en chef :**

M. Mounir TRIKI

## **Comité de rédaction :**

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

**Rédaction et administration :**

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

**Téléphone : 00216 74 671 139**

**Fax 00216 74 670 540**

**Courriel : [recherches.universitaires@yahoo.fr](mailto:recherches.universitaires@yahoo.fr)**



# Les stratégies créatrices de Leonora Carrington sous le signe du surréalisme

**Marie BLANCARD**

Université de Cergy-Pontoise

*UFR des Lettres et sciences humaines*

*Département des lettres modernes*

*Les Chênes II*

*33 bd du port*

*95011 CERGY-PONTOISE CEDEX FRANCE*

**blancardm@yahoo.fr**

## Résumé

---

Leonora Carrington est née en Angleterre en 1917. Peintre et écrivaine, elle a notamment participé à sept expositions internationales du surréalisme et rédigé divers textes dont deux romans *La Porte de pierre* et *Le Cornet acoustique*.

Dans cette étude, nous souhaitons questionner les différents supports de son œuvre dans les rapports étroits qu'ils entretiennent avec le surréalisme. En effet, en s'inspirant de sa vie personnelle Carrington semble mettre en pratique cette recherche du « modèle intérieur » revendiquée par André Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*. En travaillant alors la matière de son propre imaginaire, l'artiste construit entre les arts un dialogue fécond qui s'illustre dans une quête sans cesse renouvelée de l'insolite, cette étincelle, que les surréalistes appellent aussi « merveille ».

## Abstract

---

Leonora Carrington, born in 1917, is an English painter and writer. She took part in seven international Surrealist exhibitions and published several books such as *The Stone Door* (1976) and *The Hearing Trumpet* (1974).

This paper aims at questioning her painting and her writing in order to show the translation between these two types of art that she practices. It shows that both are linked to the Surrealist movement's theory of art and image, such as the "inner model" and the metaphorical image.

Parmi les mouvements littéraires d'avant-garde du début du 20<sup>e</sup> siècle, le surréalisme fait figure de grand favori : il déplace les foules lors de rétrospectives<sup>1</sup>, il génère toujours des controverses<sup>2</sup> et surtout marque encore les esprits avec des figures tutélaires comme André Breton ou Louis Aragon. Mais cette notoriété a tendance à faire tomber dans l'oubli des artistes plus discrets qui ont aussi côtoyé le mouvement allant jusqu'à en adopter certaines de ses caractéristiques. La peintre et écrivaine Leonora Carrington est l'une de ces figures.

Née en 1917 et fille d'un riche industriel anglais, cette jeune femme révoltée découvre le surréalisme en 1936 par le biais d'une exposition qui vient de se tenir à Londres<sup>3</sup>. Elle suit à cette époque une formation artistique concédée de mauvaise grâce par ses parents et prodiguée par le peintre Amédée Ozenfant. C'est donc en jeune créatrice qu'elle fait la connaissance un an plus tard de Max Ernst. Cette rencontre artistique et amoureuse agit comme une révélation sur Carrington qui choisit de partir s'installer en France. Là-bas, elle côtoie les autres membres du groupe surréaliste, découvre leurs préoccupations esthétiques et surtout commence la rédaction de contes.

En effet, l'une des particularités de Carrington est de s'être consacrée très jeune à l'écriture et à la création plastique de manière parallèle. L'artiste jongle avec les supports et crée des rapprochements parfois inattendus.

Trois moments forts peuvent alors nous intéresser dans son parcours créatif : d'abord ses premières créations qui sont l'objet d'une interrogation autour de son propre reflet, ensuite l'élaboration d'un texte autobiographique qui est synonyme d'une

- 
1. Voir « La Révolution surréaliste », Sous la direction de Werner Spies, Exposition présentée au Centre Pompidou, 6 mars 24 juin 2002, et tout récemment « Dada », aussi au Centre Pompidou, à Paris.
  2. Jean Clair et Régis Debray se sont vivement opposés en 2003 sur la question des relations du surréalisme avec les totalitarismes. A l'essai de Jean Clair – *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes, Contribution à une histoire de l'insensé, essai*, Paris, Mille et une nuits, 2003 – Régis Debray répondait par *L'Honneur des funambules, Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, L'Échoppe, 2003. De même, l'année dernière, la question de la vente « Breton » chez Drouot a provoqué des interrogations sur la nécessité d'intégrer des collections privées dans le domaine patrimonial
  3. Il s'agit de la *Première exposition internationale du surréalisme*, qui s'est tenue à la Galerie New Burlington à Londres en 1936.

reconstruction personnelle « imagée » et enfin l'échappée dans l'imaginaire qui constitue un véritable aboutissement dans ce parcours littéraire et plastique.

### **Les premières créations comme recherche identitaire**

Lorsque Carrington gagne la France, elle rejoint d'abord Ernst à Paris, puis le couple quitte la trop grande animation de la capitale pour un petit village dans le sud de la France, Saint-Martin d'Ardèche.

Une recherche individuelle semble d'abord orienter les productions de Carrington.

En 1937, elle réalise son premier *Autoportrait* sous-titré *The Inn of the Dawn Horse*. Carrington s'y représente dans une pièce au carrelage marron, assise sur un petit fauteuil bleu et rouge en habits de cavalière. Elle arbore une longue veste verte et un pantalon blanc. Quatre éléments s'ajoutent à la composition : sur la gauche une hyène et une sorte d'ectoplasme témoignage du passage d'un être surnaturel, accroché au mur derrière la protagoniste un cheval à bascule et sur le mur du fond une fenêtre encadrée de lourds rideaux jaunes par laquelle nous apercevons un bois où s'enfuit un cheval blanc au galop. Dans cette toile, l'artiste se peinture sous l'apparence d'une beauté sauvage : ses cheveux sont ébouriffés comme une crinière et sa main droite dirigée vers la hyène semble commander à des forces invisibles.

Carrington apparaît ici comme une figure féminine étrange mélangeant des attributs masculins, le costume, et féminins, la coiffure et les bottines. Nous sommes en fait en face d'une quasi-rébellion où les chevaux correspondent à des métaphores d'une libération progressive. Le cheval à bascule, emblème de l'enfance, prend la fuite à l'arrière plan du tableau.

Plusieurs contes, rédigés à cette époque, empruntent à la toile ses protagonistes : dans *La Débutante*<sup>4</sup> nous retrouvons un personnage féminin et une hyène et dans *La Dame ovale*<sup>5</sup> l'héroïne et les chevaux. Dans ces deux textes, les animaux incarnent un

---

4. L. Carrington, « La Débutante », in *La Débutante, contes et pièces*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Jacqueline Chénieux, Geneviève et Henri Parisot, Avant-propos de Jacqueline Chénieux, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », dirigée par Henri Parisot, 1978, p.21-25. Texte original en français.

5. L. Carrington, « La Dame ovale », in *Ibid.*, p. 31-37. Texte original en français.

désir de liberté qui se trouve, dans chacun des cas, brimé par une force autoritaire, la mère dans le premier texte, le père dans le second.

Le premier rapprochement que Carrington opère donc entre son écriture et sa peinture est avant tout thématique : les mêmes préoccupations se retrouvent dans les différents supports traduisant probablement l'esprit rebelle de la jeune femme à l'encontre de sa propre famille. Il faut en fait lire cet échange comme l'utilisation d'un procédé métaphorique. En effet, l'une des particularités du surréalisme est de faire prévaloir l'image sous cette forme. Souvenons-nous de la définition de Breton dans le premier Manifeste du surréalisme :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.<sup>6</sup>

Il s'agit, comme l'explique un critique d'un « *entrechoc irrationnel d'états psychologiques – mots, représentations objets – [d']une « trouvaille», qui étonne le sujet lui-même* »<sup>7</sup>.

Avec Carrington, nous sommes bien du côté de cette « trouvaille » : le réel l'imaginaire et le fantasmé sont télescopés dans des cadres picturaux ou littéraires. Mais l'utilisation de ce procédé par la peintre ne se cantonne pas aux quelques créations mentionnées. Nous le retrouvons dans de nombreux autres où s'élaborent de nouveaux parallèles.

Ainsi toujours dans ce processus d'interrogation personnelle, Carrington revisite la thématique du couple. Plusieurs toiles et différents textes proposent des variations autour de cette nouvelle donnée où transparaissent les inquiétudes de la jeune femme.

En 1937, la peintre réalise un tableau qui se construit justement autour de cette notion de métaphore, il s'agit de *Femme et oiseau*. Cette toile met en scène un tout petit oiseau noir et blanc au premier plan et une femme à tête de cheval qui occupe le reste de la toile au second plan. La femme hybride apparaît dans l'embrasement

---

6.. A. Breton, *Manifeste du surréalisme (1924)*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, rééd. 1979, Gallimard, Collection « Folio essais », 1985, p. 49.

7. R. Passeron, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, p.260-261.

d'une ouverture : seuls son visage et son encolure sont visibles. De nombreux critiques<sup>8</sup> ont reconnu dans ces deux personnages les figures d'Ernst et de Carrington. Ernst avait, en effet, comme habitude de se représenter sous les traits d'un oiseau « Loplop »<sup>9</sup>, véritable double animal. Dans sa pratique picturale, Carrington procède donc de manière similaire.

Une autre toile, réalisée deux ans plus tard, illustre à nouveau ce procédé, il s'agit du *Portrait de Max Ernst* (1939). Le peintre est représenté au premier plan sur un fond de paysage gelé, une sorte de banquise. Il porte un étrange accoutrement fait de plumes ou de duvet et arbore à ses pieds, dont on ne voit que le droit, des chaussettes jaunes, rayées. D'une main il tient une lanterne où est enfermé un cheval miniature. Enfin, Ernst semble s'éloigner ou se détourner d'un cheval blanc gelé, positionné à l'arrière plan. Indubitablement nous retrouvons ici la créatrice sous les traits des chevaux et Ernst se voit grîmé dans un déguisement proche des gallinacés.

Or, Carrington rédige entre 1937 et 1939 un conte assez long intitulé *Little Francis / Histoire du petit Francis*<sup>10</sup> où elle transpose l'histoire de son couple dans deux personnages : le jeune Francis et son oncle Ubriaco, un artiste peintre. Voici comment l'oncle est décrit dans le texte :

- 
8. Voir notamment : S. Rubin Suleiman, « The Bird Superior meets the Bride of the Wind : Leonora Carrington & Max Ernst », *Significant Others, Creativity & Intimate Partnership*, Edited by Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron, London, Thames & Hudson, 1993, p.97-117, R. Riese Hubert, « Beyond Initiation : Leonora Carrington & Max Ernst », in *Magnifying mirrors / Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, Nebraska University Press, 1994, p.113-139.
9. Voir sur cette question W. Spies, *Max Ernst - Loplop, L'artiste et son double*, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Prestel Verlag, Munich, 1982, Gallimard, Paris, 1987.
10. L. Carrington, « Histoire du petit Francis », in *Pigeon vole, Contes retrouvés*, Texte établi et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendron, traduit par Jacqueline Chénieux-Gendron et Pierre Vidal, Paris, Le temps qu'il fait, Collection Pleine Marge, 1986, p.63-148. Dans sa version originale, « Little Francis » voir *The House of Fear, Notes from Down Below*, Translations by Katherine Talbot and Marina Warner, Introduction by Marina Warner, New York, Dutton, 1988, p. 69-148.

Vers midi, Ubrico émergea de la mare. Ses yeux étaient encore comme deux beaux poissons bleus, ses cheveux séchés comme des plumes blanches duveteuses.<sup>11</sup>

Le parallèle avec *Loplop* est suggéré et, après plusieurs épisodes, c'est au tour de Francis de prendre des traits chevalins :

Francis vit son reflet et fut surpris de découvrir que sa tête avait poussé et s'était métamorphosé en celle d'un cheval, alors que selon toutes apparences son corps n'avait pas changé.<sup>12</sup>

Les liens, ici entre le texte et les toiles sont explicites. Carrington revisite la même matière et procède dans ces textes à des effets « picturaux » qui renforcent ces parallèles. Le cadrage est d'abord important puisque dans chacun des deux extraits un élément délimite l'image, la mare dans le premier et le miroir dans le second. S'ajoute aussi le jeu sur les couleurs dans le portrait de l'oncle et les échos explicitement picturaux aux toiles antérieures.

Durant les trois années que Carrington passe en France, nous assistons donc à l'éclosion de ses goûts artistiques où les supports s'intervertissent à loisir. Les échanges de Carrington avec Max Ernst sont particulièrement fructueux : il encourage tout naturellement ses diverses pratiques puisqu'il en a lui-même fait l'expérience une dizaine d'années plus tôt avec l'écriture de « roman-collage ». La période française de Carrington apparaît alors comme un tremplin particulièrement positif pour la poursuite de son art même si son départ de l'hexagone se fait dans des conditions très particulières sur lesquelles nous allons désormais nous pencher.

### **En Bas, la folie comme modèle intérieur**

Lorsque la guerre de 39-45 éclate, Carrington et Ernst sont deux ressortissants étrangers. Qui plus est, Ernst est allemand, il est considéré comme un ennemi de la patrie et est donc emprisonné plusieurs fois. Un heureux hasard finira néanmoins par lui

11. *Ibid.*, « Histoire du petit Francis », *op. cit.*, p. 71.

« Near Midday Uncle Ubrico emerged from the pool. His eyes were still like two beautiful blue fish ; his hair dried into fluffy white plumes in the sun. », in « Little Francis », *op. cit.*, p. 80.

12. *Ibid.*, p. 129.

« Francis saw himself reflected and was surprised to find his head had grown and changed into of a horse, though apparently his body had not altered », in « Little Francis », *op. cit.*, p. 127.

permettre de s'échapper et de gagner l'Espagne puis les Etats-Unis. Mais du point de vue de Carrington, les choses ne sont pas les mêmes : les séjours d'Ernst en prison sont interminables surtout le dernier qui ne laisse aucun espoir de libération. La jeune femme, désespérée, sombre alors dans une crise schizophrénique qui la conduit à être internée dans un hôpital psychiatrique en Espagne.

Carrington fait le récit de cette expérience traumatique dans un texte écrit en 1943, *En bas*<sup>13</sup>. Deux ans auparavant, elle avait pourtant élaboré une toile du même titre, *Down Below*. Il semble alors que la réalisation picturale n'ait pas été suffisante puisque l'auteure se lance peu après dans l'élaboration d'un témoignage exhaustif.

La toile est néanmoins assez singulière et se construit autour d'une accumulation de personnages étranges probablement fantasmés. On peut reconnaître au centre une « femme fatale » masquée, habillée d'une gaine noire et de bas rouges et, à sa gauche, une autre couverte de duvet blanc à tête d'oiseau ainsi que deux autres figures, l'une féminine, sombre, dont on aperçoit que le haut du corps et l'autre plutôt androgyne avec une fine barbe, des traits fins, des cheveux longs et dont l'apparence générale s'apparente davantage à un collage. Sur le côté droit de la toile, nous découvrons deux autres personnages qui nous intéressent tout particulièrement : un cheval d'abord, un peu en arrière plan et une figure féminine brune, vêtue d'une robe bleue et entourée d'une végétation étrange rappelant par certains aspects les toiles de Max Ernst à cette époque<sup>14</sup> où il utilise le procédé de décalcomanie. Il est probable que Carrington se soit principalement associée à ce dernier personnage : on peut voir entre la protagoniste et sa créatrice quelques ressemblances. La présence du cheval oriente aussi notre interprétation. Dernier fait marquant de la toile, l'arrière plan qui se compose d'un paysage boisé d'où émerge une bâtisse moyenâgeuse dont le portail d'entrée est surmonté par une sculpture à l'effigie de Pégase.

---

13. L. Carrington, *En bas, précédé d'une lettre à Henri Parisot*, récit recueilli par Jeanne Megnen, Paris, Fontaine, 1945, E. Losfeld / Le Terrain vague, Collection « Le Désordre », 1973.

14. Voir notamment : *Le Fascinant cyprès* (1939), *Napoléon dans le désert* (1941) et *L'Europe après la pluie II* (1940-42).

Cette première évocation picturale n'est pas sans lien avec le récit témoignage que nous fournit ensuite l'écrivaine. Les différentes figures présentes sur la toile pourraient peut-être tout simplement faire référence aux dédoublements de personnalité que mentionne Carrington dans son texte :

Je sentais que, par le soleil, que j'étais androgyne, la lune, le Saint-Esprit, une gitane, une acrobate, Leonora Carrington et une femme. Je devais être aussi, plus tard, Elisabeth d'Angleterre.<sup>15</sup>

De plus, un récit de rêve, nous conforte dans l'élaboration de ce parallèle puisque nous retrouvons la figure du cheval blanc pour incarner l'héroïne<sup>16</sup>. Néanmoins ce qui fait l'intérêt de cet ouvrage dépasse la simple comparaison picturale. C'est l'entreprise même que l'on pourrait assimiler à la traduction d'une esthétique plastique.

En effet, Carrington choisit de transcrire son expérience personnelle de la folie avec ses dérèglements progressifs. Elle suit les modèles créatifs inaugurés par Aragon et Breton où l'écriture sert notamment à relater des expériences surréelles. Comme dans *Le Paysan de Paris*, ou dans *Nadja*, Carrington relate une errance en quête de sens où l'importance des signes est déterminante. Elle se retrouve comme ses homologues masculins à guetter des indices et à tenter de les interpréter. La construction « romanesque » a posteriori permet alors à la narratrice d'indiquer les changements de perception et de conscience et de traduire en mots un moment de son existence tout à fait singulier. Mais, il nous semble que Carrington dépasse ces simples caractéristiques puisqu'elle ne se cantonne pas à une exploration « anti-fictionnelle ». En effet, l'artiste semble davantage répondre à un questionnement pictural élaboré par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*. Dans ce texte, le chef de file du mouvement surréaliste se propose de réviser

---

15. L. Carrington, *En bas*, op. cit., p. 47.

16. « L'endroit ressemblait au bois de Boulogne ; j'étais au sommet d'une petite côte bordée d'arbres ; un peu plus en contre-bas, sur la route, se trouvait un obstacle semblable à ceux que j'avais vus souvent au Concours Hippique ; à côté de moi, deux gros chevaux étaient attachés l'un à l'autre ; j'attendais avec impatience qu'ils franchissent cette haie. Après de longues hésitations, ils sautèrent vers le bas de la pente. Soudain, un petit cheval blanc se détacha d'eux ; les deux gros disparurent alors et il n'y eut plus sur le chemin que le poulain qui roula jusqu'en bas où il resta sur le dos, agonisant. *J'étais moi-même le poulain blanc.* » L. Carrington, *En bas*, *Ibid.*, p. 45-46

entièrement nos modes de représentation en matière plastique : il ne s'agit plus de transformer la toile en fenêtre ouverte sur le monde mais de puiser dans « *un modèle intérieur* »<sup>17</sup>.

Or, dans le cas de Carrington cette approche semble particulièrement opératoire. Car si l'écrivaine traduit une expérience personnelle qui n'emprunte rien à la fiction, elle tente avant tout de traduire une perception tout intérieure. Signalons simplement pour soutenir notre propos que l'écrivaine a parfois recours aux témoignages du personnel soignant pour signifier l'écart entre sa vision « démente » et son comportement vu de l'extérieur. Carrington transcrit alors un voyage géographique et intérieur. Pour nous guider, elle enrichit son récit d'une reproduction du dessin d'une carte à la fois réelle et imaginaire de l'institution où elle est enfermée. Ce qui nous permet de pénétrer plus profondément le monde de la malade et de nous y repérer.

La « picturalité » de l'écriture s'illustre aussi par le projet créatif en lui-même, mettre en mots des images mentales ou pseudo-réelles. Quelques artifices littéraires ou graphiques viennent soutenir son entreprise. Ainsi la carte, précédemment mentionnée et reproduite à la fin de l'ouvrage sert de guide au lecteur, fournissant les repères virtuels et réels de la géographie du délire de Carrington. D'autres procédés sont aussi utilisés notamment une « simulation iconographique » à partir de la typographie :

---

17. « L'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il pouvait y être pris. Certes la sensibilité humaine peut conférer à l'objet d'apparence la plus vulgaire une distinction tout à fait imprévue ; il n'en est pas moins vrai que c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de la figuration dont certains possèdent l'agrément que de faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existait sans eux. Il y a là une abdication inexcusable. Il est impossible en tout cas, dans l'état actuel de la pensée, alors surtout que le monde extérieur paraît de nature de plus en plus suspecte, de consentir encore à pareil sacrifice. L'œuvre plastique pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. », A. Breton, « Le Surréalisme et la peinture », in *la Révolution surréaliste*, n°4, 1925, repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M., 1965, réed. 1979, Collection Folio essais, p. 14-15, l'auteur souligne.

Tout cela tenait dans une valise qui portait, au-dessus de mon nom incrusté dans le cuir, une petite plaque de cuivre sur laquelle était écrit :

RÉVÉLATION

[...].<sup>18</sup>

Enfin, il faudrait mentionner toute l'isotopie relative à la perception qui permet à l'écrivaine de multiplier les hypotyposes. Dans ce texte, l'objectif de Carrington est bien de donner à voir son expérience tout à fait singulière. La quête identitaire entreprise implique un « examen de conscience » qui est transcrit dans sa vision des événements au sein même de sa perte de rationalité.

En ce sens, nous assistons à une tentative de remémoration qui se transforme en une appropriation de soi. La recherche du modèle intérieur permet alors l'analyse et l'autoreprésentation.

Mais cette recherche de soi n'est chez l'écrivaine qu'une étape nécessaire à son processus créatif, un passage obligé qui lui permettra de se forger un univers artistique personnel.

### **Le Cornet acoustique ou la fuite dans l'imaginaire**

Peu après l'élaboration d'*En bas*, Leonora Carrington se lance à nouveau dans l'écriture par le biais de deux textes : *The Stone door / La Porte de pierre*<sup>19</sup> et *The Hearing trumpet, Le Cornet acoustique*<sup>20</sup>. Le second ouvrage attire particulièrement notre attention puisqu'il pourrait représenter une synthèse des pratiques littéraires et plastiques de l'écrivaine.

Dans ce roman, Carrington adopte le point de vue de Marion Leatherby, une vieille dame qui entreprend de raconter son existence quotidienne. Si la trame romanesque semble a priori assez simple, nous pénétrons en réalité un univers loufoque empreint d'humour noir qui revisite le merveilleux. Derrière le

18. L. Carrington, *En bas*, *op. cit.*, p. 13.

19. L. Carrington, *La Porte de pierre*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, Paris, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », 1976, et *The Stone Door*, New York, St. Martin's Press, 1977, London, Routledge & Kegan, 1978.

20. L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », 1974, Garnier-Flammarion, 1983 et *The Hearing Trumpet*, 1976, London, Vigaro Press, 1991, Introduction by Helen Byatt, Boston, Exact Change, 1996, Illustrations by Pablo Weisz Carrington.

masque de Marion, Carrington se lance dans un décodage du réel et dans son interprétation. Décodage auquel parvient miraculeusement la narratrice grâce au fameux « cornet acoustique » qui donne son titre au récit. Marion peut alors tenter de percer les mystères de sa propre existence comme Breton ou Aragon au gré de leurs cheminements personnels.

Mais à cette trame principale, l'écrivaine ajoute un nombre important de récits secondaires dont le plus important occupe un peu plus d'un dixième du roman. Marion qui est placée dans une institution pour personnes âgées remarque au mur de la salle à manger le portrait d'une nonne à l'allure étrange. Le récit enchâssé correspond à l'histoire de ce personnage singulier ou, plus précisément, à la reproduction des mémoires d'un autre ecclésiastique qui prend en charge la narration. Carrington s'amuse à reproduire « fidèlement » le texte en question proposant, comme dans *En bas*, une matérialisation typographique du texte :

J'entrai à l'intérieur du phare, m'assis à la table et ouvris le volume.

*Relation véridique et fidèle de la vie de Rosalinda Alvarez de la Cueva, Abbessé du Couvent de Santa Barbara de Tartarus. Traduit du latin original par Frère Jeremias Nacob, de l'Ordre du Saint Sépulcre.*<sup>21</sup>

La toile est donc le prétexte d'une narration intermédiaire qui est l'occasion d'autres digressions.

Nous observons ici les principaux indices qui orientent notre interprétation de cet ouvrage comme un « collage surréaliste ». Carrington ne procède pas simplement à une accumulation d'éléments disparates dans son récit mais à l'interprétation personnelle de cette esthétique. En ce sens, elle élabore une sorte de *collage* au sens pictural et littéraire. Nous pensons alors aux créations de Max Ernst « *détourn[ant], selon Aragon, chaque objet*

21. L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 109.

« I went inside the Lookout and sat down at the table and then opened the book. « A true and faithful rendering of the life of Rosalinda Alvarez della Cueva, Abbess of the Convent of Saint Barbara of Tartarus. Translated from the original Latin text, by Friar Jeremias Nacob of the Order of the Holy Coffin. », *The Hearing Trumpet*, *op. cit.*, p. 91-92.

*de son sens pour éveiller une réalité nouvelle* »<sup>22</sup>. Rappelons qu'il ne faut pas confondre *collage* et *papiers collés* : ces derniers qui se construisent autour d'un objet collé sur la toile, utilisent l'élément collé comme un point de départ organisateur dont la fonction est référentielle. Avec le *collage*, il s'agit d'utiliser les éléments empruntés dans un autre assemblage qui impose un nouveau sens. Le *collage littéraire* que définit ensuite Aragon fonctionne de manière assez similaire et serait à rapprocher du procédé de *citation* :

A partir du moment où nous considérons l'existence de collage dans un art non plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer collage le fait de plaquer dans ce que j'écris, ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal etc.<sup>23</sup>

Le récit de Carrington pourrait s'interpréter dans cette perspective puisque qu'elle emprunte au surréalisme bon nombre de ses spécificités qui contaminent tous les niveaux de son récit<sup>24</sup>.

L'une des caractéristiques de ce texte s'articule autour des enchâssements successifs de courtes histoires. Carmella, l'amie fidèle de Marion, consigne, par exemple, dans ses lettres ses propres rêves, clin d'œil évident aux premières activités du groupe surréaliste. Dans l'une d'elles, elle nous propose une vision hallucinée de la maison de retraite où se trouve Marion qui tient davantage de l'univers carcéral :

J'ai fait d'horribles cauchemars où je vous voyais dans cet énorme et sinistre immeuble de béton de cette architecture moderne que j'ai toujours trouvé insupportable. Ces froides cours de caserne pleines de chiens menaçants, ces policewomen aux joues creuses vous faisant marcher au pas cadencé dans vos uniformes gris.<sup>25</sup>

---

22. L. Aragon, « 1923, Max Ernst, peintre des illusions », in *Les Collages*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1965, rééd. 1980, p. 30.

23. L. Aragon, *Les Collages*, *Ibid.*, p. 131.

24. Si dans le projet créatif d'Aragon le collage est sensé être extrait du réel, force est de constater que ce n'est pas toujours le cas chez Carrington et qu'elle s'amuse justement à créer des collages imaginaires.

25. L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 83.

« I have some awful nightmares about you in that huge dreary cement building. Modern style architecture is always so depressing. Those stark

Les élucubrations de la Marquise de la Chécherelle, une autre vieille dame tout à fait respectable, sont semblables dans un tout autre genre à celles de Carmella : lorsqu'elle joue au jeu de l'oie, elle ne peut s'empêcher de conter à sa partenaire ses exploits sur le champ de bataille :

Nous étions dans la boue jusqu'au cou, disait la Marquise en jetant son dé sur la table de jeu. Le Capitaine et moi, les balles traversaient nos képis en sifflant dès que nous voulions jeter un coup d'œil par-dessus les tranchés. [...] « Le seul espoir réside dans une attaque de front, mon Capitaine, nous sommes sous le feu de l'ennemi sur nos deux flancs. » La forte mâchoire du Capitaine se contracta visiblement. « Ce serait assassiner de sang-froid nos troupes », répondit-il, tandis que son regard bleu aiguisé fulgurait dans son visage plaqué de boue.<sup>26</sup>

Ici, l'utilisation du discours direct renforce la vitalité du souvenir évoqué. De plus, les indications physiques permettent en quelques touches de dresser le portrait des personnages et de proposer au lecteur une hypotypose. L'accumulation de petites scènes, semblables à celles-ci, construit dès lors dans le récit principal une galerie de tableaux et confère au texte cette impression de collage.

Parfois, ce sont aussi les lieux ou les personnages en eux-mêmes qui construisent cette rencontre fortuite d'éléments disparates. Ainsi la maison de retraite tient plus du parc d'attractions que du home pour vieilles dames puisque au château s'ajoutent des bungalows dignes de Disneyland : une « *cabane en forme de chaussure* »<sup>27</sup>, un « *chalet suisse* »<sup>28</sup>, une « *pendule à coucou* »<sup>29</sup>,

---

exercise yards full of menacing hounds, those lantern-jawed policewomen making you all tramp around in your grey uniform. », *The Hearing Trumpet, op. cit.*, p.67-68

26. L. Carrington, *Le Cornet acoustique, op. cit.*, p. 86-87.

« « The mud was up our necks, » the Marquise would say, tossing the dice on the board. « The Captain and I had bullets whizzing though our caps as we peeped over the trenches [...]. « The only hope is direct attack, *mon capitaine*, we are under fire on both flanks. » The Captain's strong jaw tightened perceptibly, « It would be coldblooded murder for the troops, » he replied looking though his mudcaked face with sharp blue eyes. », *The Hearing Trumpet, op. cit.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p.59, « the boot-shaped hut », *The Hearing Trumpet, op. cit.*, p. 39.

28. *Ibid.*, p. 59. « a Swiss chalet », *The Hearing Trumpet, op. cit.*, p. 71.

29. *Ibid.*, p.60, « a cuckoo clock », *The Hearing Trumpet, op. cit.*, p.71.

un « *faux agaric rouge à tâches jaunes* »<sup>30</sup>, un « *gâteau d'anniversaire* »<sup>31</sup>, et une « *tente de cirque* »<sup>32</sup>.

L'apparition du personnage d'Anubeth, à la fin du récit est aussi un des éléments les plus représentatifs puisque nous assistons au portrait d'une figure hybride qui n'est pas sans rappeler les créations de Max Ernst dans ses romans-collages :

La forme qui alors émergea de l'Arche était plus extravagamment inattendue que tout ce que mon imagination déjà enflammée aurait pu concevoir, car Anubeth, la sœur de Marlborough, était une femme à tête de loup ! Son corps élancé était de proportions élégantes, et la tête mise à part, entièrement humain. Elle était enveloppée dans des vêtements étincelants et de petites chaussures pointues, telles de minuscules gondoles, couvraient son pied menu. Elle se tenait debout dans l'encadrement de la porte, grondant et découvrant des dents blanches et pointues.<sup>33</sup>

Cette prosopographie rappelle à n'en pas douter Anubis, une divinité égyptienne avec une tête de chien qui a un rôle de messager. Mais ce que recherche une fois encore Carrington c'est l'effet de surprise : la description des réactions de Marion trahit celles du lecteur. De plus, l'écrivaine ne ménage pas ses effets en parant son personnage des plus beaux atours et surtout en la présentant « *dans l'encadrement de la porte* » ce qui crée un effet de cadrage évident.

D'autres éléments pourraient enrichir notre interprétation de ce texte comme collage comme les références intertextuelles qui créent certains rapprochements tout à fait inattendus<sup>34</sup>. Mais aussi certaines visions du personnage principal qui se remémore son

30. *Ibid.*, p. 60., « a red toadstool with yellow spots », *The Hearing Trumpet*, *op. cit.*, p. 39.

31. *Ibid.*, p. 60, « a birthday cake », *The Hearing Trumpet*, *op. cit.*, p. 39.

32. *Ibid.*, p. 60, « a circus tent », *The Hearing Trumpet*, *op. cit.*, p. 39.

33. L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 197-198.

« The form which then emerged from the Ark was more wildly unexpected than anything my already inflamed imagination could have conceived. Marlborough's sister Anubeth was a wolf-headed woman. Her tall body was finely proportioned and, apart from the head, entirely human. She was swathed in some glittering cloth, and small pointed shoes like gondolas covered her narrow feet. She stood in the open door of the Ark, growling and showing pointed white teeth. », *The Hearing Trumpet*, *op. cit.*, p. 190-193.

34. Références notamment au conte d'Andersen, « La Reine des neiges », *Ibid.*, p. 42 et à la quête du Graal tout au long du récit.

passé d'artiste peintre assimilé au groupe surréaliste<sup>35</sup>. Car si la fiction domine dans ce roman, l'écrivaine se plaît dans un ton assez moqueur à désacraliser les créations surréalistes.

On peut donc dire que Carrington est bien à la recherche de l'insolite dans cet ouvrage dont le thème principal indiquait déjà l'orientation : à défaut de raconter les aventures d'une jeune héroïne ou d'une femme-enfant, archétype surréaliste par excellence, l'écrivaine a choisi de relater la retraite d'une petite vieille édentée. A partir de ce pied de nez évident aux préoccupations surréalistes, en quête d'une figure féminine parfaite au talent salvateur, Carrington construit cette étincelle surréaliste ou la merveille vient tout de même s'immiscer.

\*  
\* \*

Comme nous l'avons vu, le dialogue entre les formes artistiques est particulièrement prolifique dans l'œuvre de Leonora Carrington. Les tableaux et les écrits peuvent se contaminer jusqu'à représenter les mêmes thématiques ou explorer plus précisément certaines préoccupations esthétiques. Il s'élabore alors une sorte de « montage » dans ses créations littéraires où la place de l'image devient déterminante : le texte, dans une attitude mimétique, adopte des stratégies plastiques.

La force de l'écrivaine plasticienne vient alors peut-être de sa capacité à explorer son propre imaginaire tout en s'ouvrant aux autres. Ses émigrations successives en France puis au Mexique, qui sont synonymes d'importantes rencontres artistiques, témoignent de sa formidable capacité d'ouverture. Comme le souligne J. Chénieux-Gendron en parlant du *Cornet acoustique*, Carrington tire alors probablement son originalité de cette quête permanente de la surprise que l'on peut retrouver à chaque niveau de son œuvre :

Entrer dans le monde neigeux de Leonora Carrington, et inviter à y entrer, c'est parler non de la neige mais par la neige [...] mais aussi c'est parler de l'équivoque (entre l'air et l'eau, comme entre les climats de la terre, ou entre les âges de la vie et entre les sexes), bref, du lieu de toute équivoque.<sup>36</sup>

---

35. Voir L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, op. cit., p. 98-99.

36. J. Chénieux-Gendron, « Introduction » in *Le Cornet acoustique*, op. cit., p.24.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres de leonora Carrington :*

*En bas, précédé d'une lettre à Henri Parisot*, récit recueilli par Jeanne Megnen, Paris, Fontaine, 1945, E. Losfeld / Le Terrain vague, Collection « Le Désordre », 1973.

\**Le Cornet acoustique*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », 1974, Garnier-Flammarion, 1983.

\**The Hearing Trumpet*, 1976, London, Vigarò Press, 1991, Introduction by Helen Byatt, Boston, Exact Change, 1996, Illustrations by Pablo Weisz Carrington.

\**La Porte de pierre*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, Paris, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », 1976.

\**The Stone Door*, New York, St. Martin's Press, 1977, London, Routledge & Kegan, 1978.

\**La Débutante, contes et pièces*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Jacqueline Chénieux, Geneviève et Henri Parisot, Avant-propos de Jacqueline Chénieux, Flammarion, Collection « L'Age d'Or », dirigée par Henri Parisot, 1978.

\**Pigeon vole, Contes retrouvés*, Texte établi et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendron, traduit par Jacqueline Chénieux-Gendron et Pierre Vidal, Paris, Le temps qu'il fait, Collection Pleine Marge, 1986.

\**The House of Fear, Notes from Down Below*, Translations by Katherine Talbot and Marina Warner, Introduction by Marina Warner, New York, Dutton, 1988.

### *Autres :*

Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1965, rééd. 1980.

Breton, *Manifeste du surréalisme (1924)*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, rééd. 1979, Gallimard, Collection « Folio essais », 1985

\**Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M., 1965, rééd. 1979, Collection « Folio essais ».

Clair, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes, Contribution à une histoire de l'insensé, essai*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Debray, Régis, *L'Honneur des funambules, Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, L'Echoppe, 2003.

Passeron, René, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975.

Riese Hubert, Renée, « Beyond Initiation : Leonora Carrington & Max Ernst », in *Magnifying mirrors / Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, Nebraska University Press, 1994, p.113-139.

Rubin Suleiman, Susan, « The Bird Superior meets the Bride of the Wind : Leonora Carrington & Max Ernst », *Significant Others, Creativity & Intimate Partnership*, Edited by Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron, London, Thames & Hudson, 1993, p.97-117.

Spies, Werner, *Max Ernst - Loplop, L'artiste et son double*, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Prestel Verlag, Munich, 1982, Gallimard, Paris, 1987.

