Figures de l'exil, figures du seuil : Remedios Varo à Mexico

Elena Trapanese

La peintre Remedios Varo (Anglés, Girona, 1908 – Mexico, 1963) est une figure iconique de l'art mexicain, appréciée et admirée non seulement en raison de son appartenance au mouvement surréaliste, mais surtout parce qu'elle a développé un langage nouveau et original par rapport à ses contemporains, et par le pouvoir de fascination qu'exercent sur nous ses associations insolites entre personnes, plantes, objets, temps, espaces et rêves.

Sa formation a lieu à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid, et très jeune (en 1930) elle épousa l'un de ses camarades, Gerardo Lizárraga. Ils se rendirent tous deux à Paris et revinrent ensuite à Barcelone, ce qui marque le début de ses amitiés avec les artistes d'avant-garde et les surréalistes, parmi lesquels Benjamin Péret. En compagnie de ce dernier, elle déménage définitivement à Paris, où elle prend part à la vie de bohème de la ville, et entre en contact avec les surréalistes français : expérience qui marquera sa création, mais sans la corseter [1].

Comme de nombreux autres intellectuels et artistes, elle se voit contrainte de fuir les horreurs de la deuxième guerre mondiale et en 1941, elle embarque

1. Varo se souviendra de cette phase d'apprentissage vingt ans plus tard : « Oui, j'assistais à ces réunions où l'on parlait et on y apprenait diverses choses ; [...] mon attitude était celle timide et humble de l'auditeur, je n'avais ni l'âge, ni l'aplomb pour me confronter à eux [...] ; j'étais bouche bée dans ce groupe de personnes brillantes et douées. J'étais avec eux parce que je sentais une certaine affinité. Aujourd'hui je n'appartiens à aucun groupe : je peins ce qui est arrivé et qui est terminé » (citation de Tibol, Raquel, *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2001, p. 127).

à Casablanca pour le Mexique, avec Péret. Elle nous relate ce voyage transatlantique en bateau :

> Une fois embarquée, je respirai, mais ce voyage se révéla des plus horribles ; comme le bateau transportait bien plus de quatre fois le nombre de voyageurs qu'il était prévu pour les accueillir, nous nous entassions dans les cabines. À quoi bon vous raconter ce que c'est que d'être dans une cabine avec cent autres personnes et des températures tropicales, sans parler du mal de mer, toujours est-il que je ne le supportai pas. Je m'emparai donc de ma couverture et montai sur le pont, où je fis tout le voyage. [...] Je suis arrivée à Veracruz avec la peau sur les os et de là, je suis montée à Mexico [2].

Elle le rappellera elle-même : « je suis arrivée à Mexico pour chercher la paix que je n'avais rencontrée ni en Espagne – celle de la Révolution – ni en Europe – celle du terrible conflit – ; il m'était impossible de peindre au milieu de tant d'inquiétudes [3]. » Pendant la guerre civile, elle perdit son petit frère, qui avait décidé de s'enrôler parmi les franquistes. Nous nous risquons à dire que ce fut pour elle une guerre fratricide. Certes, ni dans son œuvre picturale, ni dans ses écrits, nous ne rencontrons de références explicites à l'exil. Varo disait :

> Je suis plus de Mexico que de n'importe où ailleurs. Je connais peu l'Espagne : j'étais très jeune lorsque j'y ai vécu. Puis vinrent les années de formation, d'assimilation à Paris, puis la guerre... C'est à Mexico que je me sentis accueillie et en sûreté [4].

Or c'est précisément à Mexico, au contact du groupe d'exilés espagnols républicains et avec la culture du pays d'accueil, que la peintre produisit la majeure partie de ses œuvres. Il faut signaler que Varo, comme beaucoup d'autres exilés espagnols, considéraient leur existence au Mexique comme un refuge temporaire : ils retourneraient en Espagne ou du moins en Europe lorsque la guerre se terminerait (la Seconde Guerre Mondiale), car ils croyaient que la fin du conflit entraînerait aussi la chute du régime franquiste [5]. Pour cette raison, plutôt que de s'intégrer aux cercles intellectuels

2. KAPLAN, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, trad. de Amalia Martín-Gamero, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 217.

3. Entrevue citée dans KAPLAN, Janet, *op. cit.*, p. 85.

4. *Ibid.*, p. 114.

5. Nous savons que, malheureusement, il n'en fut pas ainsi : Francisco Franco mourut dans son lit, le 20 novembre 1975.

du pays d'accueil, « ils cherchaient d'abord la fréquentation des européens avec lesquels ils partageaient un passé commun et avec lesquels ils formaient un groupe très proche et solidaire[6]. » Parmi les rencontres de ces années, il faut sans aucun doute insister sur celle de Leonora Carrington, artiste surréaliste et inséparable amie de Remedios jusqu'à sa mort[7].

Sa consécration arriva en 1955 : après une décade de travaux variés (décoration de meubles, dessins de modes, créations d'affiches publicitaires pour la pharmacie Mayer, etc.), elle décida de se dédier à la peinture sur chevalet et, lors de ses premières expositions, elle réussit à vendre toutes les œuvres qu'elle avait présentées.

On connaît l'intérêt de Remedios Varo pour l'alchimie, l'ésotérisme, la littérature et la psychanalyse, à quoi elle sut donner corps et figure dans sa peinture ; sans doute, on connaît moins son penchant comme écrivaine, dont les textes, lettres et réflexions offrent cependant un matériel de grand intérêt pour la compréhension de son imaginaire et de ses propositions artistiques. « J'écris parfois comme s'il s'agissait d'une esquisse[8] », répondit-elle dans une entrevue, alors qu'on lui demandait si elle se considérait plutôt comme peintre ou comme écrivaine. Il ne faut pas non plus oublier un élément clé de son œuvre : l'ironie.

Considérons, par exemple, cette toile : *Tailleur pour dames* (1957). Varo décrit les vêtements en ces termes :

> Ceci est un salon de couture pour dames. Un modèle de voyage, très pratique, en forme de bateau par derrière ; lorsqu'on arrive devant une étendue d'eau, il se laisse tomber par les épaules ; derrière la tête, le timon se manie en tirant sur les rubans qui vont jusqu'à la poitrine, et qui laissent pendre une boussole ; tout cela sert aussi de décoration ; sur la terre ferme ça roule et les revers servent de petites voiles, il en va de même du bâton autour duquel une voile est enroulée, qui se déplie ; le modèle assis est fait pour se rendre à ces cocktail-party où l'on ne pourrait mettre une aiguille et où l'on ne sait pas où poser son verre, ni même où

6. MENDOZA BOLIO, Edith, *«A veces escribo como si trazase un boceto ». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 31. L'auteur rappelle que José Emilio Pacheco avait l'habitude de dire que dans les années quarante Mexico s'était transformé en un centre surréaliste, grâce à des peintres comme Remedios Varo, Leonora Carrington et Wolfgang Paalen, et à des poètes comme César Moro et Benjamin Péret.

7. Pour une étude détaillée de l'amitié entre Remedios Varo et Leonora Carrington, nous recommandons de consulter CABALLERO GUIRAL, Juncal, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón, Trea, 2018.

8. VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, ed. de Isabel Castells, Era, México D.F., 1997, p. 68.



FIGURE 12.1: *Sastre de señoras*, 1957.(CAT 179) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado – Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 143.

> s'asseoir ; le tissu de l'écharpe est d'une substance miraculeuse qui durcit à volonté et sert se siège ; le modèle à droite est pour veuve, il est de tissu effervescent, comme le champagne ; il possède une petite poche destinée à porter un flacon de poison, elle se termine en queue de reptile très avantageuse. Le tailleur a un visage dessiné en forme de ciseaux, son ombre est si rebelle qu'il faut la maintenir au plafond avec une épingle. La cliente qui contemple les modèles se dédouble en deux personnes de plus, parce qu'elle ne sait pas lequel de ces trois modèles choisir, et leurs répliques de chaque côté, comme transparentes, représentent le doute dans lequel elle se trouve [9].

Ici se reflète le regard d'une femme intelligente qui, avec ironie, critique la société qui exige de nous que nous choisissions une robe et ironise en même temps sur la futilité de certains de nos doutes. Pour nous approcher de l'œuvre picturale et écrite de Varo, il faut encore signaler l'existence de « constructions créatives [10] », faites de photographies des œuvres de l'artiste avec des notes écrites au verso. C'étaient des montages que Varo envoyait à son frère Rodrigo, pour lui présenter ses travaux et lui donner des explica-

9. MENDOZA BOLIO, Edith, *op. cit.*, p. 174.
10. *Ibid.*, p. 38-39 et 159-192.

tions. Ce sont des constructions fort intéressantes, que nous utiliserons tout au long de cette intervention (et que nous venons de citer, de fait, pour décrire l'œuvre intitulée *Tailleurs pour dames*).

Bien que Remedios Varo ait affirmé que cela ne l'intéressait pas de parler de sa vie [11], parce qu'elle croyait que l'important chez une artiste était son œuvre, nous ne pouvons éviter de noter que, dans beaucoup de ses tableaux, il est possible de reconnaître dans les personnages des traits et des caractéristiques de l'artiste elle-même : cheveux longs et roux, grands yeux, nez fin… Comme l'a noté García Valdés, Remedios Varo

> peint constamment des autoportraits, des êtres dont le visage pointu reproduit les traits et le charme de son propre visage, idéalisé, presque toujours asexué, délicat, intemporel. Aucun changement ne se produit : pas d'engraissement, pas de perte de poids, pas de trace de maladie ou d'inquiétude, pas de pli, pas d'ombre [12].

L'œuvre de Varo est une œuvre profondément autobiographique mais elle est, en même temps, une œuvre capable de dépasser les limites de l'intimité de l'artiste, pour proposer des visions et des réflexions de portée plus vaste. C'est le cas, par exemple, de trois œuvres, intimement liées entre elles : *Vers la tour* (1960), *Brodant le manteau terrestre* (1960) et *La fuite* (1962). L'artiste les décrit en ces termes :

> [Vers la tour] Les petites filles sortent de leur maison-ruche pour se rendre au travail. Elles sont gardées par des oiseaux veillant à ce qu'aucune ne se perde. Elles ont un regard pour ainsi dire hypnotisé, elles portent leurs aiguilles à tricoter comme une anse. Seule la fille du premier rang résiste à l'hypnose.

> [Brodant le manteau terrestre] Sous les ordres du Grand maître, ils brodent le manteau terrestre, les mers, les montagnes et les êtres vivants. Seule la fille a tissé un piège dans lequel on la voit auprès de son bien-aimé.

11. « Je ne veux pas parler de moi parce que j'ai en moi fortement ancrée la conviction que ce qui importe c'est l'œuvre et non la personne. Je n'aime pas la polémique et la posture, je suis sincèrement pacifique, et j'ai besoin de paix » (TIBOL, Raquel, *op. cit.*, p. 127).

12. GARCÍA VALDÉS, Olvido, "Vivo frente al bosque : espacios de una imagen", , en BERNÁRDEZ, Asun (coord.), *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p. 67.



FIGURE 12.2: *Hacia la torre*, 1960
(CAT 303) ©*Remedios Varo*. *Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 193.



FIGURE 12.3: *Bordando el manto terrestre,* 1960
(CAT 304) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné, compilado* por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 194.





FIGURE 12.4: *La huida*, 1961
(CAT 305) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 195.

> [La fuite] Sortie de son piège, elle parvient à s'enfuir avec son amant et elle chemine dans un véhicule spécial, à travers un désert, jusqu'à une grotte [13].

Les jeunes femmes qui sortent de la maison-ruche, dans le premier volet du triptyque, ont toutes le même visage – sauf une –, le regard hypnotisé. Après être arrivées à la tour (dans le deuxième volet), elles commencent à broder le manteau terrestre. Seule une fille, au regard oblique, semble contrevenir aux ordres du maître qui, debout, observe le travail de tissage. Le « piège » tissé ne se laisse apercevoir que dans un détail de la toile à gauche : une image qui se trouve retournée et qui se cache dans les plis du tissu. Au lieu de se trouver dans une tour sans issue, Varo crée une allégorie de son désir de fuite. Et de fait, ce désir finit par se matérialiser dans *La fuite*, où l'on voit deux amants, fuyant, tous deux de profil : à vingt-et-un ans, Remedios s'est échappée avec Gerardo Lizárraga.

Après cette brève introduction et prenant en considération les deux facettes de la vocation artistique de Remedios Varo, je propose un parcours à travers quelques-unes de ses créations, qui permettra d'entrer plus avant dans

13. MENDOZA BOLIO, Edith, *op. cit.*, p. 187-189.

sa vision de l'être humain, à partir de ses préoccupations, en tant que déracinée et exilée. Remedios Varo, comme nous le verrons, crée des relations entre espaces et temps ; elle tisse et brode avec des fils qui traversent murs et frontières, et mettent en contact les mondes humain, animal, végétal et inanimé.

Commençons par ce que nous pourrions définir comme « l'élasticité » de l'exil : ces phénomènes d'altération des relations entre les espaces et le temps, que la déchirante expérience de l'exil peut produire.

Comme l'a expliqué Enrique de Rivas, un autre réfugié espagnol à Mexico, quand un être humain subit l'épreuve de l'exil

> … se produisent en lui les dispositions physiques et psychiques qui finiront par déterminer sa perception des concepts de l'espace et du temps, à travers une série de modifications plus ou moins importantes, mais qui, conjointes, affectent aussi bien son être propre que la conscience de son devenir en un espace géographique donné et un laps de temps dont l'ampleur ne peut être mesurée à partir des repères normaux du calendrier [14].

Le phénomène en jeu, De Rivas le définit comme une assimilation de l'espace au temps : l'exilé peut accepter que le sol vienne à manquer, mais il s'avère impossible pour lui de concevoir le temps d'exil, de déterritorialisation [*destierro*] comme quelque chose sans fin.

> L'exilé, lorsqu'il commence à l'être fortement, conçoit le temps comme un espace inconnu, effrayant ; mais en raison de sa propre expérience, ilrefuse que ce temps ne puisse prendre fin en un point encore inconnu, certes, mais dont l'existence ne fait pas de doute [15].

L'exilé se voit condamné à vivre entre la nostalgie et l'espérance, glissant sans cesse d'un pôle à l'autre de cette tension. Pour approfondir ce thème, j'aimerais m'arrêter sur l'une des œuvres, sans doute la plus connue de l'artiste, dans laquelle elle parvient à transformer l'idée de voyage, de nécessité contrainte (l'exil) en symbole personnel : *Vagabonde* (1957). Un homme à l'accoutrement compliqué, qui porte avec lui tout le nécessaire et se sent auto-suffisant. Mais il s'agit d'une autosuffisance illusoire :

14. RIVAS, Enrique de, "Tiempo y espacio del exilio", *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la cultura*, n. 26-27, 1996, p. 125.
15. *Ibid.*, p. 127.



FIGURE 12.5: *Vagabundo*, 1957
(CAT 190) ©*Remedios Varo*. *Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 147.

> Ce tableau est à mon avis l'un des meilleurs que j'aie peints. C'est un modèle de vêtement de vagabond, mais il s'agit d'un vagabond non libéré, c'est un costume très pratique et commode, avec une traction avant, si on lève le bâton, il s'arrête ; le costume peut se fermer hermétiquement de nuit ; il possède une petite porte que l'on peut fermer à clé ; certaines parties du costume sont de bois, mais comme je l'ai dit, l'homme n'est pas libéré : d'un côté du costume, il y a un petit coin qui ressemble à une salle, avec un portrait accroché et trois livres ; sur la poitrine, il porte un pot de fleurs où il cultive une rose, plante plus fine et plus délicate que celle que l'on rencontre dans ces forêts, mais il a besoin du portrait, de la rose (nostalgie d'un petit jardin en une maison) et de son chat ; il n'est pas vraiment libre [16].

L'autonomie est une chose difficile à atteindre. Ce qui appartient à l'exilé tient dans une poche, dans un costume, dans un appareil de locomotion.

16. MENDOZA BOLIO, Edith, *op. cit.*, p. 175.



FIGURE 12.6:

Peut-être le vagabond est-il l'emblème de la peintre elle-même : exilée, traînant avec elle une rose, un chat, un tableau, une maison de souvenirs, et faisant de la roue l'arme fondamentale (et symbolique) de son déplacement.

Quant au voyage et à la roue, je veux mentionner une œuvre intitulée *Homo Rodans*, de 1959 : une petite sculpture faite d'os de poulet et de dinde, d'arêtes de poissons et de câbles. Cette figurine est celle d'un humanoïde avec tête, cou et épine dorsale, et dont le torse se termine en une grande roue à rayons.

Remedios Varo écrivit en même temps un texte ironique, un traité d'anthropologie imaginaire, intitulé précisément *De Homo Rodans* [17], dans lequel elle se moque des scientifiques et, en feignant d'être un anthropologue allemand (Hälikcio von Fuhrängschmidt), elle expose des théories nouvelles sur les origines de l'homme et de ses ancêtres. Ces théories se fondent selon elle sur deux découvertes : le premier parapluie (découvert en Mésopotamie) et les restes de l'*Homo Rodans*, l'ancêtre de l'*Homo Sapiens*. Dans une lettre à sa mère, Remedios Varo commente :

17. Dans une lettre rédigée en français (mauvais français) pour un client, elle explique : «ma cinquième *vertebra lumbaire [sic]* était tres *[sic]* rebelle et dolorouse *[sic]*, cela ma empeché *[sic]* de faire de la peinture mais j'ai profité pour écrire certaines notes antropologiques *[sic]* très documentées car il y a dejà *[sic]* longtemps que je voulais signale le fait jusqu'a present *[sic]* ignore que l'anteceseur *[sic]* de l'Homo Sapiens etait *[sic]* l'Homo Rodans, je ne sais pas si vous aurez de l'interet *[sic]* pour connaître ces notes, mais dans le cas ou il en serais ainsi et puisqu'il s'agit seulement de quelques pages, je le ferais traduire et vous l'enverrais, de toutes façons je vous envoie une photografie *[sic]* de l'Homo Rodans que peut être vous interesera *[sic]* etant *[sic]* donné que vous étés un homme de science», (VARO, Beatriz, *Remedios Varo : en el centro del microcosmos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 231, cité dans MENDOZA BOLIO, Edith, *op. cit.*, p. 51.)

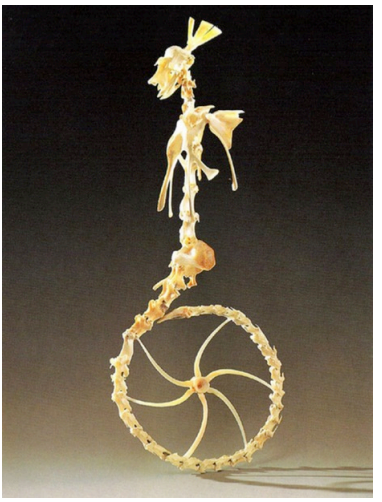


FIGURE 12.7: *Homo Rodans*, 1959CAT 269



FIGURE 12.8: *Cabeza de Homo Rodans*, 1959
(CAT 273) ©*Remedios Varo*. *Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* complilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, pp. 179, 180.

> Quant à ce qu'on dit de la figurine, c'est une chose dont je ne t'avais pas parlé, parce que je ne savais pas bien comment te l'expliquer, car il s'agit d'anthropologie et non de peinture. Il se trouve que je l'ai faite avec des os de cou de poulet et de dinde, après les avoir très bien nettoyés, et j'ai écrit un petit traité d'anthropologie (imitant un vieux manuscrit) pour démontrer que l'ancêtre de l'homo sapiens fut cette petite figurine que j'ai faite et que j'ai nommée homo rodans (parce qu'elle se termine par une roue). [...] Je ne te donne pas les détails de ce que j'ai écrit ni de la figurine, car tout est fait en imitant les choses et les termes scientifiques que presque personne ne comprend, et plusieurs parties sont écrites dans un latin inventé que je ne comprends pas moi-même, mais l'effet d'ensemble est comique [18].

La roue parvient à être un symbole du temps comme processus : son mouvement de rotation autour d'un point fixe, relève d'une double nature, statique et dynamique. Le voyage finit par être un symbole de la condition de l'être humain et de l'exilé : Remedios Varo fut, de ce point de vue, une voyageuse tant dans ses déplacements géographiques plus ou moins forcés (l'exil) qu'à un autre niveau, dans son frayage de chemins dans une direction tout sauf linéaire. Dans une lettre, qu'elle signa du nom de Fernando González, nous lisons :

> Sachez, pour le moment, que mes ancêtres n'ont pas conçu la roue à des fins utilitaires (ils s'en sont servi tout au plus pour construire des jouets) et ceci non parce que leur faisaient défaut des bêtes de somme, étant donné que les esclaves et les prisonniers de guerre auraient pu fort bien servir à cette fin, mais parce que leur intelligence se développait dans une direction entièrement différente [19].

Dans ses déplacements sur roue(s), l'exilé laisse derrière lui un monde fait de ruines et les chemins qui l'attendent sont difficiles et tortueux. Par exemple, dans *La tour* (1947) nous voyons une tour sur le point de s'effondrer et une barque sur le point de sombrer. Il n'est pas anodin qu'il s'agisse là de l'une des premières œuvres créées par Remedios Varo à Mexico. Comme l'avait bien signalé Andrea Luquín :

> Sur la tour, nous observons une figure féminine qui scrute l'horizon. Le moment est venu de quitter la tour, celle-ci est en train de sombrer, il faut en sortir. La barque qui servait pour la récupérer est arrivée à la limite ; ce n'est pas seulement le bateau qui sombre, mais la tour aussi. Les seuls chemins qui apparaissent sont

18. *Ibid.*, p. 49.
19. *Ibid.*, p. 79.

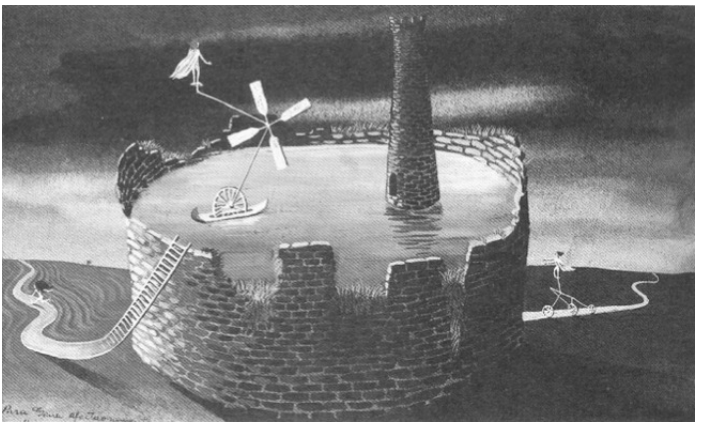


FIGURE 12.9: *La torre*, 1947
(CAT 81) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 250.

> tortueux, ils n'ont rien de facile ni de sensé : il s'agit d'un monde en ruine. [...] Remedios ne se dirige plus vers la porte de la tour de sa jeunesse (jusqu'à la tour), mais, à présent sur la tour en ruine, attirée par l'aimant des apparitions, elle fait cap sur le dehors [20].

Les espaces que traversent les personnages de Remedios Varo sont inhospitaliers : c'est pourquoi les personnages s'enferment dans des structures, des édifices ou se voient obligés de se mouvoir en d'étranges appareils, comme le costume du *Vagabond* ou d'autres appareils de locomotion.

Mais arrêtons-nous à cette œuvre : *Émigrants*, de 1962.

Les émigrants voyagent, transportant une maison en ruine avec des roues. Les murs de la maison sont envahis par une étrange végétation : comme dans toute ruine, le lierre – symbole du temps qui passe, mais aussi de la vie qui ne meurt pas, qui fleurit même dans les situations les plus tragiques – prend possession d'espaces auparavant désertés, libres. La bougie, portée par un personnage qui se penche timidement – peut-être pour voir les astres ou pour s'orienter – devant un timon-boussole, paraît trop petite pour pouvoir supporter le parcours dans toute la maison. À l'intérieur de la maison, une femme lit et écrit, tournant le dos au chemin qu'il faut emprunter. Nous

20. LUQUÍN CALVO, Andrea, *Remedios Varo : El espacio y el exilio*, Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Alicante, Sant Vicent de Raspeig, 2009, p. 230-231.



FIGURE 12.10: *Emigrantes*, 1962
(CAT 339) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 217.

ne savons pas si elle écrit ses mémoires, un récit de voyage ou, si elle est en train d'imaginer ou de rêver son propre futur. Nous ne savons pas davantage si le lierre qui se propage toujours davantage parviendra un jour à bloquer le fonctionnement des roues… Le vent va-t-il continuer à pousser la voile ? Changera-t-il de direction ?

Nous croyons aller vers quelque chose de nouveau, mais quelque chose de notre passé nous poursuit, persiste, revient sans cesse, comme dans *Rencontre* (1959), que Varo décrit en ces termes :

> Cette pauvre femme, en ouvrant le coffret, pleine de curiosité et d'espoir, se retrouve avec elle-même ; au fond, sur les étagères, il y a encore d'autres coffrets et qui sait si, lorsqu'on les ouvre, on trouvera ou non quelque chose de nouveau [21].

Dans les œuvres de Varo, il y a des souvenirs qui émergent mystérieusement de tables, des plateaux, de murs, annonçant leur présence inquiétante. Considérons, par exemple *Visite au passé* (1957), *Présence inespérée* (1959) et

21. MENDOZA BOLIO, Edith, *op. cit.,* p. 182.



FIGURE 12.11: *Encuentro,* 1959
(CAT 253) ©*Remedios Varo*. *Catálogo razonado* / *Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 173.

Visite inattendue (1958). Dans le premier tableau, on voit une femme franchir le seuil d'une pièce, avec des lunettes et une valise, comme si elle revenait d'un long voyage. Varo évoque la puissance de la mémoire, qui parvient à vivifier les objets mêmes (murs, tables, chaises) et à peser de manière inquiétante sur le présent de la personne qui entre dans la pièce. *Présence inattendue*, selon ce que raconte Varo, est explicitement inspiré d'un rêve de l'artiste : une femme, assise dans un fauteuil, perçoit une présence inquiétante derrière elle ; un homme surgit du rembourrage du dossier pour lécher lascivement le cou de la dame et son irruption a pour effet que les fleurs, qui font partie de la décoration du fauteuil, sautent, en traversant les murs et le sol. Au dernier tableau, *Visite inattendue*, lisons les mots de Varo qui s'y réfèrent :

> Cette femme attend un visiteur, mais pas celui-là, et elle en est fort effrayée ; elle tend la main vers l'arrière comme si elle criait à l'aide, son désir se matérialise et une main sort du mur qu'elle serre. Sous la table, il y a un puits dissimulé où elle a l'habitude de précipiter les victimes, mais elle ne pourra y précipiter celui qui vient d'arriver, car il ne pourrait pas passer. En dessous, à droite, un animal s'est formé à partir d'un conglomérat de feuilles sèches [22].

Nous pouvons précipiter tous les visiteurs indésirables dans un puits, tous les souvenirs douloureux et gênants, comme le fait la célèbre *Femme sortant de chez le psychanalyste* (1960) :

> Cette dame sort de chez son psychanalyste, et lance la tête de son père dans un puits – comme on doit le faire lorsqu'on sort de chez l'analyste. Dans le panier, elle porte des déchets psychologiques : une montre, symbole de la peur d'arriver en retard, etc. Le docteur se nomme Dr. FJA (Freud, Jung, Adler). [23]

Il s'agit d'une femme qui va certainement se défaire de son masque, mais reste cependant dissimulée par un voile.

Les exilés ne parviennent pas tous à la voir, à monter jusqu'en haut du bateau qui est en train de couler et oser sortir de la tour. Il y a des souvenirs trop gros pour passer dans le puits de l'oubli, que nous ne pouvons pas y précipiter. Certains exilés restent bloqués, immobiles, et même soumis à la réalité qui les entoure. C'est le cas du protagoniste de *Mimétisme* (1960). Remedios Varo commente ainsi cette dernière œuvre :

22. *Ibid.*, p. 179.
23. *Ibid.*, p. 185.

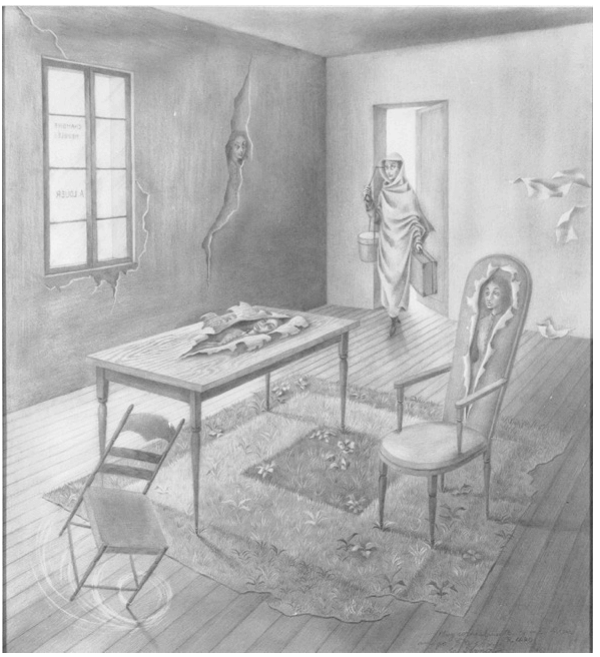


FIGURE 12.12: *Visita al pasado*, 1957
(CAT 206) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 278.



FIGURE 12.13: *Presencia inquietante*, 1959
(CAT 259) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 175.



FIGURE 12.14: *Visita inesperada*, 1958
(CAT 216) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 159.



FIGURE 12.15: *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960
(CAT 292) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* complilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 187.



FIGURE 12.16: *Mimetismo*, 1960
(CAT 296) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* complilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 189.

> Cette dame est restée si longtemps songeuse et immobile qu'elle s'est transformée en fauteuil et que les mains et les pieds sont déjà de bois tourné ; les meubles s'ennuient et la chaise mord la table ; la chaise du fond inspecte le contenu d'un tiroir, le chat qui est sorti chasser est pris d'effroi et d'étonnement lorsqu'il s'aperçoit de la transformation [24].

Nous rencontrons chez Varo non seulement des références au déplacement physique, mais aussi au passage de frontières, au franchissement de seuils au sens large.

Certains des personnages de Varo se meuvent physiquement, laissant derrière eux des bâtiments austères et incapables de leur offrir un refuge, mais dont le regard les poursuit ou plutôt les suit : c'est le cas de *Rupture*. Dans cette œuvre, le personnage s'éloigne d'un édifice, à la fenêtre duquel apparaissent des visages et des regards réprobateurs. Cependant, ces visages ont les mêmes traits que le personnage… Nous devrions nous demander jusqu'à quel point nous finissons par intérioriser les reproches, les déconvenues du passé. C'est pourquoi le personnage dans cette scène de rupture doit se protéger et sort couvert d'un manteau-abri.

Dans toute rupture, il y a des ombres qu'on laisse derrière soi, comme dans l'œuvre suivante, *Le départ* de 1958 : deux amants s'éloignent, après

24. *Ibid.*, p. 186.

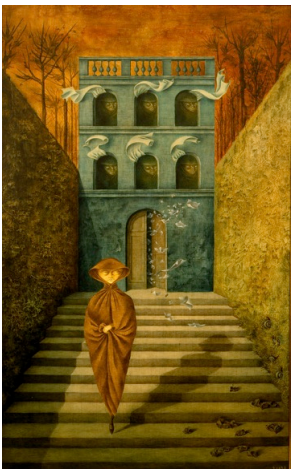


FIGURE 12.17: *Ruptura*, 1955
(CAT 132) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* complilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 119.



FIGURE 12.18: *La despedida*, 1958
(CAT 211) ©*Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* complilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, p. 211.

s'être séparés, et se dirigent vers des chemins différents. Mais leurs ombres les suivent presqu'en s'embrassant et s'étirant dans l'espace et le temps. Parviendront-elles jamais à se séparer ?

D'autres personnages se transforment en tissus et voyagent dans d'étranges appareils de locomotion, avec des roues, des voiles et des boussoles étranges. Mais ils subissent aussi des altérations temporelles, ils entreprennent des voyages intérieurs, expérimentent des moments de révélation dans lesquels le présent, le passé et le futur coexistent, comme dans certaines œuvres que je vous ai montrées.

Comme Remedios Varo : elle-même figure de l'exil, figure du seuil.
(Traduit de l'espagnol par Carlos Lobo)

BIBLIOGRAPHIE

GARCÍA VALDÉS, Olvido, «Vivo frente al bosque : espacios de una imagen», en Asun BERNÁRDEZ (coord.), *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp. 61-82.

GONZÁLEZ MADRID, María José, RIUS GATELL, Rosa (Eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, 2013.

KAPLAN, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, trad. de Amalia Martín-Gamero, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988.

LUQUÍN CALVO, Andrea, *Remedios Varo : El espacio y el exilio*, Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Alicante, Sant Vicent de Raspeig, 2009.

MENDOZA BOLIO, Edith, *«A veces escribo como si trazase un boceto». Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

RIVAS, Enrique de, "Tiempo y espacio del exilio", *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la cultura*, [2028 ?]n. 26-27 (1996), pp. 125-132. [2028 ?]

TIBOL, Raquel, *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2001.

VARO, Beatriz, *Remedios Varo : en el centro del microcosmos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.

VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, ed. de Isabel Castells, Era, México D.F., 1997. Primera edición : Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

VV. AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona, Atalanta, 2015.

CATALOGUES

Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2018.

Remedios Varo. *Catálogo razonado / Catalogue raisonné,* compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, Era, 2008, 4ª ed. ampliada, ed. bilingüe español-inglés. Existen tres ediciones anteriores : 1994, 1998, 2002.