

**« Dans mes peintures je ne dis jamais *JE* ».
Autoportraits texte-image chez Leonor Fini**

Valérie Mandia

Thèse soumise à la Faculté des arts dans le cadre des exigences du programme de
doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

RÉSUMÉ.....	vii
REMERCIEMENTS	viii
LISTE DES SIGLES	ix
OUVERTURE.....	1
INTRODUCTION.....	8
1. La littérarité de l'œuvre d'une peintre	8
2. État de la question : l'expression plastique au détriment de l'expression littéraire dans le surréalisme au féminin.....	9
3. Objectifs de recherche	15
4. Corpus.....	17
5. Méthodologie et outils théoriques	19
5.1 Démarche analytique intermédiaire et picturocritique	20
5.2 Le « tiers pictural »	22
5.3 Bris épistémologique : « ouvrir l'œil du texte » illisible	24
5.4. Écriture de soi	26
CHAPITRE I : LES LIVRES D'ARTISTE OU L'ENTRE-DEUX LIVRE	27
1. Présentation du corpus.....	27
1.1. Des livres ouvertement autobiographiques.....	27
1.2. Des livres à la lisière des genres	28
1.3. Confusion terminologique dans le discours critique : à chacun sa définition du livre d'artiste	28
1.4 Méthodologie plurielle : comment entrer dans ces livres?	32
2. Itinéraire : comment entrer dans les livres d'artiste de Leonor Fini?	33
2.1 Passer par la façade du texte	33
2.2 Plan intratextuel	35
2.3 Plan intertextuel	36
3. Analyse	36
3.1. <i>Le Livre de Leonor Fini</i> (1975)	36
3.1.1. Le livre en surface	36
3.1.1.1. Paratextes auctorial et éditorial.....	37
3.1.1.2. Le titre.....	42
3.1.1.3. Images paratextuelles	43
a. La couverture	43
b. Les pages de garde et la page de faux-titre	44
3.1.1.4. La préface	46

a. Le Musée imaginaire	46
b. « Dans les pas de la main »	49
3.1.1.5. Le pacte de lecture	51
3.1.1.6. L'index illustré	53
3.1.2. Plan intratextuel : intermédialité à l'œuvre	57
3.1.2.1. Espace familial	58
3.1.2.2. Espace-je(ux)	66
a. Je(ux) de scène	66
b. Je(ux) de l'image	75
3.1.2.3. Des espaces intermédiaires	77
a. Les trains	77
b. La morgue	79
3.1.3. Plan intertextuel	82
3.1.3.1 Textes littéraires de Leonor Fini	82
3.1.3.2. Hybridité de la voix narrative	87
3.1.3.4. <i>Le Livre de Leonor Fini</i> , une « nouvelle sorte » d'autofiction?	90
3.2. <i>Miroir des chats</i> (1977)	94
3.2.1. Le livre en surface	94
3.2.1.1. Présentation matérielle et péri-texte	94
3.2.1.2. Quel chat pour <i>Miroir des chats</i> ? : le chat « immédiat » et le chat « complètement transformé »	103
3.2.1.3. La jaquette et l'image paratextuelle	104
3.2.1.4. Retour sur le titre du livre : de l'autre côté du miroir	106
3.2.2. Plan intratextuel	107
3.2.2.1. Le miroir d'Alice et des surréalistes	107
3.2.2.2. Le masque comme substitut du pictural	109
3.2.2.3. Intermédialité à l'œuvre	114
a. Des mots qui reflètent, des images qui masquent	114
b. Au pays des mots imagés	116
c. Des mots qui métamorphosent l'image	119
d. Les images produites par la main humaine	122
3.2.3. Plan intertextuel	124
3.2.3.1. Intertexte pictural	124

3.2.3.2. Intertexte littéraire : la voix littéraire, la sienne, celle des autres	127
a. Des noms et des titres empruntés	128
b. Des références littérales	132
c. Des références à ses propres textes	137
3.3. <i>Chats d'atelier</i> (1988).....	138
3.3.1. Le livre en surface : le paratexte éditorial	138
3.3.1.1. Le péritexte et l'épitéxte	142
3.3.1.2. Le parcours de Tana Kaleya	143
3.3.1.3. Leonor Fini dans les années 1980.....	144
3.3.2. Plan intratextuel et relations texte-image	147
3.3.2.1. Les trois versants d'un art : du visible à l'illisible.....	149
3.3.2.2. Le texte dans l'image : miroirs de sa création	150
3.3.2.3. Le texte	155
3.3.2.4. Re-signifier les mots.....	159
3.3.2.5. Degrés de dépendance du texte et de l'image.....	160
CHAPITRE II : RÉCITS ET AUTOFICTIONS FANTASTIQUES	162
1. Itinéraire : Comment entrer dans les récits de Leonor Fini?	162
2. Marqueurs de picturalité.....	163
2.2. La lumière de l'image	164
2.3. Romans à clés	166
3. Analyse	168
3.1. <i>Mourmour, conte pour enfants velus</i> (1976).....	168
3.2.1.1. Le livre en surface	168
3.1.1.1. Le paratexte : la maison d'édition, le contexte d'écriture et le péritexte.....	168
3.1.1.2. Présentation matérielle : <i>Mourmour</i> , un canevas narratif.....	170
3.1.1.3. <i>Mourmour</i> raconte un « je » hybride	172
3.1.1.4. La transmutation d'une peinture en une poésie : l'image paratextuelle et le pacte pictural	175
3.1.1.5. Un conte pour enfants? Le merveilleux surréaliste et l'enfance	178
3.1.2. Rapports texte/image intratextuels	182
3.1.2.1. Allusions picturales, ekphrasis et œuvres d'art fictives	182
3.1.2.2. Le regard à l'œuvre ou peindre des personnages littéraires	185
3.1.2.3. Donner vie à des personnages peints : des tableaux vivants	188

3.1.2.4. Voir ou ne pas voir Méduse, mythe fondateur de la peinture.....	192
3.1.2.5. Les portraits et la couleur	201
3.1.3. Le regard comme source même de l'écriture	207
3.2. <i>L'Oneiopompe</i> (1978)	212
3.2.1. Le livre en surface	212
3.2.1.1. Le titre.....	216
3.2.1.2. L'illustration de la couverture	218
3.2.1.3. La quatrième de couverture	223
3.2.2. Plan intratextuel.....	226
3.2.2.1. La diégèse, une quête identitaire sous le mode du fantastique	226
3.2.2.2. Marqueurs d'une picturalité fantastique et surréaliste.....	227
a. De la toile à la sculpture : la pierre noire	227
b. La lumière : une structure en cadre	230
c. Scène de théâtre.....	235
d. La vitrine	239
e. Androgynie.....	240
f. Promenade au musée imaginaire	249
g. Lumière surréaliste.....	254
3.2.2.3. La scène finale	258
3.3. <i>Rogomelec</i> (1979)	263
3.3.1. Le livre en surface	263
3.3.1.1. Présentation générale	263
3.3.1.2. La quatrième de couverture et l'épitexte	268
3.3.1.3 La couverture	271
3.3.2. Plan intratextuel.....	274
3.3.2.1. La couverture orientée vers le texte pris dans sa totalité	274
3.3.2.2. Confirmer la piste onirique.....	276
3.3.2.3. Les images présentes matériellement	279
3.3.2.4. Échos stylistiques : technique picturale et technique littéraire.....	286
a. Règne végétal-minéral : une flore minérale	286
b. L'humain : corps et vêtements confondus	291
c. Règne animal.....	295

3.3.3. Plan inter pictural	298
3.3.3.1 Images in absentia	298
CONCLUSION	303
1. Les textures de la peinture	303
2. Bilan des contradictions finiennes : le surréalisme et le féminisme.....	308
3. Réinvention de soi entre rêve et réalité	314
BIBLIOGRAPHIE	318
ANNEXE	347

RÉSUMÉ

On connaît peu, malgré un grand nombre d'études portant sur sa peinture, le versant littéraire de Leonor Fini (1908-1996), auteure-artiste du xx^e siècle qui fut liée au surréalisme, sans jamais lui appartenir. Pourtant, si ce n'est que relativement tard qu'elle commença à publier son travail littéraire, Leonor Fini a toujours écrit. De 1973 à 1994, elle publie la plupart de ses textes sous forme de livres d'artiste ou de romans qui empruntent la double voie de l'écriture et de l'expression plastique : des ouvrages qui se présentent comme une énigme à caractère fantastique dans lesquels la fonction de l'image dépasse le simple rapport illustratif au texte et provoque un bris épistémologique qui le rend parfois illisible. À ce projet de l'entre-deux poétique et pictural se greffe une identité hybride, car, dans ses textes, Leonor Fini se projette dans des identités imaginaires et fait s'entrecroiser la trame narrative et la trame de sa vie. Ainsi, son projet littéraire interroge dans un même mouvement la question du reflet et de l'appartenance tant à un genre sexuel qu'à un genre littéraire ou artistique. Dès lors, comment entrer dans ces livres hybrides? Comment les tableaux de l'artiste informent-ils ses récits à la croisée de la fiction et de l'autobiographie? Les livres de Leonor Fini ne sont-ils lisibles que pour les amateurs de son œuvre plastique? Qu'est-ce qui échappe au lecteur qui ne « voit » pas les allusions picturales et autobiographiques dans ses écrits?

Pour répondre à ces questions, le premier objectif de cette thèse est de proposer un itinéraire pour entrer dans les livres de Leonor Fini afin de mieux négocier la juxtaposition de différents registres en cours de lecture. Le deuxième objectif est d'analyser les points de contact qui peuvent exister entre la peinture et l'écriture de Leonor Fini et, par leur intermédiaire, les possibles identitaires imaginés par l'artiste. Cette étude met l'accent sur deux types d'écriture du corpus finien : le premier chapitre se concentre sur trois livres d'artistes, soit *Le livre de Leonor Fini* (1975), *Miroir des chats* (1977) et *Chats d'atelier* (1988), dont l'écriture est plus ouvertement autobiographique; le deuxième chapitre se penche sur trois romans, soit *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976), *L'Oneiopompe* (1978) et *Rogomelec* (1979), dont l'écriture relève davantage de la fiction. À ces deux types d'ouvrages correspondent deux types de présences de l'image dans le texte. D'un côté, le pictural *in praesentia*, majoritairement présent dans les livres d'artiste et, de l'autre, le pictural *in absentia*, dissimulé dans les romans.

En conjuguant quelques repères théoriques et notionnels propres à l'intermédialité, à l'écriture autobiographique et à l'autoportrait peint, tels que l'iconotexte, les pactes autobiographique et pictural, la description *ekphrastique* et la notion d'illisibilité, cette thèse s'inscrit dans la foulée des travaux qui, depuis les années 1970, se penchent sur la production artistique des femmes surréalistes ou en marge du surréalisme. Il s'agit d'une première étude monographique sur une part appréciable du corpus finien qui met en relief l'autoreprésentation, la démarche intermédiaire, l'attrait pour le surréalisme et l'androgynie de l'artiste.

REMERCIEMENTS

Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée pendant l'écriture de cette thèse, mais je remercie particulièrement ma formidable directrice, Lucie Joubert. Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans sa disponibilité et son accueil chaleureux. Madame Joubert, je vous remercie de votre sensibilité aux contextes personnels à travers lesquels j'ai tenté d'atteindre les objectifs du doctorat, de votre ouverture à ma façon de travailler et de la liberté que vous m'avez laissée. Merci d'avoir pris le temps de retourner dans tous les sens l'œuvre de Leonor Fini avec moi. Merci de votre sens de l'humour qui m'a fait rire quand j'avais envie de pleurer, et merci de tous les « Courage, tu y es presque! » Eh bien voilà, cette thèse, c'est le fini du Fini.

Ce travail de longue haleine a nécessité la collaboration de plusieurs personnes. Je tiens à exprimer ma gratitude envers Elia Eliev, voyageur et chercheur insatiable, avec lequel j'ai entrepris un séjour de recherche en Suède pour y voir la première exposition des œuvres de Leonor Fini dans un pays nordique. Ce voyage m'a permis de rencontrer Brita Täljedal, conservatrice au Bildmuseet, de l'Umeå University que je remercie également ici de m'avoir mise en communication avec Richard Overstreet, ayant droit de Leonor Fini et directeur des Archives Leonor Fini, à Paris. J'ai eu le privilège de travailler à ses côtés pendant de longues heures, à l'écouter me raconter l'incroyable vie de cette auteure-artiste inclassable. Je le remercie de m'avoir laissée aller et venir dans l'espace de création de la peintre et de m'avoir donné accès aux écrits de la part d'elle-même qui est aussi auteure. Je remercie également Neil Zukerman, le directeur de la CFM Gallery, de New York, fin connaisseur de l'œuvre finienne qui a partagé avec moi sa passion pour une artiste avec laquelle il a noué une amitié profonde. Je le remercie de sa générosité et de son aide précieuse dans mes recherches.

J'ai une pensée spéciale pour mes parents et mon frère qui m'ont toujours encouragée dans mes études universitaires ainsi que pour ceux et celles dont l'amitié a persisté malgré tous mes refus. Je remercie également Mathieu Frappier de son aide précieuse dans les dernières étapes de cette thèse. Finalement, je témoigne toute ma gratitude à mon fiancé, Sylvain Letang, pour sa patience inébranlable.

La rédaction de cette thèse n'aurait pu être possible sans l'appui financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, de la succession Françoise-et-Yvan-Lepage et de la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa. Je les remercie pour leurs bourses généreuses.

LISTE DES SIGLES

LIVRES D'ARTISTE

- LLF* Leonor Fini avec la collaboration de José Alvarez. *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1975, 246 p.
- MC* Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, Genève, Slatkine, 1977, 239 p.
- CA* Leonor Fini (textes et dessins) et Tana Kaleya (photographies), *Chats d'atelier*, Belgique, Michèle Trinckvel, 1994 [1988], s. p.

ROMANS

- M* Leonor Fini. *Mourmour, conte pour enfants velus*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, 131 p.
- ON* Leonor Fini. *L'Oneiopompe*, Paris, Éditions de la Différences, 1978, 164 p.
- R* Leonor Fini. *Rogomelec*, Paris, Stock, 1979, 118 p.

PARCELLES AUTOBIOGRAPHIQUES

- SP* Leonor Fini. « Surtout les puanteurs », *Sorcières*, n° 5, 1975, p. 18-19.
- Ab* Leonor Fini. « Abhumaine », *Sorcières*, n° 10, 1977, p. 41.
- Ap* Leonor Fini. « Autoportrait », *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 29-33.
- MT* Leonor Fini. « Mes Théâtres », *Corps écrit*, n° 10, 1984, p. 31-33.
- Aq* Leonor Fini. « Aquarelle », *Corps écrit*, n° 16, 1985, p. 3.
- P* Leonor Fini, « Pseudonymes », *Leonor Fini*, Bologne, Grafis Industrie Grafiche s.r.l. Edizioni d'Arte, 1983, p. 23-27.
- ALF* Archives Leonor Fini, Paris.

OUVERTURE

*La place de l'écriture dans le quotidien de Leonor Fini*¹

Au numéro 8 de la rue de La Vrillière, depuis les hautes fenêtres du cinquième étage d'un immeuble du XVIII^e siècle, Moune, couché sur la table espagnole de l'atelier entre une paire de vases anglais et une poterie sicilienne, écoute les bruits et les sirènes de la ville dans la clarté diffuse qui commence à blanchir l'horizon parisien. Au bout du petit couloir ouvrant sur le grand « salon-atelier-bibliothèque² » de sa bienfaitrice, une porte est restée entrouverte. De l'autre côté, l'artiste, déjà au travail, écoute d'une oreille distraite ce qu'elle seule sait reconnaître : le pas de Minski et les bonds de Belinda sur les tommettes tapissant le corridor, s'approchant tout doucement de sa chambre pour écouter si on y dort encore. À travers la fente de la porte, se mêlant à l'odeur du thé et aux bruits de papiers qui se froissent, des grondements sourds s'échappent pour former « une chanson rauque³ »; signal de l'éveil qu'attendait la meute turbulente pour entrer et se glisser sous le lit « *gattoreale*⁴ » de sa protectrice, faisant virevolter au passage les dizaines d'enveloppes adressées à *Mme Leonor Fini*. Tous les félins qui étaient partis avant l'aube sont maintenant revenus. Ils rejoignent les flâneurs restés sur le « grand radeau pour [leurs] voyages⁵ ». Ainsi couverte de leur fourrure, elle devenait un peu chat, elle aussi.

¹ La thèse comportait initialement une table des illustrations que j'ai retirée pour des raisons de droit d'auteur.

² Hector Bianciotti, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995, p. 290.

³ Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, Lausanne, La Guilde du Livre, Paris, Éditions de la Différence, 1977, p. 13.

⁴ Contraction des mots italiens *gattora*, « chat » et de *reale*, « royal ». Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Nathalie Bauer (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2010, p. 476.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

Témoins de son activité d'écriture et des mots simples qu'elle seule sait trouver, « [l]es chats sont autour d[']elle]. Ils y ont toujours été. Ils y seront toujours⁶ ». Le regard froncé, ils l'observent, tout yeux tout oreilles, entre les murs bleu layette autrefois recouverts de bois japonais. Dans cette chambre qui semble ouverte sur une immense étendue d'eau salée, il n'y a rien de tranquille. Encombrée des souvenirs personnels et cosmopolites que la maîtresse des lieux avait accumulés pour faire un décor à son existence, cette pièce houleuse comme la mer, à l'image d'un sujet en mouvement et en recherche, donne des pensées de départ. Après une nuit féline passée serrés contre son cou, près de son visage, sur son épaule, dans le creux de son dos ou celui de ses genoux, courtisans, gardiens et sultans au pelage soyeux, au museau court et arrondi et aux oreilles triangulaires font leur toilette et s'empressent tout contre elle dans une chorégraphie cérémoniale pour obtenir ses faveurs.

Entourée de cette cour nombreuse, la destinataire des lettres noircit des pages à un rythme effréné. Le téléphone toujours à portée de la main, elle est assise dans son lit, les pieds croisés sous un peignoir en soie. Nyctalope comme ses chats, elle écrit avec beaucoup de facilité, à peine éclairée par une petite lampe de chevet guadeloupéenne en rotin tressé. Sur la table de nuit, s'empilent dans un équilibre précaire, aux côtés de pots et de bouteilles de bonbons magiques⁷, quelques-unes de ses lectures de prédilection.

Au réveil, comme à l'habitude, la gouvernante lui a servi le thé et apporté le courrier au lit et, comme tous les jours, elle a lu avec empressement la pile de lettres reçues afin de pouvoir y répondre *tout de suite*. Excellant dans le genre épistolaire, elle écrit ses lettres en riant, en faisant

⁶ Leonor Fini (ateliers, textes et dessins) et Tana Kaleya (photographies), *Chats d'atelier*, Belgique, Michèle Trinckvel, 1988, s. p.

⁷ D'après une discussion avec Richard Overstreet en date du 13 janvier 2016, aux Archives Leonor Fini, à Paris, les médicaments étaient comme des bonbons magiques pour Leonor Fini. Elle en avait un coffre plein et son ami, Rafael Martinez, devait souvent tout jeter. Elle voulait tout essayer et respectait rarement les doses.

des grimaces, parfois en pleurant ou en fulminant; alors, Rinfignina, perchée sur l'étonnante armoire coloniale anglaise début XIX^e siècle, la rejoignait et léchait son visage inondé de larmes.

Elle écrivait dans les différentes langues qu'elle maniait⁸, surtout en italien et en français, parfois dans un mélange des deux; ici elle signait *L.F.* et là elle se désignait sous des termes zoologiques pour devenir *le Chat Mammon* ou *l'amie chat-noïnesse*, choix onomastiques « très significatif[s] d'une modalité de représentation⁹ ». Cette signature tout au bas des lettres, tout en réduisant la frontière entre la vie quotidienne et les fantaisies artistiques de la signataire, racontait chaque fois une histoire¹⁰.

Tu ne crois pas, cher Bob, qu'il faut le dire une fois pour toutes, que je ne suis pas la mère de tes chats, mais plutôt le père?

C'est vrai, on les a couvés ensemble dans un très grand panier turc et je grommelais, avec mon "accent étranger" : tu es gros et tu m'écrases le chat-ftan, (toi tu hurlais : "tu me chiffonnes mon jupon, ma chatsuble"). Enfin, ils sont nés – et ressemblants [sic] cra-chat à toi. Je ne me vante même pas de leur mine colorée.

Je vois que tu en avais en réserve. Très bien. Il en faut beaucoup, beaucoup, pour éviter – en provoquant bien l'enfer – les chat-astrophes.

*Ton amie chat-noïnesse
Leonor Fini¹¹*

Les chats de Leonor « savent une foule de mots¹² ». Quand l'inspiration vient à lui manquer, les chats, points de contact entre ses personnages et elle-même, ronronnent intensément. Ils lui

⁸ En réalité, Leonor Fini parlait six langues partagées entre langues romanes, germaniques et slaves : l'italien, sa langue maternelle, le français, l'anglais, l'espagnol, l'allemand et la langue vernaculaire de Trieste, le dialecte triestin. Non sans une pointe de malice, je pourrais ajouter à son registre multilingue une septième langue : le bestiaire des chats.

⁹ Marc Kober, « Identités chatoyantes : Leonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues », *Mélusine*, n° XXXIII, 2013, p. 47.

¹⁰ Grégoire Bouillier, « L'homme qui signe », *Autrement*, n° 147, Paris, 1994, p. 134-152 et Béatrice Fraenkel, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

¹¹ Le texte original n'est pas en italique. Lettre de Leonor Fini à Maurice Albert Sine, appelé « Bob » par ses amis, Archives Leonor Fini, Paris. Il m'a été impossible de trouver les éléments de référence pour certaines coupures de presse qui ne comportaient ni numéro de page ni nom d'auteur. Pour cette raison et pour identifier les textes inédits de Leonor Fini, les références aux documents consultés aux Archives Leonor Fini, à Paris, seront désormais indiquées par le sigle *ALF* et placé entre parenthèses à la suite des références.

¹² Extrait de la conférence de M^e René Vig, *La frémissante Leonor Fini, peintre du fantastique* donnée à l'occasion de la Conférence pour les Musées d'Art et d'Histoire de Troyes, le 3 février 2005. France Fougère, « Une femme insolite : Leonor Fini – telle que l'a connue M^e René Vigo », *Le Figaro.fr* [en ligne], mis en ligne le 7 mai 2011, <http://plus.lefigaro.fr/note/une-femme-insolite-leonor-fini-telle-que-la-con nue-me-rene-vigo-20110507-456317> (page consultée le 25 mars 2016).

dictent ses lettres depuis son lit, lui marmonnent à l'oreille des « *Mkrghao* » contenant quelques perles de vérité sur les humains, posent une patte délicate sur sa main et mordillent la lettre qu'elle tâche d'écrire jusqu'à ce qu'elle retrouve sa joie.

L'épistolière écrit des pages et des pages tout en levant de temps à autre ses yeux sombres et oblongs sur Mine, Héliodoro, Moufti, Mignapouf, Trilby, Maho, Sarah, Maoua, Ouapka, Kirou, Eloïse, Fanfarlo et Vibrissa, qui la regardent sans ciller. Par moments, « [elle] essaye de les imiter, elle miaule et ils [la] regardent très attentifs¹³. »

Paris, 8.12. 78

Je vais vous chanter un air d'opéra dont vous écrivez avoir déjà entendu des phrases (curieux...)

Cela va commencer par un récitatif presque sotte voce dédié à ces "jeunes" si zélés à considérer les "vieux" comme des animaux très exotiques, à des jeunes en excès de virilité qui s'étonnent des femmes, ces éternelles Cécile Sorel perturbées, aux centaines de masques, superbement estompeuses. Masques? Mais j'aimais les masques à 8 ans, et à 15 ans... votre exposé peut vaciller...

(Ici pourrait intervenir une cavatine venant des coulisses sur ceux, (ils existent) qui n'ont vraiment "pas d'âge").

Et les femmes ah, ces femmes qui ne pourraient pour une certaine désuète mythologie que s'habiller de voiles... (ma préférence va à des laines ou des soies lourdes). De plus les voiles, par leur nature physique, ne peuvent "bruissier"... mais un cliché en appelle d'urgence un autre... Voilées et donc un peu ridicules... quel mâle s'habillerait en voiles? À moins d'un fantôme ou d'un travesti? Tout est vaguement ridiculisant dans votre texte: "j'enrobe" les mots d'un accent italien — enrobe? Mais c'est mon accent, ma première langue... "Sournois flirt" avec les miroirs — pourquoi "sournois"? — à quoi se réduit ma peinture. À quoi bon chercher autre chose, sinon des masques pour cacher la "beauté triste". D'ailleurs, si l'on veut une preuve, la voilà regardez cette décrépète jeune fille du tableau qui "oublie de compter les heures"? [sic]

Non, mais quels vers grouillent en vous? Quel est ce besoin urgent de me vieillir? Vieillir les femmes? Désir de les éliminer? Les rapprocher de la mort? Ou incapacité de faire autre chose que du journalisme préexistant pour nourrir ce qu'il y a de plus mesquin dans le public?

Pierre della Nogare me dit avoir été "ahuri" de vos trouvailles. Je lui ai demandé de ne plus amener dans mes parages d'imbéciles ou de gens banals jusqu'à la vulgarité. Et ceci peut être chanté en coloratura par un soprano aigu... à l'accent fortement étranger.

LEONOR FINI¹⁴

Suivant de la tête les mouvements réguliers de sa main sur le papier, entrant et sortant, se dérobant, revenant vite, montant sur le lit, remuant son peignoir, les chats laissent entendre des

¹³ Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, op. cit., p. 116.

¹⁴ Le texte original n'est pas en italique. Leonor Fini, *Lettre de Leonor Fini à un critique*, Paris, 8 décembre 1978. (ALF) Leonor Fini exposait à la Galerie des Arts plastiques modernes à Paris du 22 novembre au 20 décembre 1978.

grondements sourds, qui, en dehors du contentement, communiquent leur humeur sociale et amicale. Parfois, lorsqu'elle cesse d'écrire, elle les regarde le crayon aux lèvres, leur semble réfléchir très profondément avant de reprendre sa plume avec vivacité. Avec brusques colères, elle exprime sur papier son autonomie, sa liberté d'esprit et son indépendance en tant que femme et en tant qu'artiste. Intimidée par l'emportement farouche de la main de sa maîtresse, Négrina s'éloigne alors, admirablement douce, suppliante et timide, alors que Belinda, attirée par les – Oh! non, jamais!... jamais!... qui enflamment les traits de sa maîtresse, s'élance vers elle d'un bond.

6.12.1978

1. Je n'ai pas accepté de commande de portraits depuis quinze ans, y compris pour des montants plusieurs fois supérieurs à celui-ci, comme c'était le cas pour l'impératrice d'Iran. Je n'ai fait d'exception, dans le cas présent, que par admiration pour les Beatles et pour Paul McCartney en particulier. D'ailleurs, la chanson et la peinture ne sont pas aussi distantes l'une de l'autre que les "critiques d'art" autoproclamés ne le prétendent.

2. Je ne suis pas une designer et il est hors de question pour moi de soumettre quoi que ce soit pour approbation ni de me laisser imposer des délais. Vous avez complètement tort d'avoir intégré ces exigences dans votre proposition de contrat : je travaille avec plaisir et rapidement dès qu'un sujet m'excite; et maintenant je suis moins motivée.

3. Pendant des années j'ai peint des portraits sans qu'aucune condition préliminaire m'ait [sic] jamais été imposée. Je n'ai pas besoin d'avance et je compte être payée une fois le tableau terminé, qu'il "plaise" ou non au "client". J'ajoute qu'il ne m'est jamais arrivé d'être l'objet d'une quelconque réserve de la part de mes modèles. En conséquence, j'attends une lettre de votre part acceptant mon prix et mes conditions et vous recevrez le tableau assez rapidement, comptez-y, sinon, renonçons purement et simplement¹⁵.

Leonor Fini passe volontiers son temps étendue¹⁶ dans son lit. Elle lit et écrit dans cette position horizontale qui appelle l'état onirique et lascif. « [J]e ne vais pas m'y reposer / mais noircir, pleurer, languir¹⁷ », ainsi qu'elle l'écrit dans *L'ombre portée*, poème en français inédit adressé à

¹⁵ Le texte original n'est pas en italique. Lettre de Leonor Fini à Stephen Lion, agent de Lee Eastman, le beau-père de Paul McCartney, Paris, 6 décembre 1978. Lettre citée dans Peter Webb, *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions, 2007, p. 252-255.

¹⁶ C'est ce que laissent croire plusieurs photographies comme celle où, dans *Miroir des chats*, étendue sur son lit entourée de ses chats, elle parle au téléphone. Voir Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, op. cit., p. 41. Voir aussi la photo prise par M. C. Orive, *Leonor Fini dans sa chambre à Paris*, 1973 dans Leonor Fini avec la collaboration de José Alvarez, *Le Livre de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1975, p. 93. Voir encore le tableau *La Chambre de Leonor* (1961) de Stanislas Lepri et les propos d'Hector Bianciotti dans *Le pas si lent de l'amour*, op. cit., p. 300.

¹⁷ Extrait de la correspondance entre Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, op. cit., p. 459.

André Pieyre de Mandiargues pendant la Seconde Guerre mondiale, le 10 juillet 1945. Noircir du papier, écrire beaucoup, mais aussi se noircir elle-même. Dans son lit-refuge, lit de Circée, elle ôte sa cuirasse¹⁸, s'abandonne et dissout momentanément son ego pour faire surgir ce qui sommeille en elle et donner libre cours à ses « identités chatoyantes¹⁹ ». Chez Leonor Fini, le lit fait partie de l'apparat des cérémonies et des parades comme à la Renaissance, période dont la peinture aura marqué son art, et, comme pour Colette et son grand « lit-bateau », le lit est pour elle un monde habitable. Un lieu de création au même titre que son atelier, « chambre dans une chambre²⁰ », lieu de rencontre entre « le rêveur dormant et le rêveur éveillé²¹ », état dans lequel se retrouve aussi le lecteur de ses récits. Espace de créativité fantastique conviant à la fusion des corps, métaphore des métamorphoses et des transformations morphologiques.

Après son activité épistolaire matinale, Leonor Fini s'habille, et sort seule ou avec Richard Overstreet, son ami américain, faire les courses ou de longues promenades. Dans les rues de Paris, elle attire les regards; les gens se retournent et chuchotent sur son passage. Au retour de sa balade, elle déjeune avant de s'installer dans son atelier devant l'un de ses grands chevalets anciens. Les chats, telle une troupe de cirque, sautent d'un chevalet à l'autre et, sur leur passage, laissent des vestiges de poils sur ses toiles. Elle peint pendant 3 ou 4 heures « prêt[ant] son propre visage, toujours en transformation, à la plupart des personnages féminins et des créatures hybrides de son univers insolite²² » hanté par les chats et les sphinges. Quand le ciel s'assombrit en après-midi et la prive de la lumière naturelle qui lui permet de peindre, elle troque volontiers son pinceau pour sa

¹⁸ Dans des toiles *Femme en armure I* et *Femme en armure II* de 1939 ou *La Chambre noire* de 1939, « elle porte une cuirasse que les lettres lui font ôter » selon Marc Kober, *loc. cit.*, p. 53.

¹⁹ C'est moi qui souligne. D'après l'expression de Marc Kober, *ibid.*, p. 53.

²⁰ Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *Le Monde*, Paris, 1978, p. 15.

²² Georgiana Colville, *Leonor Fini. Autoportraits – Peintures – Dessins*, catalogue d'exposition, 20 avril-24 juin 2000, Galerie Minsky, Paris, n. p.

plume et engage un vaste dialogue entre image et écriture. Elle continue ainsi à peindre en écrivant des contes :

Amaouri, qui avait la peau couleur bleu nuit, avait des yeux très écartés, très larges, le blanc des yeux très vaste et les prunelles très noires; son énorme chevelure était sombre et la courbe de sa croupe d'une force et d'une violence à couper le souffle de Belphégor lui-même.

Souvent Amaouri roulait des yeux comme certains bonshommes automatiques qu'on trouvait autrefois à Montmartre, mais, lorsqu'elle baissait le regard, elle prenait une expression aussi douce que les vierges de Bellini. Quant à ses seins, j'en ai vu de pareils à Florence, ils étaient en bronze et du célèbre Gian Bologna.

Amalbourga, Amaouri, belles sphynxes de mon enfance, vous devez, en ce moment, avoir les pattes dans l'eau et me plaindre de ne pas être vraiment immortel comme vous deux²³.

Elle fait alors bouger les frontières et résonner ses tableaux dans ses écrits. Elle ouvre l'espace livresque à l'espace pictural et se sert de l'image comme un « stimulus à l'écriture²⁴ ».

Puis, pleine de ses images de peinture et de papier, elle pratique l'art du maquillage. À son tour, elle se pare d'une physionomie insolite. Son art de peindre et d'écrire devient ainsi un art de vivre. À son « univers insolite » correspond donc une « femme insolite²⁵ », voire « une menace insolite²⁶ ». Dans une démarche rappelant la souplesse et la grâce du chat, elle descend ensuite au troisième étage de l'édifice accessible par un petit escalier en spirale. Elle y reçoit, dans un spacieux salon Art nouveau²⁷, des habitués et des nouveaux venus pour l'apéritif : artistes, écrivains et professeurs. Elle invite les convives qu'elle aime à étirer l'apéro et à dîner avec elle dans ce bel appartement d'artiste qu'elle habitera de 1959 jusqu'à sa mort, le 18 janvier 1996, et qu'elle partage avec le peintre Stanislas Lepri, l'écrivain Constantin Jelenski, surnommé Kot, et une quinzaine de chats²⁸.

²³ Leonor Fini, *Mourmour, conte pour enfants velus*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, p. 38-39. Leonor Fini a peint respectivement en 1942 et 1948 *Sphinx Amalbourga* et *Stryges Amaouri*.

²⁴ Bérénice Bonhomme, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 16, 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, <http://narratologie.revues.org/1025> (page consultée le 25 mars 2016).

²⁵ France Fougère, *loc. cit.*

²⁶ Georgiana Colvile, *Leonor Fini. Autoportraits – Peintures – Dessins, op. cit.*, n. p.

²⁷ Il est aujourd'hui possible de visiter ce salon au Musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun en France. On peut, entre autres, y voir les vases en verre d'Émile Gallé dont les couleurs rappellent la translucidité des huiles de l'artiste. <https://www.museeissoudun.tv/salon-de-leonor-fini.html> [Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun]

²⁸ Voir le chapitre sur les dernières années de la vie de Leonor Fini « Paris, rue de La Vrillière (1959-1996) » dans Peter Webb, *op. cit.*, p. 204.

INTRODUCTION

1. La littérarité de l'œuvre d'une peintre

L'écriture, tant épistolaire que littéraire, occupait une place notable dans la vie de tous les jours de Leonor Fini, comme l'illustrent ces prolégomènes. J'ai campé leur décor dans les années soixante-dix puisque c'est à cette époque seulement que l'artiste commença à publier ses écrits et qu'on parla de ses « mille et une facettes²⁹ ». Il va sans dire que si Leonor Fini a toujours manifesté une inclination pour le genre épistolaire qui lui permettait de développer sa force illocutoire, outre ce type d'écriture, l'artiste accordait au quotidien une grande place à la littérature, à sa pratique comme à sa lecture. S'ajoute à sa correspondance tout un corpus de livres d'artiste, de livres-objets, de poèmes, de scénarios pour des ballets et des films, de notes d'atelier, d'écrits sur ses rêves, sur la musique, sur la peinture et sur l'art vestimentaire, des récits érotiques et fantastiques, des souvenirs d'enfance, des fictions autobiographies et des préfaces. D'ailleurs, durant certaines périodes plus sombres de sa vie, il semblerait qu'elle ait lu « avec voracité³⁰ » et écrit davantage qu'elle n'aurait peint. En effet, dans les années 1980, après la mort de ses deux compagnons de vie, Stanislas Lepri et Kot, « elle donna libre cours, plus qu'à aucune autre époque de sa vie, aux ressources intérieures de son imagination et à sa passion épistolaire³¹. »

Si l'œuvre plastique de Leonor Fini³² a déjà fait l'objet d'analyses approfondies, sa culture littéraire semble avoir en partie échappé à la critique qui ne l'a jamais examinée sérieusement. Je

²⁹ Georges Gros, « Les mille et une facettes de Leonor Fini », *Le Courrier de Genève*, Genève, 3 décembre 1975. (ALF)

³⁰ Peter Webb, *op. cit.*, p. 265.

³¹ *Ibid.*

³² En plus d'être peintre, Leonor Fini utilise une pluralité de moyens artistiques : elle dessine ; excelle dans l'illustration de mode, d'ouvrages littéraires et de couvertures de brochures et de magazines ; conçoit des meubles, des accessoires

crois toutefois que le caractère littéraire de son parcours multidisciplinaire a marqué de manière décisive son esthétique et définit sa poétique, fait que j'aimerais développer et qui justifie la place de choix que je lui accorde ici. C'est donc dans l'espoir d'éclairer un peu plus l'écriture finienne que je me suis lancée dans ce projet monographique.

2. *État de la question : l'expression plastique au détriment de l'expression littéraire dans le surréalisme au féminin*

Leonor Fini a participé à quelques activités des membres du groupe surréaliste ; elle a présenté des œuvres dans leurs expositions, surtout dans les années 1930 et 1940³³ et elle a partagé des liens d'amitié avec certains d'entre eux. Pourtant, son refus de porter l'étiquette « surréaliste », comme celle de « féministe » d'ailleurs, demeurait catégorique. Elle refusait d'appartenir à un groupe et « préf[érait] être seule³⁴ » pour être originale à tout prix. L'artiste ne permettait pas qu'on la ghettoïse dans des expositions ou dans des livres consacrés aux femmes surréalistes. Dans cet ordre

pour Elsa Schiaparelli (tapis, papiers peints, flacon de parfum, boîte à chapeau, jeux de cartes) ainsi que des décors et des costumes pour le théâtre, le cinéma, l'opéra, le ballet ou sa propre garde-robe.

³³ Elle prend part à l'exposition *Dessins surréalistes* à la Galerie les Quatre Chemins, à Paris, en 1935. En mai 1936, elle est invitée à participer « à ce qui devait être considéré, plus tard, comme une manifestation fondatrice dans l'univers surréaliste », l'*Exposition surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton, à Paris. Puis, en juin, elle participe à *The International Surrealist Exhibition* à New Burlington Galleries à Londres. En 1936, elle prend part à *Fantastic Art, Dada and Surrealism* présentée au Musée d'art moderne de New York. Le communiqué de presse annonçant cette exposition est accessible en ligne :

www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/360/releases/MOMA_1936_0056_1936-11-30_113036-38.pdf?2010 (page consultée le 25 mars 2016). En 1937, elle contribue à l'exposition *Groupe surréaliste français* à la Galerie Les Quatre Chemins à Paris. En 1939, elle organise l'exposition *Meubles surréalistes* à la Galerie Drouin à Paris et y participe. D'autres expositions associées au surréalisme et présentant les œuvres de Leonor Fini suivront. Pour une liste exhaustive de celles-ci, je renvoie le lecteur à la liste des expositions recensées par Peter Webb, *op. cit.*, p. 288-292.

³⁴ Citée par Peter Webb, *op. cit.*, p. 264.

d'idées, le fameux numéro de la revue *Obliques* sur *La femme surréaliste*³⁵ ne rencontra pas son jugement favorable. Dans une lettre à l'éditeur, elle écrit :

[...] je ne me suis jamais sentie proche du mouvement surréaliste, bien que j'apprécie l'œuvre de certains peintres et poètes surréalistes ; et malgré une amitié pour certains d'entre eux. J'ai toujours ressenti une hostilité à l'égard du Groupe. Il y avait entre les surréalistes et moi beaucoup d'incompatibilités. Je n'aurais jamais pu supporter le dogmatisme, l'inquisition que le Groupe mettait en œuvre. [...] D'ailleurs l'idée de consacrer un numéro de votre revue aux femmes surréalistes implique une sorte de harem. Vous n'auriez pas pensé à faire de même pour les "mâles du surréalisme", n'est-ce pas³⁶ ?

À la fois artistes et auteures, qu'elles soient poètes, romancières, essayistes, nouvellistes ou journalistes, les femmes ayant participé de près ou de loin au surréalisme sont « [d]éjà difficilement reconnues comme peintres », mais elles le sont « encore moins comme écrivains³⁷. » En effet, si depuis les années 70 les études sur leur production artistique se multiplient, elles concernent leur production littéraire dans une moindre mesure³⁸. Je souhaite donc positionner ma recherche dans la foulée de ces travaux qui « ouvrent la voie/x³⁹ » à la production artistique des « femmes autour des surréalistes et des femmes surréalistes⁴⁰ », plus précisément, à la suite de ceux qui se penchent sur l'expression littéraire de ces créatrices.

Au cours de ces années qui ont vu l'arrivée de la seconde vague du féminisme, l'œuvre de ces femmes souleva un nouvel engouement chez nombre de critiques et historiennes d'art

³⁵ Roger Borderie et Michel Camus (dir.), *Obliques*, n° 14-15, 1977. Ce numéro thématique d'*Obliques* aura été le premier à révéler un nombre considérable d'artistes et d'écrivaines de « l'autre moitié de l'avant-garde » pour reprendre le titre d'un autre ouvrage fondateur, celui de Lea Vergine paru quant à lui en 1980 : *L'altra metà dell'avanguardia*, traduit de l'italien en 1982. Lea Vergine, *L'autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Mireille Zanuttini (trad.), Paris, Des Femmes, 1982. La revue souhaitait non seulement « MONTRER ce que les femmes avaient dessiné ou peint », mais aussi « donner à LIRE des textes qu'elles avaient écrits », ce qui attira déjà l'attention sur la double pratique de certaines d'entre elles. Roger Borderie et Michel Camus, « Avertissement », *Obliques*, op. cit., p. 3.

³⁶ Leonor Fini, « Lettre à Roger Borderie » dans Jean-Claude Dedieu, « Leonor Fini : Au fleuve du réel, les affluents du songe... », *Obliques*, op. cit., 1977, p. 115.

³⁷ Eléonore Antzenberger, « Compte-rendu de Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, 2002, 256 p. », *Le site Mélusine* [en ligne], dossier *Lu (Lectures utiles)*, www.melusine-surrealisme.fr/site/Antzen_Chadwick.htm (page consultée le 25 mars 2016).

³⁸ Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 15.

³⁹ J'emprunte l'expression à Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004, 392 p.

⁴⁰ Piroska Fuzesi, « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Études françaises*, n° 10, 2005, p. 157-167.

féministes américaines. L'étude fondatrice de Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, analysa alors la signification d'un vaste panorama d'œuvres de femmes près du mouvement, ce qui n'avait encore jamais été fait. Dans cette « première véritable histoire du rôle de la femme dans le mouvement surréaliste⁴¹ », Chadwick privilégia toutefois l'expression plastique au détriment de l'expression littéraire chez celles qui pratiquaient à la fois les deux disciplines. En revanche, elle ne manqua pas de souligner que « [l]'expression littéraire joua également un rôle important dans la vie des femmes associées au groupe surréaliste »⁴². Avant la parution de cet ouvrage dans les années 1980, il faut dire que les œuvres des femmes surréalistes retenaient peu l'attention⁴³. Dans les années 1990, les Américaines Katharine Conley⁴⁴, Susan Rubin Suleiman⁴⁵, Mary Caws⁴⁶ et Renée Riese Hubert⁴⁷ continueront de mettre en évidence ces femmes marginalisées. En 1997, Georgiana Colvile et Katharine Conley ont réuni les textes du colloque international de Cerisy-la-Salle⁴⁸, ce qui aura pour effet « d'institutionnaliser [la] reconnaissance⁴⁹ » des femmes du XX^e siècle liées au surréalisme⁵⁰. Depuis ce temps, une quantité

⁴¹ Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, op. cit., 4^e de couverture.

⁴² Notamment dans celles de Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Ithelle Colquhoun, Leonor Fini, Grace Pailthorpe, Kay Sage, Frida Kahlo, Remedios Varo et Valentine Penrose, qui écrivaient aussi, comme le rappelle Chadwick. *Ibid.*, p. 219.

⁴³ Pour cette raison, le texte « Women of Surrealism » de Gloria Orenstein constitue une exception. Paru d'abord en 1973, en anglais : Gloria Orenstein, « The Women of Surrealism », *The Feminist Art Journal*, spring 1973, p. 15-21. Puis, en 1977, en français : Gloria Orenstein, « Les femmes du surréalisme », *Obliques*, op. cit., p. 61-64.

⁴⁴ Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, London, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1997.

⁴⁵ Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme » (essai adapté et traduit du premier chapitre de son livre *Subversive Intent*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990), *Plein Marge*, n° 17, juin 1993.

⁴⁶ *Surrealism and Women*, essais réunis par Mary Ann Caws, Rudolf Kuensli et Gwen Raaberg, *Dada/Surrealism*, n° 18, 1990.

⁴⁷ Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, Nebraska University Press, 1994.

⁴⁸ Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La part du féminin dans le surréalisme*, Centre culturel international de Cerisy, colloque, du 1^{er} au 11 août, 1997.

⁴⁹ Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn. Dialogue entre écriture et arts plastiques* [en ligne], thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2006, p. 50. <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0296.pdf> (page consultée le 25 mars 2016). p. 50.

⁵⁰ Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.

de travaux universitaires continuent de faire connaître le talent des femmes ayant participé de près ou de loin au mouvement surréaliste⁵¹.

Sur la question précise de la production littéraire de ces femmes, l'apport de Georgiana Colville est non négligeable depuis les années 90. Plus qu'aucun autre ouvrage, son anthologie *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes* (1999)⁵² met l'accent sur leur écriture.

On aura malgré tout omis d'inclure les œuvres de Leonor Fini dans deux expositions majeures des années 2000. D'abord dans *Au pays des merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis* (2012) présentée entre Los Angeles et Mexico et regroupant pour la première fois plus de 180 œuvres de femmes près du mouvement surréaliste, qu'elles soient « autochtones, immigrées ou de passage » au Mexique et aux États-Unis entre les années 1930 et 1970⁵³; puis dans *Sade, Attaquer le Soleil* (2014)⁵⁴, présentée au Musée d'Orsay à

⁵¹ Penelope Rosemont propose une anthologie internationale en anglais présentant un panorama élargi des femmes associées au mouvement de Breton ou influencées par lui sans en avoir fait partie. Voir Penelope Rosemont, *Surrealist Women an International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998. Marie-Claire Barnet s'intéresse quant à elle aux « histoires, romans, récits, contes, nouvelles et poèmes légués à la postérité par trois illustres méconnues », soit par Lise Deharme, Joyce Mansour et Gisèle Prassinos. Voir Marie-Claire Barnet, *La Femme cent sexes ou les genres communicants. Deharmes, Mansour, Prassinos*, Berne, Paris, P. Lang, 1998.

⁵² Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit.

⁵³ Voir le catalogue de l'exposition : Ilene Susan Fort, Tere Arcq et Terri Geis (dir.), *Au pays des merveilles : Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Mexico City, Museo de Arte Moderno, Québec, Musée national des beaux-arts, New York, Prestel, 2012. L'écriture épistolaire rend bien compte de l'influence des Amériques dans l'imaginaire de Leonor Fini. D'après sa correspondance avec André Pieyre de Mandiargues, elle arriva à New York en novembre 1936 et y resta jusqu'en mars 1937.

⁵⁴ Voir le catalogue de l'exposition : Annie Lebrun, *Sade : Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard, 2014, 336 p. Leonor Fini n'apparaît pas aux côtés des autres femmes-artistes près des surréalistes : Toyen, Dora Maar, Valentine Hugo, Nusch Éluard, Maria Martins, Aloïse Corbaz et Unica Zürn. On peut s'étonner devant l'absence des « illustrations » que Leonor Fini a réalisées en 1944 pour la *Juliette* de Sade. Voir mon article au sujet de ces illustrations : Valérie Mandia, « La Juliette de Sade illustrée par Leonor Fini. Une esthétique de la méchanceté », *@nalyse* [en ligne], dossier *Vissages et vicissitudes de la méchanceté*, vol. 12, n° 2, printemps-été 2017, <https://doi.org/10.18192/analyses.v12i2.2015> (page consultée le 14 septembre 2019).

Paris d'octobre 2014 à janvier 2015. L'artiste aura néanmoins fait partie de la sélection de l'exposition *Dreamers Awake* tenue à Londres en 2017⁵⁵.

Aujourd'hui, on peut souligner les efforts constants d'Arlette Souhami⁵⁶, de Neil Zukerman⁵⁷ et de Roland Weinstein, les marchands de Leonor Fini à Paris, à New York et à San Francisco, et ceux de Richard Overstreet, l'ayant droit de l'artiste, qui travaillent en étroite collaboration au rayonnement et à la diffusion de l'œuvre plastique et littéraire de Leonor Fini⁵⁸. Il faut aussi mentionner le *Leonor Fini* (1973) de Xavière Gauthier⁵⁹, où sont publiés des extraits de textes inédits et l'incontournable *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*⁶⁰, biographie de l'artiste écrite par Peter Webb.

Les professeures Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, spécialistes de l'écriture des femmes, font quant à elles une place à l'auteure-artiste en intégrant un article sur Leonor Fini « peintre » et « femme de lettres » dans leur *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*⁶¹ (1996). Je peux aussi signaler la thèse d'Anne-Marie Devaivre, *L'Approche*

⁵⁵ Voir le catalogue d'exposition : Susanna Greeves et Alyce Mahon, *Dreamers Awake*, Londres, White Cube, 2017.

⁵⁶ Arlette Souhami dirige la galerie Minsky à Paris. Le site de cette galerie offre un inventaire des publications de l'artiste : <http://www.leonor-fini.com/fr/books/illustre-par-leonor-fini/> [Galerie Minsky] Il y a encore le livre *Leonor Fini* édité par la Galerie Minsky en 2001, avec références biographiques établies par Richard Overstreet. Voir Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minsky, 2001.

⁵⁷ Neil Zukerman dirige la CFM Gallery de New York. Il a publié un catalogue illustré faisant l'inventaire et la description des livres de Leonor Fini. Voir Neil Zukerman, *Illustrated Catalog of Leonor Fini Books Currently Available at CFM Gallery*, New York, CFM Gallery, 2005.

⁵⁸ La publication d'un catalogue raisonné sur les œuvres de Leonor Fini est également prévue à l'automne 2019. Richard Overstreet et Neil Zukerman, *The Paintings of Leonor Fini — Catalogue Raisonné*, Milan, Skira, 2019 (sous presse).

⁵⁹ Xavière Gauthier, *Leonor Fini*, Paris, Le musée de poche, 1973. Cet ouvrage permettra d'ailleurs à certaines chercheuses de faire allusion aux textes de Leonor Fini dans leurs recherches : Colville, Georgiana, « Beauty and/Is the Beast: Animal Symbolism in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. » *Dada/Surrealism*, n° 18, 1990. / Rachael Crew, « Sphinxes, Witches and Little Girls: Reconsidering the Female Monster in the Art of Leonor Fini », Elizabeth Nelson, Jullian Burcar et Hannah Priest (dir.), *Crating Humanity, Discovering Monstrosity: Myths & Metaphors of Enduring Evil, At The Interface, Cutting-Edge Research*, Oxford, Interdisciplinary Press, 2010.

⁶⁰ Peter Webb, *op. cit.*

⁶¹ Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, « Leonor Fini », *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996, p. 240.

*picturale d'univers littéraires : Les Illustrations de Leonor Fini*⁶² (1970), qu'il serait mal venu d'oublier, car même si elle n'y traite pas explicitement des écrits de Leonor Fini, l'universitaire y étudie sa culture littéraire tout en réfléchissant à sa manière d'envisager les rapports texte-image⁶³.

De plus en plus de billets de blogue et de courts articles dans divers quotidiens sur la culture pop et les questions entourant l'altersexualité font redécouvrir Leonor Fini⁶⁴. En 2014, on a également pu voir *Leonor Fini / Pourquoi pas?*⁶⁵, une première exposition des œuvres de Leonor Fini dans les pays nordiques. Cette exposition dont le titre est directement inspiré d'un manuscrit inédit de l'artiste a mis l'accent sur sa double expression d'auteure et d'artiste⁶⁶.

Depuis maintenant une vingtaine d'années, les spécialistes qui se sont employés à mieux faire connaître la production artistique de ces créatrices, qu'elles aient été « intégrées dans un groupe surréaliste, en périphérie du mouvement, ou simplement de passage⁶⁷ », s'entendent pour dire que leur démarche entretient des liens étroits malgré leurs différences de parcours, de générations et d'affiliations culturelles. En effet, la critique a relevé chez elles deux dénominateurs communs sur lesquels j'assoirai mes analyses : l'autoreprésentation et la démarche intermédiaire⁶⁸.

⁶² Anne-Marie Devaivre, *L'Approche picturale d'univers littéraires : Les Illustrations de Leonor Fini*, thèse déposée à la Société des Gens de Lettres, Paris, 1970.

⁶³ En ce qui concerne les études spécifiquement menées sur mon corpus, je m'y référerai en cours d'analyse.

⁶⁴ Par exemple, l'exposition *Leonor Fini: Theatre of Desire, 1930-1990* lui a été consacrée au Museum of Sex, à New York, du 28 septembre 2018 au 4 mars 2019. Voir aussi la section « Articles et billets de blogue récents sur Leonor Fini » dans la bibliographie de cette thèse.

⁶⁵ Leonor Fini, Jean Genet, Lasse Söderberg et collab., *Leonor Fini/Pourquoi pas?*, Suède, Bildmuseet, 2014. Le catalogue de cette exposition présentée au Bildmuseet à la Umeå University en Suède est bilingue (suédois et anglais) et inclut, parmi une série de peintures, de dessins, d'illustrations de livres, d'objets et de croquis de costumes, trois textes inédits du manuscrit en question.

⁶⁶ J'ai ici mentionné les ouvrages importants qui ont contribué à faire connaître la double expression de Leonor Fini. En ce qui concerne les rares articles et ouvrages consacrés aux textes choisis dans le corpus de cette thèse, je m'y référerai en cours d'analyse.

⁶⁷ Georgiana Colville et Annie Richard, « Le jeu des miroirs », *Mélusine*, n° XXXIII, op. cit., p. 9.

⁶⁸ Sur ces deux aspects frappants, d'abord sur la question interdisciplinaire puis sur celle de l'autoreprésentation, Georgiana Colville note que « ce qui n'était qu'une tendance chez les hommes semble avoir représenté une norme chez les femmes, dont très peu se cantonnaient dans un seul domaine » et qu'« [a]lors que les autoportraits sont plutôt rares chez les hommes surréalistes, la profusion de ce genre chez les femmes s'avère phénoménale ». Voir Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit., p. 12-13.

Ce positionnement artistique de l'entre-deux, sorte d'« androgynie créatrice⁶⁹ », rejoint leur positionnement identitaire dans la figure de l'androgyn. Ainsi, je me suis servi de ces points communs comme d'un squelette pour ma thèse : leur tendance à l'autoportrait en peinture et à diverses formes d'écriture de soi en littérature; leur choix du surréalisme pour son côté subversif; leur besoin de lier la peinture à l'écriture; et la figure de l'androgyn.

3. Objectifs de recherche

À l'instar de la production littéraire de plusieurs de ses contemporaines⁷⁰ qui « ont créé [...] dans l'oubli⁷¹ », celle de Leonor Fini a été négligée et n'est connue que d'un public d'initiés ou de bibliophiles. Ma thèse de doctorat vise ainsi à étudier les écrits de Leonor Fini qui sont à mi-chemin entre les registres pictural et littéraire, fictionnel et autobiographique. Plus précisément, mon premier objectif est de proposer un parcours pour entrer dans ses livres hybrides afin de mieux négocier la juxtaposition de ces registres en cours de lecture. Ce premier axe de mon étude examine le *modus operandi* de Leonor Fini. Sur ce point, je rejoins un questionnement de l'auteure-artiste : « Parfois j'aimerais, en marge de mes créations, comprendre vraiment comment cela s'est formé et comment cela arrive à la surface, à l'expression⁷²? » Cette thèse se veut donc une tentative d'approche du dispositif spécifique de l'œuvre littéraire finien qui a recours au visuel.

⁶⁹ Selon « le principe du dédoublement de l'écrivain en artiste visuel et vice versa » Voir Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais, « Héritages ou legs? », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine* [en ligne], 2016, www.cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/ (page consultée le 14 septembre 2019).

⁷⁰ Comme Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Ithell Colquhoun, Giovana, Michèle Drouin, Frida Kahlo, Nelly Kaplan/Belen, Léona Delcourt/Nadja, Bona de Mandiargues, Lee Miller, Meret Oppenheim, Grace Pailthorpe, Valentine Penrose, Gisèle Prassinos, Alice Rahon-Paalen, Kay Sage, Dorothea Tanning, Marianne Van Hirtum, Remedios Varo, Unica Zürn.

⁷¹ Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit., p. 7.

⁷² Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, op. cit., p. 185.

À l'heure des études interdisciplinaires et intermédiales, l'œuvre de Leonor Fini est un champ paradigmatique. En effet, le corpus finien offre une occasion unique d'explorer ce qu'on appelle communément aujourd'hui les rapports texte-image. Mon deuxième objectif est donc d'analyser les points de contact qui peuvent exister entre sa peinture et son écriture et, à travers eux, les possibles identitaires imaginés par l'artiste. À la lumière de la problématique qui m'interpelle le plus, soit celle de « l'un dans l'autre », c'est-à-dire de l'iconicité dans le texte et du biographique dans le fictionnel, je tiendrai compte de l'usage atypique de formes textuelles comme prolongement des formes iconiques. J'examinerai donc l'importance des interactions entre narrativité et picturalité chez Leonor Fini dans les écrits qui affichent des attitudes autoréflexives et qui me paraissent se prêter le mieux à l'étude de ma problématique.

Les questions qui conduisent cette recherche sont les suivantes : que se passe-t-il chez ces femmes peintres qui, comme Leonor Fini, se mettent à écrire, ou plutôt, *comment* cela se passe-t-il? Quelle réception réserve-t-on à cette écriture? Leonor Fini est-elle perçue comme un « vrai écrivain »? Quelles sont les caractéristiques propres à l'écriture de l'artiste-peintre? Ses écrits sont-ils ancrés dans une taxinomie littéraire particulière? Découvre-t-on des récurrences et des correspondances d'un système de création à l'autre? Comment l'auteure-artiste *lie-t-elle* de façon cohérente les passages écrits et les passages visuels dans ses productions? Quels sont les possibles relationnels⁷³ entre mots et images *dans* et *avec* l'œuvre littéraire? Comment ses tableaux informent ses romans? Comment l'image de Leonor Fini colore, dessine, structure ses textes? Qu'est-ce que cela apporte de plus au texte littéraire⁷⁴? Que penser des images sans lien apparent avec le texte?

⁷³ Ce sont ces possibles relationnels qu'ambitionne de trouver l'intermédialité. Roger Tro Dého, « Dialogue des arts et des médias », Philip Amangoua Atcha, Adama Coulibaly et Roger Tro Dého (dir.), *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 12.

⁷⁴ Questions que propose de poser Liliane Louvel dans « "Peindre les nuages pour évoquer la lune..." L'allusion picturale », Peter Vernon et Claudine Raynaud (dir.), *L'allusion et l'accès*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT | 31 », 2005, p. 63-88.

Ainsi, je me demanderai devant les références aux tableaux de Leonor Fini qui ne sont pas livrés directement, mais allusivement, ce qui se passe quand les lecteurs ne les « voient » pas.

Ma réflexion vise essentiellement à saisir les enjeux associés aux questions déjà ouvertes par les études menées dans les importants travaux critiques mentionnés plus tôt entourant la propension commune aux femmes surréalistes (ou près du mouvement) en ce qui concerne l'autoreprésentation, la démarche intermédiaire, l'attrait du surréalisme et l'androgynie. Ainsi, non seulement l'œuvre finienne est d'une intensité épistémologique très pertinente par rapport au champ de recherche intermédiaire, mais elle l'est plus largement par rapport à celui sur l'écriture des femmes autour du surréalisme.

4. *Corpus*

Je concentrerai mon propos sur les œuvres qui me permettent de rendre compte de ma problématique et qui, surtout, demeurent accessibles au lectorat. En effet, comme chaque fois que l'on souhaite étudier une œuvre qui se situe hors des canons, on se bute à un problème fondamental : où trouver les textes ? Comme l'évoque Georgiana Colvile dans *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes*⁷⁵, la plupart des textes littéraires des femmes surréalistes ou à tendance surréaliste sont épuisés, inédits, onéreux, rares ou restent encore à traduire en français ; ceux de Leonor Fini n'échappent pas à cette contrainte. Mettre la main sur les œuvres littéraires de la créatrice représente donc un premier défi pour qui s'y intéresse. Puisque le corpus finien compte surtout des livres surdimensionnées, des éditions luxueuses et des exemplaires en éditions limitées, il demeure aujourd'hui confiné à un cercle très restreint d'artistes,

⁷⁵ Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit.

de galeristes, de conservateurs, de collectionneurs et de critiques. Cette question d'accessibilité a donc influencé le choix des ouvrages que j'ai retenus pour mes analyses⁷⁶.

Six textes du corpus finien seront ainsi mobilisés dans une structure qui me permettra, d'un côté, de mettre en relief deux types d'écriture chez Leonor Fini dont chacune fera l'objet d'une partie : une écriture plus ouvertement autobiographique dans les livres d'artiste et plus fictionnelle dans les romans. Puis, d'un autre côté, je pourrai cerner deux types de présence de l'image dans le texte : les images *in absentia* et *in praesentia*, soit « l'image qui est évoquée par le langage » et « l'image qui se présente aux yeux⁷⁷ ».

Le premier chapitre sur les livres d'artiste sert de « vestibule⁷⁸ » par lequel on entre dans les romans finiens, car je crois que pour *lire* (du) Leonor Fini, il faut aussi en/l'avoir *vu(e)*. C'est dire qu'il faut entrer dans ses écrits par sa peinture, puisque comme l'observe Andrea Oberhuber, « les frontières entre le texte et les images sont poreuses chez la plupart des auteures-artistes surréalistes ou près du mouvement, c'est-à-dire que l'écriture contient l'image et que l'image est toujours là dans l'écriture⁷⁹ ». Comme chez l'auteur-artiste Claude Simon, la peinture de Leonor Fini est une sorte de clé de lecture, la « clé rétrospective d'un "code d'écriture" et de lecture qui n'était peut-être pas "admis d'avance"⁸⁰. » La première partie se penche donc sur les livres d'artiste où le pictural, majoritairement *in praesentia*, devient la substance des biographèmes⁸¹ : *Le livre de*

⁷⁶ Je renvoie le lecteur au site de la Galerie Minsky <https://www.leonor-fini.com/fr/books/avec-des-textes-de-leonor-fini/> et à la section « Références biographiques et bibliographiques » de la biographie de Leonor Fini écrite par Peter Webb, *op. cit.*, spécialement aux pages 296-298, pour une liste exhaustive des publications de Leonor Fini.

⁷⁷ Kirsty Bell, *Coprésences, entrecroisements. Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Rodopi, coll. « Chiasma », 2014, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁹ Andrea Oberhuber, « Enfants naturels ou filles spirituelles? À propos de quelques réflexions sur l'esprit de filiation Dada dans les pratiques "autographiques" des auteures-artistes surréalistes », dans Eric Robertson et Elza Adamowicz (dir.), *Dada and Beyond: « Eggs laid by Tigers »*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 192.

⁸⁰ Jean Rousset, « La guerre en peinture : La Bataille de Pharsale », *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 175. Cité dans Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 256.

⁸¹ Roland Barthes définit les biographèmes comme des « vies réduites à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions ». Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, tome III, 1995-1996, p. 1160.

Leonor Fini (1975), *Miroir des chats* (1977) et *Chats d'atelier* (1988). Dans ce chapitre, je porterai une attention particulière à la façon d'utiliser le matériel du livre papier en ayant recours aux définitions du livre d'artiste et du livre surréaliste selon les travaux d'Elza Adamowicz, d'Andrea Oberhuber et de Henri Béhar.

Le deuxième chapitre porte sur les trois romans de Leonor Fini dans lesquels j'ai à analyser des images verbalisées, soit *in absentia* : *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976), *L'Oneiropompe* (1978) et *Rogomelec* (1979). Le portrait de l'auteure et les biographèmes invoqués dans le premier chapitre refont surface à travers ces images évoquées par le langage, ce qui permet de penser la mutation de l'artiste en un rôle fictif. Dans ces trois opus, le contrat de fiction, sans être rompu, se trouve « sérieusement compliqué⁸² » par les allusions picturales dans lesquelles je pense pouvoir reconnaître les ressorts de l'autofiction fantastique, dont le rapprochement avec la peinture est fort utile selon Vincent Colonna⁸³.

5. Méthodologie et outils théoriques

Comme le propose Andrea Oberhuber, lorsque les œuvres à l'étude « défient nos traditionnelles catégories d'analyse⁸⁴ », il faut recourir à divers outils théoriques pour élaborer une façon de lire et de voir son corpus. La problématique complexe de ma thèse s'inscrit en littérature comparée et exige une approche plurielle. Ma méthodologie d'analyse n'a donc trouvé sa pleine efficacité qu'en

⁸² Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 123.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Andrea Oberhuber, « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence », Andrea Oberhuber (dir.), « Voir le texte, lire l'image », *Dalhousie French Studies*, vol. 89, Winter 2009, p. 4. Aussi en ligne <http://www.jstor.org/stable/40838470> (page consultée le 21 septembre 2019).

faisant appel à des sources diversifiées me permettant de comprendre les phénomènes littéraire et visuel et, à travers eux, celui de l'autoreprésentation.

Sur le plan méthodologique, mon approche sera donc hétérogène pour bien saisir le phénomène protéiforme qu'est la littérature de Leonor Fini, car nulle théorie, dans son indépendance, ne saurait rendre compte adéquatement de la complexité de son œuvre discursive. Les théories multiples qui orienteront la perspective de mon analyse critique auront donc tendance à se superposer étant donné que mon cadre théorique convoque la question de l'intermédialité, d'un côté, et celle de l'identité, de l'autre, ou si l'on préfère, de l'autoreprésentation.

En conjuguant les approches théoriques de l'intermédialité avec celles de l'autoreprésentation, j'espère montrer que ces deux notions sont essentiellement liées chez Leonor Fini, qu'elles forment un « nœud inextricable⁸⁵ » au même titre que le texte et l'image. Sur la question intermédiaire, les récentes recherches de Liliane Louvel et de Kirsty Bell, littéraires spécialisées en matière de relations texte-image dont les intérêts de recherches touchent les théories et les pratiques de l'illustration en littérature, seront mises au service de mon argumentation.

5.1 Démarche analytique intermédiaire et picturocritique

En m'interrogeant principalement sur la relation des écrits de Leonor Fini à son œuvre plastique et à sa vie, je privilégierai une logique herméneutique qui accorde au pictural la possibilité d'interpréter un texte. Je propose avec Liliane Louvel de « substitue[r] au terme de “transposition intersémiotique” » celui de « “transposition intermédiaire” (voire interartistique) » afin de centrer davantage mon propos « sur la matérialité de l'œuvre, comme medium, comme art⁸⁶ ». Plutôt que

⁸⁵ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 61.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

de lire le texte finien, je tenterai de le voir. La méthode critique de Louvel s'inspire du visuel pour l'analyse du littéraire et voit dans le pictural « une clé interprétative⁸⁷ » pour dénouer un texte, alors que, depuis les années 1960⁸⁸, c'est d'abord et toujours l'outil linguistique qui rend compte des autres arts. En effet, la traditionnelle façon d'interpréter une image, d'« expliquer » la peinture, passe par la « lecture » de celle-ci. On lira un tableau, comme on lira un texte, à la lumière des théories littéraires, narratologiques et sémiotiques pour l'interpréter tel « un système de signes articulés comme un langage⁸⁹ ». Si la sémiotique est un outil d'analyse qui a fait ses preuves en relevant les ressemblances entre les signes verbaux et visuels et permettant l'analyse du roman et du tableau tout à la fois, la méthode d'investigation de Louvel montre qu'elle a toutefois ses limites et qu'utiliser l'image comme outil opératoire pour analyser certains textes peut transformer les études littéraires. La chercheuse propose donc de permuter la tendance critique issue de la tradition de *l'ut pictura poesis* pour apposer la théorie picturale à la littérature afin de d'analyser « autrement » un texte littéraire⁹⁰. Elle explique que la mécompréhension de la célèbre formule d'Horace, « *ut pictura poesis* », « la poésie comme la peinture », aurait entretenu un rapport hiérarchique et vertical entre le texte et l'image. Plus précisément, elle montre qu'au XVII^e siècle, on a retourné la formule et imposé une domination implicite du texte sur l'image. L'axiome du poète latin s'est ainsi vu interprété dans le sens d'*ut poesis pictura*, « la peinture comme la poésie », alors que c'est plutôt à la poésie qu'elle lançait le défi de faire comme la peinture et de concurrencer avec elle.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁸ Voir par exemple : Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1964. / Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969. / Umberto Eco, « *Sémiologie des messages visuels* », *Communications*, n° 15, Paris, Seuil, 1970. / Umberto Eco, *Études sémiologiques : Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

⁸⁹ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 92.

Louvel accorde ainsi à « l'image, la peinture, *pictura* » le rôle d'intermédiaire entre « la littérature, *poesis* » et « le sens ou les affects et les émotions », alors que traditionnellement, ce sont les mots qui servent de « relais » entre l'image et le sens à saisir⁹¹. Comme la spécialiste, je préférerai donc le terme « intermédiaire » à celui d'« intersémiotique » pour rendre compte d'une approche du mot par l'image et non plus l'inverse. En évoquant les travaux du théoricien en *visuals studies*, W. J. T. Mitchell dans *Picture Theory* et sa notion d'« iconologie du texte », entendue comme « une relecture ou [...] une re-vision des textes à la lumière de la culture visuelle⁹² », elle propose d'évaluer les « effets littéraires » de l'image pour repousser les limites des études littéraires. Cette façon de procéder, c'est-à-dire d'appliquer la théorie de la peinture à la littérature, ne convient toutefois qu'à un certain type de littérature qu'elle nomme « picturale⁹³ », exercice auquel l'écriture de Leonor Fini se prête de façon exemplaire. Je tenterai donc de mettre en application la « picturocritique⁹⁴ » mise au point par Louvel. Plutôt que de parler d'une « grammaire du tableau », je parlerai donc, avec elle, d'une « picturalité » du texte.

5.2 Le « tiers pictural »

La perspective intermédiaire exige, comme le montre Liliane Louvel, la disponibilité et la sensibilité du lecteur, un lecteur qui, je le crois, doit d'abord avoir été spectateur des œuvres finiennes pour déployer tout le sens du texte. En lisant les textes de Leonor Fini, il me faudra donc être attentive au sentiment produit par ce qui me semble indiquer un renvoi au pictural; aux effets plastiques,

⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁹² W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1995. Cité dans Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 98.

⁹³ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

« effets de picturalité⁹⁵ »; à l'impression de déjà-vu me rappelant des « tableaux extratextuels⁹⁶ »; aux marques laissées dans le texte comme une première couche de peinture à l'arrière-plan, bref, au « souffle indistinct de l'image⁹⁷ », pour reprendre la belle expression du psychanalyste Pierre Fédida. Autrement dit, il me faudra être à l'affût de toute « impression qui se lève, à sa confirmation (ou infirmation) voire à une impression, fugitive comme un voile ou un nuage qui passe sur la page entre les signes lus et [notre] imagination⁹⁸. » Car si, a priori, on ne « voit » pas d'images dans les romans de Leonor Fini, ce n'est pas tout le cas. Elles sont là, voilées par les mots. Plusieurs indices invitent notre regard à remarquer une présence de la peinture. Les mots deviennent alors comme des touches de peinture qui activent ce que Louvel appelle le « tiers pictural ». Ce dernier concept, auquel j'aurai recours, elle le définit comme :

[c]e *something*, ce quelque chose ou ce je-ne-sais-quoi [...], nom que je donne à cette synesthésie, à ce mouvement entre-deux dans la non-résolution du battement [...] : « le tiers pictural » est le moment entre-deux quand le texte tend vers l'image quand l'image file vers le texte, et que dans l'esprit du lecteur qui reconnaît, du texte tressaille. Entre-deux, l'image se lève d'entre les lignes, encore voilée, encore imprécise : « où donc ai-je déjà vu cela⁹⁹? »

Il s'agira pour moi de mettre au jour ces traces, ces empreintes et ces manifestations d'une présence de la peinture dans le texte à travers les références ou les allusions aux procédés picturaux tels le cadrage, la touche, la couleur, la lumière, la fenêtre¹⁰⁰.

Pour chaque chapitre, je suivrai les repères d'analyse proposés par Kirsty Bell pour mieux comprendre la contribution des images au récit. Selon cette dernière, il faut tenir compte de trois facteurs principaux pour analyser les rapports texte-image : le type d'images mises en scène (illustration peintes/dessinées ou images évoquées); leur lieu d'inscription (dans le livre, dans le

⁹⁵ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁹⁷ Pierre Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », *Le site de l'étranger*, Paris, PUF, 1995 [1993], p. 187-220. Cité dans Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

paratexte ou hors du livre); et l'identité des différentes instances créatrices/productrices évoquées (illustrateur, artistes célèbres et réels, personnages peintres)¹⁰¹. Pour chaque image rencontrée, qu'elle soit présente matériellement ou verbalement, j'identifierai le procédé qui l'introduit : illustratif, descriptif, ekphrastique, référentiel¹⁰².

5.3 Bris épistémologique : « ouvrir l'œil du texte » illisible

L'image, c'est l'étrangère qui déchire la rassurante continuité du texte. Son entrée s'y fait par effraction et provoque le bris épistémologique des paroles artistiques. L'image ponctue le texte de ruptures et en interrompt la lecture, qu'elle soit présente visuellement ou allusivement, car elle demande un temps d'arrêt, un moment de réflexion, comme devant le tableau sur le mur du musée. C'est ainsi que l'image finienne « ouvre l'œil du texte¹⁰³ », pour reprendre l'expression de Louvel. Ouvrir l'œil du texte, c'est « permettre de voir, de rêver, d'aller du côté du visuel, et finalement, de prendre du plaisir, un plaisir supplémentaire et autre, pour l'amateur¹⁰⁴ » des œuvres picturales de l'artiste qui dispose d'un savoir *extra librum*. Le lecteur doit donc rester attentif pour voir l'image dissimulée entre les mots. Paradoxalement, l'image rend aussi l'œuvre illisible pour celui qui ne sait pas la reconnaître.

Ainsi, l'enjeu formel est un facteur déterminant, car « tout ce qui infléchit le texte dans sa matérialité affecte la lecture linéaire et l'évidence du sens¹⁰⁵ ». Pour analyser les textes finiens, il me faudra donc faire appel à la notion d'illisibilité puisque « “les textes qui détournent le lisible

¹⁰¹ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰² Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰³ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰⁵ Julie Leblanc, « L'Illisible : un problème d'ordre génétique et iconique », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2006, p. 237.

par le visible inscrivent en fait l'illisibilité dans leur projet¹⁰⁶ ». Les dessins introduits dans ses livres « soumettent le lisible à un certain nombre de dérèglements » et donnent lieu à « des problèmes de lecture issus des rapports tendus entre le texte et l'image¹⁰⁷ ». Et puisque les récits des femmes surréalistes sont « un exercice de déguisement qui ne laisse voir que les vérités que le sujet souhaite révéler [et que] [c]hez elles, l'utilisation de masques, réels ou littéraires, et autres procédés comparables, est assez fréquente¹⁰⁸ », c'est aux lecteurs de donner un sens à cette ambiguïté. Comme le soulignent Liliane Louvel et Catherine Rannoux, ce qu'elles nomment « [l]e jugement d'illisibilité » « dit simultanément un désir de dévoilement et sa mise en déroute¹⁰⁹ ». C'est précisément la difficulté du déchiffrement qui me pousse à cette quête et en même temps la crainte de ne pas réussir ou encore, d'y parvenir, mais de mettre à mal tout ce qui fait la force esthétique du projet finien. Mais voilà, l'illisible « porte en lui une aporie, la menace de l'enfermement dans une norme hypothétique¹¹⁰ ». De ma position de lectrice-spectatrice, j'endosse donc le rôle de « détective¹¹¹ ». Les textes de Leonor Fini, comme ceux des femmes surréalistes, nous résistent, car ils sont nés de la résistance et c'est aussi là que se trouve l'illisible : « Dire d'un texte qu'il est illisible [...] [,] c'est toujours pointer quelque chose de l'ordre de la résistance¹¹². » Cette résistance chez Leonor Fini relève de l'image.

¹⁰⁶ Tiphaine Samoyault, « Textes visibles », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, p. 15. Citée dans *Ibid.*, p. 237.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁸ Ilene Susan Fort et Tere Arcq, « Introduction », Ilene Susan Fort, Tere Arcq et Terri Geis (dir.), *Au pays des merveilles : Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹ Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), « Avant-propos », *L'illisible*, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹¹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 143.

¹¹² Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), « Avant-propos », *L'illisible*, *op. cit.*, p. 7.

5.4. *Écriture de soi*

La représentation de soi connaît des applications qui se déclinent en plusieurs genres et sous-genres littéraires et artistiques. Parfois, ces genres se déplacent, tel l'autoportrait, et parfois, ils se chevauchent et s'interpénètrent, telles l'autobiographie et la fiction, d'où émane l'autofiction. L'*écriture* de soi est une notion à la fois neuve et ancienne et il semble que la représentation de l'artiste se soit développée dans le domaine des beaux-arts en premier lieu. L'autoportrait pictural serait donc historiquement la première autobiographie de l'artiste s'auto-engendrant, voire peut-être la première autofiction. Je ferai appel aux différentes notions appartenant à la représentation de soi et verrai si elles arrivent à rendre compte de l'objet complexe que sont les livres de Leonor Fini. Selon toute vraisemblance, les autoportraits et les récits autobiographiques de l'auteure-artiste se rapprocheraient aujourd'hui des notions d'autofiction et d'autoportrait littéraire qui sont on ne peut plus actuelles. L'arrimage des entreprises artistiques et génériques par le biais de l'autofiction reste peu étudié et marque un avancement des connaissances. Sans avancer de réponse catégorique, je crois que les textes finiens développent une perspective embryonnaire de nouvelles sortes d'autofictions, des « autofictions visuelles¹¹³ ».

À l'aide de toutes ces notions, j'espère faire des associations inédites entre la création littéraire et la production picturale de Leonor Fini. Je vais maintenant me prêter au jeu de l'auteure-illustratrice pour tenter de résoudre les énigmes posées par ses livres, qui relèvent de l'illisible et où l'image « permet d'aller y voir plus profondément la chair¹¹⁴ », celle-là même qui est imprimée dans le corps de Fini.

¹¹³ Sandrine Morsillo, « Autofictions visuelles et identités artistiques » [en ligne], dossier *Articles sur artistes*, mis à jour le 04/12/2011, <http://www.autofiction.org> (page consultée le 21 septembre 2019).

¹¹⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 259.

CHAPITRE I : LES LIVRES D'ARTISTE OU L'ENTRE-DEUX LIVRE

1. Présentation du corpus

Pour proposer une analyse cohérente du *Livre de Leonor Fini* (1975), de *Miroir des chats* (1977) et de *Chats d'atelier* (1988), il me paraissait approprié d'en faire une lecture suivant leur ordre chronologique de parution.



De gauche à droite, les couvertures du *Livre de Leonor Fini*, de *Miroir des chats* et de *Chats d'atelier*

Les aborder en respectant leur chronologie me semble la manière la plus révélatrice de les étudier, car, à bien les relire, on croirait qu'ils se prolongent l'un dans l'autre comme des poupées gigognes, comme si les lire dans leur ordre de publication permettait de trouver, dans les premiers, les clés de lecture des suivants ou, dans les ceux-ci, la réponse aux énigmes des premiers. Suivre leur succession dans le temps permet aussi de les mettre en parallèle avec le cheminement de la carrière de Leonor Fini pour mieux faire ressortir la portée autobiographique d'une œuvre qui a évolué avec l'artiste.

1.1. Des livres ouvertement autobiographiques

1.2. Des livres à la lisière des genres

Tous les livres qui nous intéressent dans cette section soulèvent des questions de catégorisation. Ce sont des œuvres protéiformes dont l'appartenance générique demeure indéfinissable « jusqu'au bout », pour reprendre les mots d'Andrea Oberhuber¹¹⁷.

À la lumière de ce qui précède, on constate que le terme « album » revient souvent tant dans les critiques¹¹⁸ que dans le paratexte des ouvrages qui font l'objet de ce chapitre et qui semblent, à première vue, bien adhérer à l'idée qu'on se fait de l'album¹¹⁹. De quel(s) côté(s) ranger ces trois ouvrages? L'appellation la mieux désignée pour les regrouper est probablement celle de « livre d'artiste », bien que l'expression suscite des discussions.

1.3. Confusion terminologique dans le discours critique : à chacun sa définition du livre d'artiste

En effet, le terme « livre d'artiste » est employé pour qualifier des œuvres très diverses. Comme l'écrit l'auteur-artiste Dick Higgins, « “[p]erhaps the hardest thing about the artist’s book is to find the right way to talk about it”¹²⁰ ».

¹¹⁷ Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ Voir, par exemple, Paul Caso, « Dans un livre qui est un spectacle, Léonor Fini raconte sa vie », Bruxelles, *Le Soir*, 1975 ou Georges Bratschi, « Les miroirs de Leonor », *loc. cit.*

¹¹⁹ Selon la chercheuse Sophie Van der Linden, le terme générique « album » désigne des ouvrages où le texte et les images sont indissociables et dont les relations optimisent la compréhension et l'interprétation du livre. Il s'agit d'ouvrages dans lesquels l'image domine le texte ou l'éclipse carrément quand ils ne contiennent aucun texte. Si le texte et l'image partagent l'espace du livre, alors la narration s'opère de manière articulée entre l'un et l'autre. Cependant, dans les études littéraires, le terme « album » semble cependant plus usité en littérature pour la jeunesse. Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.

¹²⁰ Dick Higgins, « Préface », dans Joan Lyons, *Artists Books: A Critical Anthology and Source Book*, Rochester, New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 12. Cité par Elza Adamowicz, « État présent. *The Livre d'artiste* in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. 63, n° 2, 2009, p.193. C'est moi qui traduis : « Ce qui est le plus difficile avec le livre d'artiste, c'est de trouver la bonne façon d'en parler. »

Adamowicz¹²¹ se penche sur la confusion terminologique qui règne aujourd'hui dans le discours critique entourant le « livre d'artiste » lequel pourrait somme toute devenir un archi-genre englobant toutes les autres catégories qui s'y confondent, comme le « livre de dialogue », le « livre de peintre »¹²², le « livre objet¹²³ », le « *material book*¹²⁴ » et le « livre surréaliste ». Noëlle Batt a une perception très élastique du livre d'artiste, dont elle conçoit les limites quelque part sur l'échelle des genres du livre illustré, « at one end of the spectrum the traditional *livre illustré* and at the other the *livre objet*¹²⁵ ». Avec la critique Anne Moeglin-Delcroix¹²⁶, on pourrait parler de livres d'artiste pour bibliophiles lorsqu'il est question des ouvrages de Fini, c'est-à-dire des œuvres pour amateurs ou collectionneurs de livres rares, anciens ou précieux, des objets à manipuler avec

¹²¹ Elza Adamowicz, professeure de littérature française et de culture visuelle à l'Université Queen Mary de Londres, a beaucoup écrit sur les textes surréalistes, notamment dans deux articles auxquels je me réfère ici : « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Mélusine*, n° XXXII, op. cit., p. 31-42 et « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », loc. cit., p. 189-198.

¹²² Je renvoie le lecteur à Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6 et 21.

¹²³ Voir Elza Adamowicz, « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », loc. cit., p. 192. Dans l'itinéraire du livre d'artiste, Adamowicz rappelle aussi l'avènement du livre-objet « as limit-form of the artist book, both references and resists the form and function of the book ». C'est moi qui traduis : le livre-objet est « comme une forme limite du livre d'artiste; il renvoie et résiste à la fois à la fonction du livre ». Les livres sur lesquels je me pencherai dans ce chapitre, difficiles à ranger sur les rayons d'une bibliothèque en raison de leur format non conventionnel, pourraient en partie appartenir à cette catégorie. Dans son article « Le livre surréaliste : poètes et peintres dialoguent », *Littera, Le Paris de l'entre-deux-guerres : surréalisme, art nègre, culture populaire*, vol. 2, 2017, p. 67, Adamowicz donne l'exemple de la *Couverture d'un livre ayant séjourné dans la mer* (1936) réalisée par Leonor Fini. Il s'agit d'un exemplaire des *Mémoires de Christophe Colomb*, un « faux objet trouvé », dont la couverture est incrustée de coquillages et de débris marins. Présenté à l'occasion de l'*Exposition surréaliste d'objets* en mai 1936 à la galerie Charles Ratton à Paris, le livre était posé sur un socle et rendu impropre à la lecture. Ce livre-objet réalisé au début de la carrière de Fini a sans aucun doute contribué à la réflexion de l'artiste sur la manière d'investir l'espace du livre. Je renvoie le lecteur désireux d'en savoir plus à Peter Webb, *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, op. cit., p. 52.

¹²⁴ Voir Elza Adamowicz, « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », loc. cit. p. 194. D'après Adamowicz, le discours critique compare cette catégorie de livres à un corps « appealing not only to the eyes but also to the sense of touch ». C'est moi qui traduis : « attirant non seulement les yeux, mais aussi le sens du toucher ». Il s'agit d'objets uniques ou à édition limitée. Toute l'attention se tourne alors sur la qualité tactile du livre, qui peut prendre la forme d'un corps. Plusieurs de ces transformations du livre ont lieu avec le surréalisme.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 193. Ainsi qu'Adamowicz résume les propos de l'article de Noëlle Batt, « Le Livre d'artiste, une œuvre émergente », dans Monserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence/Unesco, 1997, p. 21-34. C'est moi qui traduis : « à une extrémité du spectre du *livre illustré* traditionnel et à l'autre *du livre objet* ».

¹²⁶ Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

des gants blancs. Ce sont des ouvrages luxueux qui produisent de la rareté puisque les éditions en sont artificiellement limitées.

En ce qui concerne les rapports que les livres d'artiste nouent entre le texte et l'image, nous retenons, avec Adamowicz, que si l'image s'y libère des contraintes imposées par le texte, elle n'y prend tout son sens que dans sa rencontre avec lui : « [...] the image in the modern *livre d'artiste* is both interlinked with and independent of the text¹²⁷. » La nature du travail de Leonor Fini fait en sorte que ses productions se rapprochent aussi du livre surréaliste.

Ce qui ressort des définitions que tentent de donner les différents critiques du livre surréaliste, c'est l'idée de la collaboration, de la *rencontre* entre le visuel et le littéraire et entre deux instances créatrices¹²⁸, ainsi que le résume Adamowicz :

Le livre surréaliste est avant tout un lieu de rencontre entre l'écriture (poème, essai, récit) et le pictural (lithographies, gouaches, photographies, collages, gravures). Cette rencontre peut aller du simple frontispice pour un recueil de poèmes ou un essai [...] à la collaboration étroite entre un poète et un artiste [...] ou à l'œuvre d'un seul [...]¹²⁹.

Le livre surréaliste au féminin n'échappe pas à cette caractéristique collaborative¹³⁰ et nous verrons que les trois livres que je m'appête à analyser sont aussi les fruits d'une collaboration.

Pour tenter de circonscrire le livre surréaliste, il faut aussi considérer son contenu. Comme l'avance Henri Béhar¹³¹, les livres surréalistes peuvent avoir une apparence conventionnelle, mais

¹²⁷ Elza Adamowicz, « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », *loc. cit.*, p. 193. C'est moi qui traduis : « [...] l'image dans le livre d'artiste moderne est à la fois liée au texte et indépendante de lui ».

¹²⁸ Andrea Oberhuber rappelle que « [l]a collaboration entre écrivains et artistes visuels mus par un projet commun donna lieu, dans l'entre-deux-guerres, à ce que l'on appelle généralement le "Livre surréaliste" », Andrea Oberhuber, « Démarche collaborative et partage de la page au sein du Livre surréaliste » [en ligne], 5e Congrès de l'EAM (Université de Rennes, 1^{er} – 3 juin 2016), <http://lisaf.org/2016/04/25/les-anagrammes-dessins-consignes-au-sein-du-livre-hexentexte-et-oracles-et-spectacles-dunica-zurn/> (page consultée le 21 septembre 2019).

¹²⁹ Elza Adamowicz, « Le livre surréaliste : poètes et peintres dialoguent », *loc. cit.*, p. 68.

¹³⁰ Comme en témoigne le titre du projet de recherche d'Andrea Oberhuber : *Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*. Programme de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada 2015-2019 sous la direction d'Andrea Oberhuber. <http://lisaf.org/> [Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux]

¹³¹ Henri Béhar, « Portes battantes », *Mélusine*, n° IV, 1983. Béhar reprend la formule d'André Breton dans *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, p. 18.

un contenu transgressif. Pour cette raison, il les compare à des « portes battantes¹³² », en reprenant la catégorie des œuvres « battantes comme une porte » dont parle Breton dans *Nadja*, et avance que leur dimension plastique ne suffit pas à les définir :

En vérité, les livres surréalistes (non point tous; mais quelques-uns suffisent à montrer la direction), en dépit d'une apparence souvent convenue, sont le lieu de multiples transgressions, à tout le moins de décentrement, tant dans le rapport du titre au contenu, que de l'image au texte, que par le recours à une mise en page ou à des techniques troublantes. Ne serait-ce que l'introduction de photographies, comme pour un ouvrage scientifique, dans une narration (*Nadja*, *L'Amour fou*)¹³³.

Béhar souligne également la teneur autobiographique du livre surréaliste en affirmant que

[L]e texte surréaliste se veut à la fois « livre ouvert » sur le spectacle intérieur, sur les profondeurs de soi, et livre battant comme une porte par où pénètre le spectacle du monde, la réalité extérieure. Subjectivité et objectivité cessent de s'y livrer leurs coutumiers assauts. Ce sont des livres à la première personne, « documents privés ». Miroirs où s'inscrit « l'image la plus fugace et la plus alerte de [soi]-même », ils ne posent jamais que la question fondamentale : « Qui suis-je? »¹³⁴

Les livres de Fini répondent à cette dernière définition et sont certes des portes battantes mais, pour y entrer, il faut tout de même trouver la clé de l'énigme, car la peintre est un sphinx et « [s]a peinture est un piège¹³⁵ ».

En résumé, *Le Livre de Leonor Fini*, *Miroir des chats* et *Chats d'atelier* pourraient se situer à « la lisière du livre surréaliste et du livre d'artiste¹³⁶ », car ils relèvent en partie de l'une et de l'autre catégorie. Puisque le livre surréaliste est davantage celui d'auteurs ou d'artistes directement liés et intégrés au mouvement de Breton, dont la période s'étend de 1924 à 1939¹³⁷, je préfère accorder l'appellation plus générale de livres d'artiste aux ouvrages de Fini.

On retient aussi que le discours critique rend le livre d'artiste beaucoup plus obscur que l'objet lui-même et, qu'en bref, le livre d'artiste n'est ni plus ni moins qu'un « proteiform genre, open to

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Krikor Keusseyan, « Une heure avec Leonor Fini, le Salvador Dalí féminin », *Safa*, 27 février 1974, p. 25.

¹³⁶ Sur le *Livre de Leonor Fini*, Andrea Oberhuber propose cette classification à mi-chemin du livre d'artiste et du livre surréaliste. Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 26.

¹³⁷ Julien Schuh, « Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste? », *Mélusine*, n° XXXII, *op. cit.*, p. 43-60.

innovative forms¹³⁸ ». L'article d'Adamowicz montre bien que la définition du livre d'artiste est élastique : « As the various definitions [...] show, the *livre illustré*, *livre de dialogue*, *artists book* and *livre objet* have been considered both as distinctive categories and as overlapping modalities of the twentieth-century *livre d'artiste*¹³⁹. » C'est dans cette zone de chevauchement qu'on peut situer les livres de Leonor Fini. Et puisqu'il est difficile de la situer précisément, entrons plutôt entrer dans ses livres.

1.4 Méthodologie plurielle : comment entrer dans ces livres?

Sans doute est-il impossible d'emprunter une seule voie pour analyser ce genre de livre et ses rapports texte-image. Puisqu'on ne s'entend pas, mais qu'il faut décider, je m'alignerai sur ces cinq approches méthodologiques du livre d'artiste recensées par Elza Adamowicz¹⁴⁰ : **I – la lecture comparative**, basée sur les rapports analogiques ou homologues entre les textes et les images mis en présence et sur la complémentarité des arts; **II – la méthode convergence – divergence** qui ouvre la voie aux rapports antagonistes dans la rencontre du texte et de l'image; **III – le dialogue – échange**, une approche qui rend compte des interactions entre texte et image « sur la page même », cette dernière « reproduisant l'esprit, et non la forme, des compositions », l'un et l'autre moyen d'expression proposant une interprétation « libre » dans une démarche « parallèle¹⁴¹ »; **IV – la différence – le livre matériel**, une perspective qui prend en considération les trajets divergents

¹³⁸ Elza Adamowicz, « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », *loc. cit.*, p.193. C'est moi qui traduis : « un genre protéiforme, ouvert aux formes innovantes ».

¹³⁹ *Ibid.* C'est moi qui traduis : « Comme le montrent les diverses définitions [...], le *livre illustré*, le *livre de dialogue*, le *livre d'artiste* et le *livre objet* ont été considérés à la fois comme des catégories distinctes et comme des modalités du livre d'artiste du XX^e siècle qui se chevauchent ».

¹⁴⁰ Elza Adamowicz, « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », *loc. cit.*, p. 31-42.

¹⁴¹ C'est cette approche que je privilégierais si j'avais à étudier les illustrations que Leonor Fini a réalisées pour nombre d'auteurs et d'auteuses.

des éléments graphiques et verbaux et permet « une analyse focalisée sur le livre d’une part comme production (et non plus comme produit), et d’autre part comme entité matérielle »; **V – la lecture poétique**, cette façon d’aborder le livre surréaliste en ayant recours à un langage poétique pour parler des échanges entre le mot et l’image¹⁴².

Comme mentionné, j’emprunterai un peu à chacune de ces cinq approches pour analyser les livres de cette section.

2. *Itinéraire : comment entrer dans les livres d’artiste de Leonor Fini?*

Pour explorer les thèmes littéraires développés par Leonor Fini à la lumière de ses thèmes picturaux et pour montrer qu’elle fait œuvre d’écriture d’un point de vue plastique, je commencerai mon analyse de ses livres en les abordant comme des tableaux : à partir de leur cadre et de leur surface. Cette approche aura un effet de zoom, de rapprochement et d’éloignement.

2.1 *Passer par la façade du texte*

Explorer les paratextes auctorial et éditorial des récits correspond, selon la nomenclature de Liliane Louvel, à l’étude de la parapicturalité¹⁴³, notion qui réfléchit à l’image *autour* du texte. Afin d’interpréter les composantes du paratexte, je me conformerai à l’itinéraire suggéré par Kirsty Bell. Pour élargir l’interprétation de l’image figurant sur la couverture des récits, je suivrai « l’ordre dans lequel un lecteur s’informe des diverses composantes du paratexte¹⁴⁴ » : le titre, l’image de la

¹⁴² Sur cette dernière approche, Adamowicz remarque que les critiques font allusion au rapport texte/image en empruntant différentes métaphores relatives au monde de la musique, de la lumière, du tissage et de l’alchimie : illumination, révélation, collage, mariage, configuration d’emmêlements, entrelacs des extrêmes, lieu d’une musique complexe, alchimie de l’écriture et de la peinture, illumination (jeu de mots avec illumination et lune). Voir Elza Adamowicz, « *État présent. The Livre d’artiste in Twentieth-Century France* », *loc. cit.*, p. 194.

¹⁴³ Liliane Louvel, *L’Œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 157.

¹⁴⁴ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 133.

couverture, la quatrième de couverture et la maison d'édition. J'apporterai toujours une attention particulière au titre du livre, car il s'agit d'un « “fléchage” visuel¹⁴⁵ », à son sous-titre et à sa matérialité laquelle occupe une place cardinale dans ma réflexion sur le *liant*¹⁴⁶ entre les passages écrits et des passages visuels dans les productions finiennes. L'entour du texte constitue « une zone entre-deux, entre dehors et dedans » comme un passe-partout ou une marie-louise¹⁴⁷. J'observerai ainsi les rapports thématique, symbolique, esthétique et sociologique entre l'image hors-texte et l'histoire racontée¹⁴⁸. Alors seulement, on pourra juger de la pertinence de l'image paratextuelle. Si l'auteure a illustré son propre travail littéraire, il s'agira d'une auto-illustration¹⁴⁹. Si l'écriture a précédé le tableau, l'image de la couverture sera plutôt une « illustration », mais si, au contraire, c'est l'écriture qui découle de l'image, celle-ci en sera le « pré-texte¹⁵⁰ », et il me faudra conséquemment parler d'*ekphrasis*¹⁵¹ lorsqu'il est question de ce texte.

Je mettrai ensuite l'image de la couverture en relation avec tous les autres éléments du péri-texte. En cours d'analyse, on pourra aussi se référer aux éléments de l'épitexte auctorial – les entretiens avec l'auteure, sa correspondance et ses notes d'atelier – là où ils nous donneront le moyen d'évaluer la valeur autobiographique de certains extraits.

Après le mode *paratextuel*, le pictural entre en jeu de deux autres façons « connexes » dans un texte : selon le mode *intratextuel*, perceptible dans les descriptions relatives aux arts visuels et

¹⁴⁵ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, p. 62.

¹⁴⁶ Terme emprunté au vocabulaire de la peinture. Il s'agit du constituant des peintures et des vernis qui agglutine les pigments de couleur.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁸ Kirsty Bell résume la pensée de Liliane Louvel selon laquelle les « effets de “parapicturalité” » découlent de ces divers rapports entre les images placées au seuil du texte et de l'histoire racontée. Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁰ Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 53-66.

¹⁵¹ Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 8 : « Le terme *ekphrasis* [...] désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. »

dans les discours sur la création artistique; et le mode *intertextuel*, qui se manifeste lorsque l'image permet d'établir « des liens incontournables » entre le texte étudié et un second texte¹⁵². Il s'agit des deux autres points d'arrêt du parcours d'analyse proposé par Kirsty Bell.

2.2 Plan intratextuel

Sur le plan *intratextuel*, il me faudra repérer la présence *in absentia* de la peinture dans le texte, ce qui me sera aisé lorsque la description picturale sera explicite et plus ardu lorsqu'elle sera implicite. Je convoquerai le lexique de Liliane Louvel pour rendre compte de la *transpicturalité* des ouvrages, c'est-à-dire de la mise en relation de leurs deux systèmes sémiologiques principaux¹⁵³, soit l'écriture et la peinture. À partir des modèles proposés par Gérard Genette, Louvel a développé une « typologie du phénomène de l'iconotextuation » qui advient lorsque l'image fait irruption dans un passage romanesque pour devenir un iconotexte. Si l'on a coutume de parler d'*intertextualité* et de *métatextualité* en littérature, Louvel adapte la terminologie genettienne aux différentes modalités d'apparition de l'image dans le texte. Elle forge ainsi divers termes auxquels j'aurai parfois recours, soit *l'interpicturalité*, la plus présente dans l'œuvre finienne, qui se construit lorsque « l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, de plagiat, d'allusion, voire sous sa forme iconique »; la *mnémopicturalité*, « c'est-à-dire le souvenir d'une peinture » qui fait surface lorsque les textes de Leonor Fini ressemblent à sa peinture et sont écrits à la manière de sa peinture; *l'archipicturalité* « référence à un genre ou à une école »; et la *métapicturalité*, « commentaire d'un système sur l'autre¹⁵⁴ ».

¹⁵² Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵³ Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 141-161.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 144, 194, 151.

2.3 Plan intertextuel

En ce qui concerne le plan intertextuel, je pointerai les fragments de texte où l'image aiguille le lecteur vers divers écrits de Leonor Fini. Je pourrai aussi montrer les renvois à des textes d'autres auteures et auteurs ou artistes dans le cas où ils me permettraient d'établir des points de contact entre l'œuvre de Fini et l'histoire littéraire ou l'histoire de l'art. Je pourrai ainsi mieux situer les œuvres de Fini, entre autres par rapport aux surréalistes, et en particulier aux femmes surréalistes.

L'analyse de l'interaction entre le pictural paratextuel, intratextuel et intertextuel devrait me permettre de « constater à quel point le roman et les tableaux s'éclaircissent mutuellement¹⁵⁵ ». Cette démarche serait ce que Fini appellerait un « plaisir au deuxième degré » (ALF).

Pour elle,

[i]l y a deux façons d'approcher l'art : en tirer du plaisir et chercher ce qui correspond à sa propre sensibilité ou humeur du moment. Ceci est accessible à tous. La deuxième façon d'approcher l'œuvre d'art c'est d'y participer en comprenant comment c'est fait[,] pouvoir identifier les chemins techniques et l'imagination, l'organisation de l'œuvre pour la peinture et la littérature. (ALF)

3. Analyse

3.1. Le Livre de Leonor Fini (1975)

3.1.1. Le livre en surface

Dans cette partie de mon analyse du *Livre de Leonor Fini*¹⁵⁶, je considérerai les divers éléments de l'espace paratextuel. Par un « acte de regard », avant un acte de lecture, pour reprendre l'expression

¹⁵⁵ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 233.

¹⁵⁶ Bien que rares, les études sur les livres de Leonor Fini et la relation de son écriture à sa peinture se sont surtout concentrées sur *Le Livre de Leonor Fini*. Voir l'article de Renée Riese Hubert, qui analyse l'aspect autobiographique de l'ouvrage : « *Le Livre de Leonor Fini: Self Portrait and Autobiography* », *Corner* [en ligne], n° 2, Spring 1999, <http://www.cornermag.net/corner02/page05.htm> (page consultée le 21 septembre 2019). Voir aussi les articles

de Philippe Hamon, et ainsi ouvrir « l’horizon d’attente imaginaire du texte qui va suivre¹⁵⁷ », j’analyserai certains éléments du péritexte et de l’épitéxte (titre, sous-titre, éditeur, première page de garde, page de titre, page de faux titre, préface, composantes graphiques, entretiens, discours critique, journaux intimes, index).

3.1.1.1. Paratextes auctorial et éditorial

Paru chez la Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine à Lausanne¹⁵⁸ qui se spécialisent dans la publication de livres de photographies, *Le Livre de Leonor Fini* est un objet de grand format – in-quarto (36,8 cm de hauteur par 27,2 cm de largeur)¹⁵⁹ – et de facture précieuse. Il compte 142 illustrations (62 en couleur, 16 sépia, 64 en noir et blanc) contre 106 pages de texte de Leonor Fini et inclut quelques courts extraits d’autres auteurs sur lesquels je reviendrai.

Andrea Oberhuber ne manque pas de souligner l’apport indéniable du *Livre de Leonor Fini* dans une réflexion continue et actuelle qu’elle mène sur les enjeux esthétiques et médiatiques du livre surréaliste¹⁶⁰, elle qui, quelques années auparavant, dans un article intitulé « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », s’interrogeait sur le genre dudit livre : s’agit-il « d’une sorte d’auto(bio)graphie en images », d’un « livre-album mariant mots et images ou d’un album photo

d’Andrea Oberhuber, qui mettent l’accent sur les rapports texte-image à l’œuvre, soit « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.* et « La dualité créatrice dans *Le Livre de Leonor Fini* », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/fini-leonor-livre-de-leonor-fini-peintures-dessins-ecrits-notes-de-leonor-fini/> (page consultée le 21 septembre 2019). Voir encore le livre de Pierre Borgue, *Leonor Fini ou le théâtre de l’Imaginaire. Mythes et symboles de l’univers finien*, Paris, Lettres modernes, 1983.

¹⁵⁷ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, J. Corti, 2001, p. 247.

¹⁵⁸ En 1968, La Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine (issue de la première maison) avaient déjà publié une monographie sur Leonor Fini avec des textes de Constantin Jelenski (*Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine, 1968). Puis, trois ans plus tard, la même maison publie Jean Paul Guibbert, *Leonor Fini graphique*, Lausanne, La Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine, 1971. Quatre ans plus tard, la maison publiera *Le Livre de Leonor Fini*.

¹⁵⁹ Je reprends les dimensions données par Andrea Oberhuber dans « La dualité créatrice dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*

¹⁶⁰ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d’artiste mis en jeu », *loc. cit.*, p. 26.

augmenté de titres explicatifs plus longs que d'habitude et agrémenté de quelques textes » ou encore d'un « catalogue de peinture (raisonné) », d'un livre « “surréaliste” – tardif » ou alors d'un « livre d'artiste »¹⁶¹? Ou encore de « notes d'atelier »? Le livre semble être tout cela.

Dans ce livre, comme le remarque un critique de l'époque, « la partie écrite, bien que le texte soit imprimé en grands caractères, prend beaucoup moins de place que la partie illustrée¹⁶² ». À première vue, si l'on pense en termes antagonistes (méthode convergence – divergence), on peut dire que l'image l'emporte sur les mots.

Le Livre de Leonor Fini est parsemé de citations; de fragments de ses récits et de ses contes; de commentaires; d'« écho[s] de [son] enfance¹⁶³ »; de textes inédits; de photographies de sa famille, des lieux et des moments marquants vécus « [à] partir de Trieste où [elle] a vécu enfant » (*LLF*, p. 5) jusqu'à Paris, Vienne, la Corse et la Loire et de reproductions de dessins et de peintures. Ce livre est, par le fait même, ponctué des mêmes thèmes que ceux trouvés dans les toiles de l'artiste (le double, les chats, l'enfance, la mort, le cérémonial, le sphinx, la métamorphose, le travestissement, etc.).

L'hypothèse que Jacqueline Chénieux-Gendron avance dans son article « De l'écriture au féminin dans le surréalisme¹⁶⁴ » selon laquelle les femmes ont publié et exposé leurs œuvres parce que leurs confrères les incitaient à le faire se vérifie dans le cas de Leonor Fini avec quelques-uns de ses livres. Comme l'indique le biographe de l'artiste, c'est en effet José Alvarez, alors jeune éditeur, qui fut à l'initiative du *Livre de Leonor Fini*¹⁶⁵ auquel il collabora. La page titre de l'ouvrage

¹⁶¹ *Id.*, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 49.

¹⁶² Georges Bratschi, « Les miroirs de Leonor », *loc. cit.*

¹⁶³ Leonor Fini avec la collaboration de José Alvarez, *Le Livre de Leonor Fini*, *op. cit.*, p. 217. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LLF* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶⁴ Chénieux-Gendron avance que « [c]e sont les hommes qui détiennent les lieux de pouvoir éditorial, tel est l'état de la société et, sans cette reconnaissance, les femmes dont nous parlons [...] n'auraient pas été exposées ni publiées. » Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *La femme s'entête*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁵ Peter Webb, *op. cit.*, p. 251.

fait également état de cette collaboration en indiquant sous le titre la mention suivante : « avec la collaboration de José Alvarez » (*LLF*, page titre).

Le Livre de Leonor Fini affiche à la fois des caractéristiques du « livre surréaliste », du « catalogue de peintre » et du « livre d'artiste », comme le remarque Andrea Oberhuber¹⁶⁶. Nous pourrions, comme l'a décrit un critique de l'époque, utiliser l'appellation plus extensive de livre d'artiste de « grand luxe¹⁶⁷ » pour le décrire. Nommer les différentes catégories auxquelles il pourrait appartenir permet cependant de dire la complexité de sa composition ; le livre « se parcour[an]t à la façon d'une exposition¹⁶⁸ » pourrait même devenir ce que Claudine Potvin appelle un « texte-musée¹⁶⁹ ».

Si l'on tient compte du nombre d'articles publiés dans la presse écrite sur les œuvres de Leonor Fini, cette publication est sans doute celle qui a le plus capté l'intérêt des médias, peut-être parce que son côté autobiographique attire l'œil des plus curieux. À sa sortie, le critique Georges Gros parle des « mille et une facettes de Leonor Fini » en la désignant comme « auteure » : « [E]lle en est elle-même l'auteur et [...] elle a décidé de tout dire de ce peintre mystérieux¹⁷⁰ ». Des critiques comme Jean Pache seront surpris de voir la peintre écrire. Ce dernier fera référence à « sa parole, inconnue, soudain révélée » tout en se gardant, avec des parenthèses en guise de bouclier, de la dire auteure à part entière – « Leonor parle (écrit)¹⁷¹ ». Il hésite devant sa nouvelle pratique artistique : « Écrivain, Leonor? Diseuse de son, plutôt, avec les éclats de la foudre, et des

¹⁶⁶ Andrea Oberhuber, « La dualité créatrice dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*

¹⁶⁷ Le critique Paul Caso le décrit ainsi dans sa critique du *Livre de Leonor Fini*. Paul Caso, *loc. cit.*

¹⁶⁸ Georges Bratschi, « Les miroirs de Leonor », *loc. cit.*

¹⁶⁹ Je m'arrêterai plus longuement à cette catégorie dans le chapitre suivant sur les trois longs récits de Leonor Fini. Selon Claudine Potvin, les textes-musées « préservent la trace d'un texte antérieur (ou "autre" [p. ex. un tableau]) qui se constitue lui-même comme mémoire d'un texte à venir ». Voir Claudine Potvin, *Clin d'œil de la littérature au musée*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2017, p. 26.

¹⁷⁰ Georges Gros, *loc. cit.* (*ALF*)

¹⁷¹ Jean Pache, « "Le Livre de Léonor Fini" », *24 heures*, 15 décembre 1975. (*ALF*)

scories tantôt brûlantes tantôt stratifiées déjà¹⁷². » Cette valse-hésitation n'est pas étonnante venant d'un critique masculin des années 70. En mettant des gants blancs, J.-P. Crespelle, dans un article sur « L'art et les femmes » publié un an après la sortie du *Livre de Leonor Fini* et dans lequel il la prend en exemple, donne bien le ton de l'époque :

Sans tomber dans un vocabulaire outrancier, et de ce fait sans portée, force est de reconnaître que pour se faire accepter, les femmes devaient apprendre à s'exprimer selon les critères masculins, en suivant des filières faites pour les hommes et à eux réservées. Cela est si vrai que tout récemment encore lorsque l'on voulait louer une artiste de talent, on disait qu'elle peignait « comme un homme », qu'elle avait « un talent viril »...¹⁷³

À l'instar de Jean Pache qui se questionne sur le genre du livre – « Est-ce un livre? Une sorte d'instant total de l'image et du mot [...], une mythologie, pas un musée imaginaire¹⁷⁴ » –, le critique français Yves Florenne remarque aussi, dans *Le Monde*, l'aspect inclassable du *Livre de Leonor Fini* dont il souligne le côté autobiographique :

Toute autre chose qu'un livre d'art, ou plutôt cela aussi, mais bien davantage : le livre d'un art et d'une vie. Une autobiographie (allusive et surtout intérieure) et un multiple autoportrait où se mirent, l'une et l'autre, la créatrice et sa création¹⁷⁵...

Alors que Leonor Fini comparera elle-même son *Livre* à un « scrapbook¹⁷⁶ » (*LLF*, p. 5), dont la traduction en français serait « album personnalisé¹⁷⁷ », Xavière Gauthier, dans un numéro de la revue *Sorcières* parlera, quant à elle, d'un « livre-objet¹⁷⁸ ». Un autre critique dira encore qu'il s'agit d'un « livre majeur », d'un « album d'art » qui est « [d]'une originalité telle qu'il ne ressemble à

¹⁷² Georges Gros, *op. cit.*

¹⁷³ J.-P. Crespelle, « L'art et les femmes », *L'Officiel de la couture et de la mode*, février 1976, p. 107.

¹⁷⁴ Jean Pache, *loc. cit.*

¹⁷⁵ Yves Florenne, « Leonor Fini au miroir », *Le Monde*, 1976. Aussi en ligne https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/02/leonor-fini-au-miroir_2955791_1819218.html (page consultée le 21 septembre 2019).

¹⁷⁶ Le *scrapbooking* était une pratique chère aux femmes artistes notamment au XIX^e siècle. Voir l'article de Alexis Lacasse et Andrea Oberhuber, « L'Album de Hannah Höch : imaginaire social de la République de Weimar et motifs idiosyncrasiques », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

¹⁷⁷ Fiche terminologique de l'Office québécois de la langue française, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8349618 (page consultée le 21 septembre 2019).

¹⁷⁸ Xavière Gauthier, « Sur *Le Livre de Leonor Fini* », *Sorcières*, n° 2, 1976, p. 60.

rien de ce qui a été publié jusqu'ici¹⁷⁹ ». Il souligne lui aussi la nouvelle facette affichée de Leonor Fini : « [I]l ne s'agit pas seulement d'un livre *sur* Leonor, mais d'un livre *écrit par elle*¹⁸⁰. »

Comme nous l'avons constaté en consultant son épitexte, ce livre est souvent associé à la venue à l'écriture de Leonor Fini, qui est, comme le souligne Andrea Oberhuber, au « faîte de sa carrière artistique¹⁸¹ » au moment de la publication de cet ouvrage. La raison première de cette publication n'est pas la diffusion de son art, même si on ne peut l'écarter totalement. Oberhuber s'interroge à juste titre sur la publication tardive des textes de Fini, qui « s'aventura dans la recherche d'un moyen d'expression complémentaire à la peinture et au dessin, soit l'écriture autobiographique¹⁸² ». Pourtant, Fini a « *toujours écrit*¹⁸³ ». Ce n'est que sa volonté éditoriale qui est nouvelle¹⁸⁴.

Il se pourrait bien que *Le livre de Leonor Fini* ait germé dans la tête de l'artiste après une discussion sur son processus créateur amorcée par l'écrivaine Xavière Gauthier deux ans auparavant, soit en 1973. Cette dernière se posait des questions que je me pose également aujourd'hui : « Et d'abord, comment se crée un de ses tableaux? D'où vient-il? ». « Les tableaux s'expliquent d'eux-mêmes. Ils proposent un monde où l'on n'a qu'à se plonger¹⁸⁵ », affirme Fini. La dimension hors-norme du *Livre de Leonor Fini* est signifiante en ce sens. Le lecteur entre littéralement *dans* sa peinture, y plonge, avalé par le livre. À défaut de pouvoir élucider tous les dessous de sa démarche artistique, l'artiste reconnaissait déjà ne pas savoir d'où lui venait l'idée d'un tableau. Dans son entretien avec Gauthier, elle s'était contentée de souligner que ses toiles

¹⁷⁹ Albert Mermoud, *Le Livre de Leonor Fini*, p. 325. (ALF) Albert Mermoud est le fondateur de la Guilde du Livre à Lausanne qui publia le livre en question.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 45.

¹⁸² *Ibid.*, p. 45.

¹⁸³ Jean-Claude Dedieu, « Leonor Fini : Au fleuve du réel, les affluents du songe... », *loc. cit.*, p. 118.

¹⁸⁴ Quand on lui demande en entrevue quel sentiment l'envahit à l'idée de publier ses livres, elle répond : « Cela m'est égal. » Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *Lire*, Paris, décembre 1976, p. 25.

¹⁸⁵ Xavière Gauthier, *Leonor Fini*, *op. cit.*, p. 5.

« sont de lointaines et ignorées associations, filtrées, transformées » et que « parfois, le tableau devient en cours de route¹⁸⁶ ». Ce parcours et ce processus associatif qu'elle suggère se *voient* dans *Le Livre de Leonor Fini*, alors que « [l]'imagination se nourrit d'images le long du chemin » (LLF, p. 5), allusion au « miroir promené le long du chemin » de Stendhal. C'est cet itinéraire qu'elle nous montre. En l'absence de meilleures explications verbales, elle laisse le livre parler à sa place et révéler les secrets de sa création, comme si l'œuvre pouvait être plus intelligente que son auteure.

3.1.1.2. *Le titre*

Leonor Fini intériorise ici ses pratiques artistiques dans une quête personnelle d'expression complète. Le titre de l'œuvre – *Le Livre de Leonor Fini* – ramène à la surface le fameux « Livre » de Stéphane Mallarmé (1867)¹⁸⁷ qui, on se le rappelle, a joué un grand rôle dans l'histoire du livre illustré. *Le Livre de Mallarmé* aurait dû constituer l'aboutissement de toute l'œuvre du poète, un livre total, un « projet esthétique sans exemple », qui devait « renouveler les contenus de la littérature, l'écriture, la présentation matérielle des livres et les modes mêmes de la lecture », un « Rêve », un « Livre inaccessible, irréalisable, absolu ». Un livre qui ne serait plus un projet concret, mais un « idéal », « un infini », un « fantasme¹⁸⁸ ». Andrea Oberhuber pose quant à elle l'hypothèse tout aussi plausible d'un désir d'imaginer le « Livre Unique » prôné par Louis Aragon dans le *Traité du style* (1928), le dernier livre de sa période surréaliste¹⁸⁹. Nous verrons que les

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸⁷ Le lecteur peut consulter Stéphane Mallarmé, *Le « Livre » de Mallarmé*, Henri Mondor (préface) et Jacques Scherer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978 [1957].

¹⁸⁸ Pour ce qui précède, je renvoie le lecteur à Claude Abastado, « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, 1984, n° 44, p. 65-82. Aussi en ligne https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_44_4694 (page consultée le 21 septembre 2019).

¹⁸⁹ Andrea Oberhuber, « La dualité créatrice dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*

derniers textes publiés par l'artiste reviendront inlassablement vers cet ouvrage qui synthétise l'infini du Fini.

3.1.1.3. Images paratextuelles

a. La couverture

L'image paratextuelle de la couverture présente un portrait photographique et montre le visage de l'artiste en pose de trois quarts, affichant un regard sérieux. Elle établit une communication directe avec le lecteur en le regardant fixement dans les yeux et l'invite ainsi à s'engager dans sa lecture par un « acte de regard ». Les pupilles semblent convier le lecteur à jeter un regard rétrospectif sur elle, rétrospectif car le mouvement des yeux attire l'attention vers l'intérieur du livre et convie le lecteur à tourner la page sur un passé qui devient le temps présent de la réflexion. Le corps, quant à lui, est dirigé vers l'extérieur du livre. Une torsion s'opère dans ce contraste entre corps et regard. Le lecteur-spectateur, en interrompant sa lecture, revient inlassablement à la figure de l'artiste dont le regard l'invite à replonger dans le livre, cercle indéfini des renaissances, à rebours de la linéarité chronologique et qui fait écho au « cercle vicieux qui recommence » auquel Leonor Fini fait allusion au sujet de son « désir de réinventer la vie » (*LLF*, p. 215). Cette intuition d'inachèvement se révèle fondée lorsque le lecteur-spectateur découvre que le livre se termine sur des extraits de son récit *Le Temps de la mue*¹⁹⁰ composé de gravures montrant des corps cartilagineux en pleine métamorphose. Le temps de la mue est donc le seul temps possible du livre. C'est un temps qui ne connaît ni dénouement ni fin, c'est l'infini du fini qui rejoint l'idéal du Livre mallarméen : « un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant¹⁹¹ », écrivait le poète. Qui plus est, sur

¹⁹⁰ Leonor Fini, *Le Temps de la mue*, Paris, Galerie Bosquet, (20 illustrations couleur gravées par Cécile Deux), 1975.

¹⁹¹ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, feuillet 181 (A).

la couverture, comme dans un portrait du Fayoum¹⁹², Leonor Fini est photographiée en habit cérémonial, celui de la fête funèbre, et semble nous regarder à partir de la mort.

Son visage, à la fois dissimulé et montré, est voilé par un morceau de tulle noir tandis que la crêpe de soie et de mousseline traditionnelle du costume de deuil occidental est remplacée par une longue pelisse lustrée offrant le plaisir de la démesure. Cette toque de fourrure surdimensionnée lui confère une extrême beauté tout en lui donnant une valeur onirique.

Le costume souligne d'emblée l'hybridité du personnage finien, être à corps d'animal et à visage humain, à mi-chemin entre la femme et le fauve¹⁹³. Pierre Borgue met l'accent sur le côté énigmatique du visage placé en couverture. Il s'agit pour lui d'un

visage [...] caractérisé par une expression de défi orgueilleux, mais qui, par l'aspect transpersonnel qu'il offre, ne s'oppose à personne, comme s'il s'agissait uniquement pour Leonor Fini d'affirmer l'énigme de l'existence en la contestant avec toute la vigueur d'une expérience passionnée de la vie. Sous les sourcils haussés par l'écarquillement des yeux fascinateurs et fascinés, trahissant une angoisse d'amour et de haine – forme suprême de don de soi dans la révolte – elle s'avère simultanément présente et absente et, par là, inaccessible comme l'est l'énigme¹⁹⁴.

Comme nous le disions plus tôt, bien que les portes des livres de Leonor Fini soient battantes, il faut répondre à l'énigme du sphinx pour les ouvrir.

b. Les pages de garde et la page de faux-titre

En ouvrant le livre, nous apercevons les pages de garde colorées conçues sur double page où s'agglutine une quantité infinie de visages félins, squelettiques et féminins. Cette accumulation de visages traduit d'emblée la « multiplicité » (*LLF*, p. 32) de la créatrice.

Le livre offre ensuite, sur la page de faux-titre, une autre photographie de l'artiste. Des cornes – l'artiste en donnera la signification dans le livre – ornent sa tête; son corps est caché par

¹⁹² Les portraits du Fayoum sont issus de cercueils de l'époque de l'Égypte romaine. Il s'agit de visages du passé qui demeurent intensément présents, comme le visage de Leonor Fini sur la couverture de son livre.

¹⁹³ On se rappellera son amour des chats rapporté dans l'ouverture de la présente thèse et qui se répercutera dans les romans de Fini.

¹⁹⁴ Pierre Borgue, *op. cit.*, p. 171-172.

un drapé opaque qu'Andrea Oberhuber compare à « une tente qui abrite des trésors, des secrets, des confidences¹⁹⁵ », et que Renée Riese Hubert qualifie de « pavillon¹⁹⁶ », un mot qui peut faire référence au pavillon du cirque et du musée ou encore au tour d'étoffe qui recouvre les objets sacrés de l'église et qui ferait du corps féminin dans cette photo un « objet sacré » au même titre que les œuvres d'art tout en lui conférant une présence mythique. Comme le souligne aussi Pierre Borgue, Leonor Fini « est figée dans une position assise, jambes écartées¹⁹⁷ », prête à révéler quelques secrets du corps féminin, à dévoiler son intimité, ce qui rejoint l'aura de sensualité et de mystère autour du corps des femmes dont les surréalistes ont chargé leurs œuvres. Il s'agit pour Fini de se raconter ses propres approches, techniques et stratégies de créations en passant par son corps. Dans le même ordre d'idées, si le corps peut dévoiler quelque chose de l'œuvre d'art et vice-versa, d'après Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, c'est qu'à certains égards l'œuvre fonctionne comme un corps¹⁹⁸. L'étoffe se referme sur son corps avec une précision géométrique qui prend l'aspect matériel de la page d'un livre se fermant sur elle. Tourner la page, comme nous incite à le faire sa main pointant vers la droite, c'est comme ouvrir son manteau pour découvrir dans un même mouvement les secrets de son art et de sa personne. C'est entrer dans le corps du texte. Cette association entre le corps féminin et le « pli » se retrouve dans les œuvres des hommes surréalistes, tel Paul Éluard qui conjugue le dépliement du corps-eau des femmes avec les plis de la page¹⁹⁹. La

¹⁹⁵ Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 47.

¹⁹⁶ Renée Riese Hubert, « *Le Livre de Leonor Fini: Self Portrait and Autobiography* », *loc. cit.* « By means of her vast ritual clothes, which sometimes suggest a pavilion, the author transforms herself into an overwhelming mythical presence. » C'est moi qui traduis : « Au moyen de ses vastes vêtements rituels, qui suggèrent parfois un pavillon, l'auteure se transforme en se dotant d'une présence mythique écrasante. »

¹⁹⁷ Pierre Borgue, *op. cit.*, p. 171-172.

¹⁹⁸ « Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. » Claude Lefort (éd.), « Phénoménologie de la perception », *Œuvres Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 832-833.

¹⁹⁹ Poèmes de Paul Éluard et illustrations de Man Ray, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, 1947. Voir l'analyse qu'en fait Elza Adamowicz dans « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », *loc. cit.*, p. 31-42.

métaphore suggère à quel point livre et corps échangent leurs propriétés; le moi et le livre sont corps et corpus. Leonor Fini « se livre²⁰⁰ ».

3.1.1.4. La préface

a. Le Musée imaginaire

Cette publication de 1975 reflète bien l'évolution du livre qui a cours dans les années 1950-1970. D'après les analyses de Bernadette Dufrêne sur l'histoire du livre, les publications de cette époque tendent vers « les ouvrages monumentaux²⁰¹ ». Dufrêne remarque que, pendant cette période, « les formules éditoriales d'une nouvelle culture visuelle fondée sur la reproduction en couleur et le dialogue entre texte et image » se mettent en place et qu'« une vaste réflexion nourrit ce que Malraux appelle “musée imaginaire” ». Au même moment, l'éditeur de livres d'art Skira compose le « livre-promenade au milieu des tableaux²⁰² ».

Si je fais référence au musée imaginaire d'André Malraux ici, c'est que Leonor Fini y fait elle-même allusion dès les premières phrases de la préface de son *Livre*. Alors que Malraux annonce dans l'introduction du premier des trois volumes éponymes composés de plusieurs centaines de photos publiées entre 1952 et 1954 qu'« [il] tentai[t] de constituer un musée imaginaire²⁰³ », Fini précise quant à elle, en introduction du *Livre de Leonor Fini*, que « [c]e n'est pas [un] musée imaginaire²⁰⁴, mais plutôt un milieu idéal qui correspond à [s]a peinture²⁰⁵ » » (*LLF*, p. 5). Malraux

²⁰⁰ Je reprends ici le jeu de mot employé par Andrea Oberhuber dans « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 47.

²⁰¹ Bernadette Dufrêne, « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, dossier *L'image du texte*, n° 134, 2002, p. 28.

²⁰² Bernadette Dufrêne, *ibid.*, p. 22.

²⁰³ André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, vol. 1, 1952, p. 16.

²⁰⁴ Leonor Fini fait un autre clin d'œil à Malraux dans le chapitre « Les Chats » (*LLF*, p. 88-99) en nommant les chats d'Azincourt, histoire romancée par l'écrivain.

²⁰⁵ Cette phrase en début d'ouvrage servira de point de départ à mon analyse sur les relations entre les mots et l'image.

appelle « musée imaginaire » « la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par les reproductions, [...] les bibliothèques²⁰⁶ ». L'idée du « milieu idéal » évoquée par Fini se rapproche tout de même de celle du « lieu imaginaire qui n'existe que par [l'album consacré à un musée]²⁰⁷ » exploitée par Malraux. En d'autres mots, la condition de possibilité du « musée imaginaire », comme celle du « milieu idéal », se trouve *dans* le livre. Il s'agit d'un

phénomène mental qui résulte d'une expérience cumulative et visuelle. C'est un domaine de formes qui nous habite. C'est un espace dépourvu d'existence physique, n'existant que par et dans l'esprit du spectateur et se matérialisant par une proposition visible, la photographie éditée²⁰⁸.

De la même manière, l'art de Fini semble ne pouvoir se déployer complètement que dans l'espace du livre, aux côtés de ses mots et de photos captant des instants de sa vie. On pourrait même dire que la personne de Fini n'existe que dans les livres. L'artiste *se joue*, en contrôlant l'image qu'elle veut que l'on se fasse d'elle, en la matérialisant par des mises en scène de soi au moyen de la photographie éditée et de *tableaux* (dans le sens théâtral du terme). Elle existe sans exister vraiment, comme les êtres de littérature. Ainsi, on connaît davantage un portrait lyrique qu'empirique. « Connu on devient donc plus inconnu que jamais et bien sûr méconnu » (*LLF*, p. 215), reconnaît-elle. *Le Livre de Leonor Fini* montre des tableaux vivants comme au théâtre²⁰⁹ où, immobilisée dans une pose expressive, Fini prend les attitudes de ses personnages de peinture.

Fini et son éditeur, avec l'aide de photographes²¹⁰, ont exploité la photographie et son rapport à la reproductivité de la même manière que Malraux l'a fait, soit pour « créer des œuvres

²⁰⁶ André Malraux cité par Roger Stéphane dans *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103.

²⁰⁷ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/arts », 1965, p. 231.

²⁰⁸ Malraux cité dans Roger Stéphane, *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁹ André G. Bourassa, *Glossaire du théâtre* [en ligne], <http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (page consultée le 21 septembre 2019).

²¹⁰ Les photographes sont tous mentionnés à la fin de l'ouvrage. Voir *LLF*, p. 246.

nouvelles qui sont aussi des œuvres entièrement photographiques²¹¹ ». À ce que j'ai appelé des « portraits de peintures » un peu plus tôt, à « la beauté de l'œuvre se substitue désormais une beauté photogénique²¹² ».

Si la vocation du *Livre de Leonor Fini* n'est pas la même que celle du *Musée imaginaire*, je ne peux m'empêcher d'établir certains liens entre les deux démarches pour comprendre le rôle important que joue la photographie dans l'interprétation de l'œuvre peinte de Fini. Bien que ma recherche concerne les rapports entre la peinture et l'écriture et non entre la photographie et cette dernière, il reste que, dans l'espace du *Livre de Leonor Fini*, la peinture est toujours (inter)médiatisée par la photographie qui en permet la reproduction et qui l'empreint de ses pouvoirs de « métamorphose²¹³ ». Fini *joue* avec la photographie qui lui sert, en quelque sorte, de liant entre la peinture et l'objet-livre. Selon Malraux, « loin de ruiner l'aura de l'œuvre d'art, la reproduction permet à l'original de retrouver toute son épaisseur²¹⁴ ». Dans l'espace médiateur du livre, la peinture se réalise de nouveau, moyennant un certain nombre de transformations qui lui font acquérir une nouvelle forme et une nouvelle signification. La photo *intermédiatise* (ni complètement photo, ni complètement peinture) inévitablement la toile pour la faire entrer dans l'objet-livre. Le déplacement de la peinture dans l'espace optique du livre lui impose donc une adaptation médiatique. Mais la discipline de prédilection de Fini est malléable; la peinture est en elle-même un matériau de passage et de transition entre l'informe et la forme. Les métamorphoses photographiques permettent à Fini de créer de nouvelles œuvres, de les réinventer pour les faire entrer au Musée des « arts fictifs » et ainsi mieux faire dialoguer son art et sa vie. En les mettant

²¹¹ Mouna Mekouar, « André Malraux : l'invention du musée imaginaire », *art press* 2, n°24, *L'art en images, images de l'artiste*, février-mars-avril 2012. En ligne <https://www.artpress.com/2012/02/10/lart-en-images-andre-malraux-linvention-du-musee-imaginaire/> (page consultée le 21 septembre 2019).

²¹² *Ibid.*

²¹³ Ainsi que les appelait Malraux. *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

en parallèle avec la trame narrative de son existence, l'auteure en fait non seulement des « instants de l'histoire de l'art²¹⁵ », mais aussi des instants de sa vie. Ainsi, la photographie dirige l'interprétation du lecteur qui ne peut pas ne plus voir la portée autobiographique de son œuvre.

C'est grâce à la photographie que Leonor Fini fait « marcher » son lecteur-spectateur dans les profondeurs de sa peinture. Il l'accompagne désormais sur la voie de l'imaginaire en suivant les « itinéraires » de son imagination (*LLF*, p. 5). L'articulation des images dans *Le Livre de Leonor Fini* semble ainsi s'éloigner, comme le prônait Malraux, de « l'immobilité du livre traditionnel²¹⁶ ».

b. « Dans les pas de la main²¹⁷ »

Dans la préface, Leonor Fini annonce à son lecteur le « comment c'est fait » de cette publication : « Avant de commencer à travailler sur ce livre avec José Alvarez, nous avons étalé par terre des centaines de photos, et nous avons joué avec elles comme aux dominos. » (*LLF*, p. 5) Le mouvement de la mémoire finienne s'y déploie dans une dimension spatiale, où les « itinéraires » (*LLF*, p. 5) de l'imagination prennent naissance dans les espaces habités par l'artiste. Les photos tracent une matrice topographique qui dicte à l'artiste le chemin à suivre pour se raconter en même temps que sa création. On a alors l'impression que le livre se transforme en atelier-monde alors que Fini montre son univers de références.

Cette démarche se rapproche de celle de Malraux qui, « [d]ebout dans son salon à Boulogne, [s']occup[ait] à rassembler et à confronter, à juxtaposer et à opposer, les immenses tirages

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Roland Barthes, « Cy Twombly: *non multa sed multum* », dans Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 158. Cité par Elza Adamowicz pour souligner la fonction performative de l'image ou du texte produit. « *État présent. The livre d'artiste in Twentieth-Century France* », *loc. cit.*, p. 197.

argentiques et les épreuves en feuilles du *Musée imaginaire* [...] ²¹⁸ ». Il « étalait sur le vaste plateau... des papiers recouverts de caractère d'imprimerie, d'ornements typographiques, d'illustration ; après quoi, muni de ciseaux et d'un pot de colle, il montait des livres, comme une couturière une robe ²¹⁹. » Les deux créateurs déposent ainsi, comme certains peintres, leur canevas sur le sol.

Le Livre de Leonor Fini est une sorte de « livre-promenade » qui rejoint en partie la définition que donne Michel Beaujour de l'autoportrait entendu d'abord comme « une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaires d'images-souvenirs ²²⁰ », où le sujet est de type encyclopédique, c'est-à-dire qu'il doit parvenir à refléter le monde. Entre Trieste, Paris, Vienne, la Corse et la Loire, Fini re-parcourt ces lieux de la création « dépositaires d'images-souvenirs », qui ont façonné l'histoire de l'art – comme Vienne, berceau de l'Art Nouveau – et où elle a elle-même formé sa propre culture visuelle. La somme illustrée du livre devient presque un voyage. Cependant, comme elle l'écrira plus loin, il s'agit « d'images-souvenirs à [elle], qui nourrissent directement [son] imagination » (*LLF*, p. 114) plus que le savoir collectif, ce qui l'écarte de l'autoportrait tel que le conçoit Beaujour.

Leonor Fini explique ensuite la « logique aléatoire » du livre : « Un souvenir attire un tableau, qui attire un objet, qui attire un autre tableau, qui attire une ville. Les photos imposent un parcours, comme les nombres sur les dés. » (*LLF*, p. 5) *Le Livre de Leonor Fini* est en quelque sorte, comme le Musée imaginaire de Malraux, « un espace mental ²²¹ ». Il devient le miroir de son propre fonctionnement. Comment ne pas voir là la référence à la disposition constellaire du « coup

²¹⁸ Mouna Mekouar, « André Malraux : l'invention du musée imaginaire », *loc. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, p. 110.

²²¹ Mouna Mekouar, « André Malraux : l'invention du musée imaginaire », *loc. cit.*

de dés » de Mallarmé, dont les expériences avec le livre comme objet d'art a grandement influencé l'évolution du livre d'artiste?

Cette logique spontanée de la mémoire qui n'est pas chronologique l'éloigne de l'autobiographie. Fini privilégie l'enchevêtrement, l'imbrication plutôt que la succession linéaire. Dans cet ordre d'idées, Renée Riese Hubert souligne avec raison le caractère ambigu du livre, qu'elle définit comme un « remarkably original autobiographical projet » qui « combine the world of memory with the world of imagination²²² ». Ainsi, *Le Livre de Leonor Fini* se situe sur le point médian de la ligne vérité/fiction.

3.1.1.5. *Le pacte de lecture*

Le Livre de Leonor Fini n'est pas une autobiographie, car il ne scelle pas de postulat de sincérité comme l'exige la théorie de Philippe Lejeune. On le constate dès la citation placée en exergue de la préface. Si elle est signée de la main de Leonor Fini, comme pour honorer un contrat de vérité, la citation suivie des initiales *J.P.*, qui précède le texte change la réception du texte : « Quelqu'un parle qui me ressemble ». Qui parle? « Je » toujours, mais la voix du poète Jean Pache²²³ se substitue à celle de Fini. Cette citation nous invite à voir un dédoublement du « je » de l'énonciation et témoigne d'emblée de sa ramification, qui advient tout au long du livre. Le « je » glisse sans discontinuité vers un autre qui le relaie.

La visée autobiographique est avérée et démentie à quelques reprises en cours de lecture : « Dans mes peintures, je ne dis jamais *je* » (*LLF*, p. 215), affirme la voix narrative à la première

²²² Renée Riese Hubert, « *Le Livre de Leonor Fini: Self Portrait and Autobiography* », *loc. cit.* C'est moi qui traduis : un « projet autobiographique remarquablement original » qui « allie le monde de la mémoire et le monde de l'imaginaire ».

²²³ Il s'agit du même Jean Pache que le critique littéraire qui a écrit sur *Le Livre de Leonor Fini*. Je renvoie le lecteur à la note 175 du présent chapitre.

personne. Pourtant, en entrevue, elle confesse : « Dans un sens, ma peinture a toujours été mon autobiographie. Une autobiographie révélatrice, puisque mes tableaux n'interprètent pas mon développement conscient ni mon expérience, mais qu'ils "dévoilent" un être en moi (avec souvent des curieuses projections dans l'avenir) » (*ALF*). Sur l'acte créateur en général elle, affirme aussi qu'« il est vain de croire qu'on peut retrouver, dans une peinture ou un poème, un aperçu d'une phase de vie [...] » (*LLF*, p. 215). En parlant de sa peinture, le *je* dit aussi : « [...] il s'agit bien de moi, de ce moi qui s'exprimera travesti, masqué, traduit, ressouvenu, apatride de moi-même » (*LLF*, p. 194). Toutes ces contradictions sur le caractère autobiographique peuvent pousser le lecteur à sortir de l'œuvre pour confirmer la véracité du témoignage. Dans une capsule vidéo, Fini annonce sur un ton moqueur son « ironisme », qui participe forcément de l'ambiguïté de son œuvre. Dans cette même vidéo, elle révèle qu'« [elle] pein[t] surtout des femmes parce [qu'elle] pein[t] une projection d' [elle]-même, ça c'est sûr, c'est parce [qu'elle] [est] intéressée surtout à [elle]-même et les femmes, c'est [elle]²²⁴ ». Dans la note conclusive, le pacte devient antinomique : « Le long de ces images, de ces courtes notes, de ces fragments se dénoue *presque* une autobiographie²²⁵. » (*LLF*, p. 215) Elle situe donc son lecteur dans un registre intimiste mi-vrai mi-faux.

Comme le projet de Mallarmé, sorte d'« autoportrait mythique²²⁶ », *Le Livre de Leonor Fini* appartiendrait davantage, sans complètement lui appartenir, à la catégorie générique d'autoportrait littéraire qu'à l'autobiographie. Selon Beaujour tout autoportrait d'écrivain présente un glissement de la question autobiographique « Qui suis-je? » vers « Qu'est-ce qu'écrire? »; dans son cas, peut-être que la question serait-elle davantage « Qu'est-ce que peindre? » Bien que le parcours s'amorce

²²⁴ *Leonor Fini en Corse* [documentaire], réalisé par Yvan Butler, pour l'émission *Champ Libre* de Madeleine Brumagne, Télévision Suisse Romande (TSR), 1966, 17 minutes.

²²⁵ C'est moi qui souligne.

²²⁶ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 65.

avec l'enfance, à l'inverse de la progression successive attendue de l'autobiographie, le récit s'effectue en exposant le travail incertain de la remémoration dans une logique associative plutôt que narrative, dans une liberté d'organisation, ce que l'index illustré montre bien.

3.1.1.6. *L'index illustré*

Au lieu de se dérouler linéairement suivant leur ordre de succession, les événements vécus racontés sont subordonnés à une organisation thématique et non chronologique selon différents moments du vécu pouvant se ranger sous une même rubrique pour former des « ensembles » (*LLF*, p. 5). L'index de neuf pages, sorte de table des illustrations, offre une vue surplombante de la généalogie visuelle de l'artiste et de l'organisation thématique du livre divisé en dix-neuf parties, que sa mémoire s mis en place comme dans un musée.

Les titres de ces sections reprennent certains intitulés de ses tableaux : « Kinderstube », « D'un jour à l'autre », « Fêtes dans le vide », « Les belles dames sans merci », entre autres, dont on voit aussi des détails ou des reproductions. Dans *Miroir d'encre*, Michel Beaujour évoque également une « absence de récit suivi » au profit d'un « bricolage d'éléments sous des rubriques [...] thématiques²²⁷ ».

L'index a une valeur didactique, méthodologique et pragmatique. Il agit comme une légende explicative et descriptive qui situe dans le temps la création des images et des textes par rapport à la publication du livre. En donnant la date de réalisation des tableaux reproduits, il confirme que les *réflexions* du « je » viennent a posteriori des images. Cet hors-texte, que l'on pourrait être tenté de sous-estimer, contient beaucoup plus que des informations factuelles.

²²⁷ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 8.

Andrea Oberhuber voit trois fonctions à l'index : il « propose une contextualisation historique, matérielle, littéraire de chaque fragment visuel ou textuel »; il confère à l'œuvre un côté « muséal »; et, augmenté d'images, il « prolonge la mise en scène de soi icono-textuelle²²⁸ ».

Le lecteur-spectateur qui passerait outre cette section manquerait des clés interprétatives qui ajoutent au plaisir de lecture et, qui plus est, tissent un intertexte avec les autres livres de Leonor Fini. En effet, entre le texte et l'index, un réseau invisible et insoupçonné se met en place. Dans la table des illustrations, le lecteur apprend par exemple que la citation placée en exergue de la préface est tirée du poème « Ma fauve, mon amour » du recueil *Rituel* de Jean Pache²²⁹, évocation du félin sauvage, sans doute un sphinx, qui sert de doublure à Fini. L'index nous révèle également que la photographie sur la page de faux-titre est prise devant la maison de Fini à Saint-Dyé-sur-Loire, en France, où elle repose aujourd'hui; que le livre comprend des toiles réalisées par d'autres artistes et donc qu'il inclut le regard des autres dans la réflexion de l'auteure-artiste sur son esthétique propre. L'index de l'ouvrage comprend aussi que la myriade de dessins qui recouvrent les pages de garde provient d'un « carnet d'adresses de Leonor Fini » (*LLF*, p. 229) – carnet que le lecteur attentif verra dans une photo en cours de lecture (*LLF*, p. 209) – ou encore que l'écriture des extraits des pages 58 à 71 remonte à 1968 et que les dessins qui les entourent ont été réalisés « pour le conte de Mourmour » (*LLF*, p. 230), que j'étudierai dans le prochain chapitre. L'index dévoile aussi que les photos sont des *pré-textes* et que la plupart des textes qui s'y trouvent sont un matériau qui préexiste au livre. Celui-ci est donc autotélique et raconte sa propre gestation. Au fil des pages, les photographies mettent au grand jour la matière même du livre. *Le Livre de Leonor Fini* construit donc des rapports métapicturaux, « ce qui consiste pour un artiste à désigner, au-delà

²²⁸ Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *loc. cit.*, p. 58.

²²⁹ Jean Pache, *Rituel, poèmes*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1971.

du sujet qu'il traite, son propre geste esthétique comme étant l'une des sources d'inspiration principale de son œuvre », sa création est alors « à la fois miroir et mémoire d'elle-même²³⁰ ».

Des images additionnelles (reproductions d'œuvres et photographies de Leonor Fini) complètent chaque rubrique dans l'espace même de l'index, comme si ces œuvres ne pouvaient trouver leur place qu'à cet endroit, là où elles avaient refait surface dans la mémoire de l'auteure-artiste. L'index montre aussi des documents visuels, comme l'enveloppe sans adresse d'une lettre de l'écrivain Jean Genet²³¹ à Leonor Fini. Dans une écriture difficile à déchiffrer, Genet y décrit plutôt à qui s'adresse le contenu de cette enveloppe : « M^{lle} Fini est une artiste peintre italienne, très belle, étrange. L'air d'une bohémienne très luxueuse. Elle habite tout près d'une Abbaye en ruine [...] » (LLF, p. 231). La lettre s'est vraisemblablement rendue à sa destinataire, qui devait être bien connue à Nonza. Ce document atteste la valeur autobiographique de l'œuvre.

De même, le média de la photo en tant qu'instantané, a un lien direct avec la réalité, avec le « ça a été » de Barthes qui postule que la photographie est la présence spatio-temporelle d'une chose réelle puisque la « Référence » est « l'ordre fondateur de la photographie²³² ». Comme le souligne Liliane Louvel : « Dans la quête du passé, la photographie est l'un des médias les mieux adaptés et on lui donne la première place lorsqu'il s'agit d'interroger et de recouvrer le passé²³³. » Les photos sont justement des « footprints », des empreintes de pas laissées sur le chemin que re-parcourt Leonor Fini dans son *Livre*. En effet, contrairement à la peinture, « a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something

²³⁰ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Collin, 2006, p. 50.

²³¹ Pour lire cette lettre, voir Jean Genet, « Lettre à Leonor Fini », Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini, op. cit.*, Paris, Galerie Minski, 2001, p. 142-147.

²³² Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980 [1979], p. 120.

²³³ Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures *ekphrastiques* : quelques modestes propositions », *Arborescences*, n° 4, 2014, p. 21. Aussi en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2014-n4-arbo01600/1027429ar/> (page consultée le 20 novembre 2018).

directly stenciled off the real, like a footprint [...]»²³⁴ ». Ce sont des réalités « extratextuelles²³⁵ » qui ont une valeur authentique. Et si l'on doutait de la vérité des mises en scène photographiques, Fini répondrait qu'il s'agit là de « l'inévitable théâtralisation de la vie », que « rien n'est plus faux que le "naturel" figé. C'est la "pose" qui est révélatrice [...] » (*LLF*, p. 32). Ces documents commémorent des souvenirs qui auraient pu autrement disparaître, mais dont il subsiste une trace et c'est en les voyant que Leonor Fini se rappelle les événements marquants de la trame de sa vie. Dans *Le Livre de Leonor Fini*, c'est l'autobiographie qui résorbe l'apparent chaos formel de l'ouvrage, car même si le texte ne suit pas la chronologie autobiographique, mais plutôt la trajectoire de l'artiste, l'œuvre s'ouvre sur l'enfance et, plus l'œuvre avance, plus on tend vers la vieillesse, et vers la mort.

Les divisions dans *Le Livre de Leonor Fini* deviennent des sortes de *tableaux*²³⁶, entendus ici dans le sens théâtral du terme, un type de découpage des textes dramatiques qui nous fait changer d'espace et d'espace-temps. Leonor Fini fait ainsi marcher son lecteur-spectateur dans l'espace-temps de sa peinture.

Voyons maintenant l'intermédialité à l'œuvre entre les deux espaces que conjugue *Le Livre de Leonor Fini* : d'un côté, l'espace « optique » et, de l'autre, l'espace « systématique²³⁷ ». Le premier, sensible et tactile « du papier, de l'encre, de la couleur, des pages et de leur rythme », et le second, plus « abstrait », où s'établissent des « corrélations entre les signes, qu'ils soient verbaux ou visuels²³⁸ ». Il faut dire que la mise en espace optique du texte dans *Le Livre de Leonor Fini*

²³⁴ Susan Sontag, *On Photography*, Londres, Penguin, 1977, p. 154. Citée dans *ibid.*, p. 30. C'est moi qui traduis : « une photographie n'est pas seulement une image, une interprétation du vrai ; c'est aussi une trace, quelque chose directement marqué au pochoir, comme une empreinte [...] ».

²³⁵ *Ibid.*, p. 30.

²³⁶ André G. Bourassa, *op. cit.*

²³⁷ D'après Nicole Boulestreau, deux espaces composent le livre. Voir son article « Espace optique, espace métaphorique », Emmanuelle Baumgartner et Nicole Boulestreau (dir.), *Livre et littérature. L'espace optique du livre*, Nanterre, Centre de recherches du département de français de Paris X-Nanterre, 1988, p. 5.

²³⁸ *Ibid.*

n'est pas vraiment travaillée. La typographie reste sensiblement toujours de la même taille et de la même police. À un seul endroit (*LLF*, p. 32), le texte semble refléter la forme polygonale que prend le corps de Fini dans sa pose, un peu comme un peintre tente d'inscrire son modèle dans une forme géométrique avant de le peindre. L'attention est davantage tournée vers la mise en espace optique du pictural.

Entre les espaces optique et systématique qui composent le livre, j'ai cerné trois types d'espace-souvenirs à travers lesquels Leonor Fini nous invite à la suivre dans une sorte de géographie de sa mémoire : l'espace-famille, l'espace-je(ux) et l'espace intervallaire. En faisant de l'écriture un art de l'espace et de la peinture un art du temps, elle remet en question la distinction entre les arts du temps et de l'espace défendu par Lessing²³⁹.

3.1.2. *Plan intratextuel : intermédiarité à l'œuvre*

En donnant la raison d'être de son *Livre*, Leonor Fini explique le rapport entre le texte et les images : « Je peins des tableaux qui n'existent pas et que je voudrais voir. C'est un peu la raison de ce livre. J'avais envie de voir côte à côte ce que j'aime et ce que je peins. Ce que je vois et ce que je fais. » (*LLF*, p. 5) Cela revient à dire qu'entre les pages de ce livre se déploient des tableaux qui demeureraient à l'état latent, qui étaient au départ inaccessibles, ignorés ou impensables. Ce sont des tableaux qui n'existent que dans l'écueil de la parole, entre le scriptible et le montrable, des toiles qui ne sont visibles-lisibles qu'avec l'écriture, possibles seulement au *milieu* de l'écrit et des images, dans l'entre-deux de l'écriture et de l'image : des tableaux et des scènes donc qui ne sont possibles que dans un au-delà, un espace qui reste à penser et à théoriser. Ainsi, dans un même mouvement, elle montre comment ses tableaux se créent et fait vivre au lecteur l'expérience de sa

²³⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, avant-propos de H. Damisch, Paris, Hermann, 1990 [1766].

pensée esthétique, qui l’amène à son tour à réfléchir sur le fonctionnement de ses propres mécanismes créateurs. Elle fonde son entreprise autobiographique sur une image qui n’existe pas. Grâce à la photographie, elle peut recréer cet espace de réflexion et imiter le jeu du souvenir.

3.1.2.1. *Espace familial*

Les photos présentées dans *Le Livre de Leonor Fini* n’ont pas toutes la même finalité : certaines sont plus esthétiques, d’autres davantage documentaires, deux utilisations différentes de l’image qui correspondent à celles observées par Bernadette Dufrêne dans l’édition d’art des années 1950–1970²⁴⁰.

À première vue, on remarque que, parfois, chacune des disciplines se partage l’espace d’une même page. Cette disposition qui se figure surtout dans la première section de l’ouvrage a pour effet d’établir une correspondance immédiate entre le mot et l’image. Comme dans un « scrapbook », le texte *explique* l’image, alors qu’ailleurs, c’est plutôt l’image qui éclaire le texte. La première partie du livre ressemble davantage à un album de photos de famille où Leonor Fini montre la construction de soi parmi les siens. Les rapports texte-image y sont réflexifs, c’est-à-dire que le texte, plus littéral que littéraire, se contente de décrire les photos, de leur correspondre et, dans ces cas, les images sont bien souvent les équivalents visuels du verbe. Le littéral et le figural, en faisant référence l’un à l’autre, deviennent alors interdépendants.

Fini est née à Buenos Aires, en Argentine, mais le point de départ de son parcours coïncide avec le départ du pays du père. Le tour guidé commence « [à] partir de Trieste » (*LLF*, p. 5) dans l’Italie maternelle. Cette première section est liée au bonheur, aux plaisirs, aux rituels qui, dans

²⁴⁰ C’est-à-dire comme « document » ou comme « mode de dramatisation du texte ». Bernadette Dufrêne, *loc. cit.*, p. 31.

l'album, évacuent la matière noire de l'histoire familiale²⁴¹ – les conflits entre la mère et le père. Elle s'ouvre sur une photographie montée en passe-partout. Le carton de couleur dans lequel est découpée une fenêtre ovale (*LLF*, p. 6) montre « Leonor Fini à Trieste, à l'âge de 8 ans » telle que décrite dans l'index (*LLF*, p. 229), grimpée dans un arbre avec lequel elle fait corps. Cette image symbolise l'arbre généalogique dans lequel la petite Leonor construit son identité. Ses bras se mêlent aux branches et ses jambes se confondent avec le tronc. Déjà, on pressent la fusion surréaliste du corps avec la nature; déjà s'annonce l'hybridité finienne des règnes humain et végétal. Le passe-partout autour de cette photo est orné d'éléments décoratifs tracés au lavis : des fleurs et un navire aux mâts blancs sur fond de décor maritime. Ces motifs suscitent les rumeurs de la bora, vent qui souffle sur l'Adriatique, et rappellent que la vie de l'artiste sera ponctuée de voyages. Alberto Savinio, auteur-artiste surréaliste, frère cadet du peintre surréaliste Giorgio De Chirico, a vu en Leonor Fini « le prototype d'une nouvelle espèce » qu'il a surnommée « [l]es "Finien" ». Les racines de cette espèce sont « non enfouies dans le sol [...], flott[e]nt à l'air libre, ce qui n'oblige pas une fixité territoriale, mais permet de se déplacer au gré du vent²⁴² ».

L'auteure-artiste nous invite ensuite à entrer dans sa « chambre d'enfant », section qui porte l'intitulé « Kinderstube²⁴³ ». Elle utilise un mot allemand pour désigner le stade de l'enfant avant sa puberté : « À Trieste on utilise encore certains mots allemands. Cela veut dire "éducation", milieu de l'enfance. » (*LLF*, p. 7) L'appartenance « double » de Trieste, à la fois italienne et autrichienne, explique l'hybridité linguistique mâtinant tous les écrits de Leonor Fini. Étant donné la situation géographique de la ville et le fait que son grand-père et son grand-oncle, Ottokar, dont on peut voir une photo un peu plus loin, étaient « d'origine allemande » et qu'ils « habitèrent assez

²⁴¹ Anne-Marie Garat, *Photos de familles, un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011.

²⁴² Richard Overstreet, *Leonor Fini, op. cit.*, p. 41.

²⁴³ « *Kinderstube* en allemand veut dire, mot à mot, chambre d'enfant. » (*LLF*, p. 7.)

longtemps Sarajevo, qui était alors l’Autriche » (LLF, p. 15), Fini s’exprimait et pensait en plusieurs langues²⁴⁴.

Les commentaires placés aux côtés des photos de cette partie sont parsemés de déclarations explicitement autobiographiques où elle raconte l’évolution de son œuvre de sa pratique du dessin à son exploration de la peinture à l’huile et à l’aquarelle : à « cinq ans » (LLF, p. 16), à « sept ans » (LLF, p. 16), « vers onze ans » (LLF, p. 18) et à « dix-sept ans » (LLF, p. 19).

Une fois entré dans son *Kinderstube*, le lecteur déambule dans Trieste. Fini évoque « une de [s]es fréquentations préférées » (LLF, p. 8) : le château de pierre blanche construit par Maximilien, prince d’Autriche. Emblème impérial s’élevant sur une falaise calcaire, le Château de Miramar, qui voyait au pied de ses hauts murs la mer Adriatique et les navires à voiles décharger de leur ventre les parfums de la mer Égée et de la mer Noire. Fini se réfère au « petit sphinx en porphyre rose » (LLF, p. 8) rapporté d’Égypte qui gardait la somptueuse construction, bestiaire mythologique qui exercera une influence sur sa mythologie personnelle. On la voit assise à cheval sur le dos de la créature mi-humaine, mi-lionne, couchée sur un socle, comme si la petite Leonor laissait son corps s’imprégner des attributs de l’animal mythologique.

Les devantures des immeubles triestins, ornées de cariatides, d’anges, de têtes de lion, de bas-reliefs de figures humaines effrayantes, d’animaux et de végétaux, qui s’agrippent aux balcons, aux clefs de voûte et aux corniches des bâtiments et des maisons, ponctuent les détours quotidiens de la petite Leonor sur les chemins pittoresques de Trieste.

En de rares occasions, les sculptures, comme celles des « *Panduri* » (LLF, p. 8), ornements représentant des figures humaines souvent effrayantes, sont coupées de leur contexte. Fini les

²⁴⁴ « Dans ma propre famille [...] nous parlions tous, avec naturel, italien, français, allemand et je croyais, enfant, que tout le monde vivait et pensait comme nous. » Édouard Roditi, « Interview with Leonor Fini, Europe’s Leading Woman Surrealist Painter », *Art Voices*, vol. 2, n° 10, 1963. Citée dans Peter Webb, *op. cit.*, p. 22.

découpe comme le fait sa mémoire. Libérés de leur fonction première, les mascarons peuvent être déplacés dans d'autres temps, d'autres espaces, comme dans d'autres univers. Ces visages qui appartiennent aussi à la mémoire collective deviennent un matériau intemporel. On retrouve ainsi ces figures de pierres dans les récits de Fini où ils deviennent des biographèmes²⁴⁵, notamment dans *L'Oneiopompe*, où le narrateur voit par la fenêtre « une sorte de fronton où étaient posés des visages sculptés d'homme très résolu, des guerriers sans doute, des têtes casquées d'où émergeaient des touffes de fourrure. » (ON, p. 13-14)

Les adverbes tels qu'« ici » (LLF, p. 15) et les nombreux déterminants démonstratifs qui attendent l'apparition de l'image pour être complétés organisent l'apparition spatiale de la photo sur la page : « Ces mascarons [...] aux visages barbares, souvent coiffés de fourrure, je les regardais le long de mes promenades et en allant à l'école [...] » (LLF, p. 7-8) ; « je regardais ces deux allégories : la marine marchande et les lointains voyages. Deux images de la féminité triomphante d'une ville » (LLF, p. 8) ; « À Trieste, les heures sont toujours frappées par ces deux personnages. » (LLF, p. 10), « Sur le mur du salon, je voyais cette gravure » (LLF, p. 16) ; « je scrutais cette photographie de ma grand-mère » (LLF, p. 15) ; « Ici le cousin de mon grand-père [...] » (LLF, p. 15). Dans les phrases précédemment citées, on remarque l'occurrence des verbes appartenant au champ lexical de la vision comme « regarder », « voir » et « scruter ».

Le regard d'enfant de Fini s'est déposé sur les ruines médiévales d'une ville empreinte de mythologie. Dans cette première partie du livre, le *regard* domine l'espace, réveillant une galerie de souvenirs qui deviennent des clés de lecture de ses œuvres peintes et de ses textes. L'effet général nous plonge dans une sorte de rêverie qui incite à déchiffrer la vie de l'artiste à travers ses rapports avec la ville. Les figures féminines érotico-religieuses ouvragées qui parcourent Trieste

²⁴⁵ Je renvoie le lecteur à la note 82 de l'introduction.

jouent un rôle incontournable dans son imaginaire et feront émerger ses images oniriques et un sens du sacré. Leonor Fini semble se chercher dans la ville comme Breton l’a fait avec *Nadja*.

Elle nous montre encore « [u]n balcon et une façade d’une des maisons de [s]on enfance » (*LLF*, p. 13). On aperçoit dans un renforcement assez sombre des mascarons zoomorphes fabuleux et mythiques, dont l’œuvre de Leonor Fini est imprégnée : un serpent aux crocs de carnassier pris en chasse par des oiseaux de proie. Lentement, les pierres de Trieste racontent sa mémoire, formant un chaînon qui oriente le souvenir. Montrant les jacquemarts de bronze de l’hôtel de ville qui égrenent les heures de Trieste depuis 1876, elle s’interroge sur son rapport au monument : « J’ai découvert qu’ils étaient deux géants lorsqu’on les descendit un jour pour “restaurazione”. » (*LLF*, p. 10) Ils ne correspondent plus à l’idée qu’elle s’en faisait dans la réalité. Ce changement d’échelle surprenant la confronte à l’inquiétante étrangeté du rapport au corps et renouvelle sa perception de l’espace qui peut donner lieu à des trompe-l’œil.

Ces incursions dans la mémoire de l’artiste par le biais de fragments photographiques découvrent les sillons que Trieste a gravés dans ses souvenirs et indiquent que la ville participe vraisemblablement de l’*éthos* discursif finien. Trieste et ses créatures de pierre déteignent sur sa vision du monde. Des personnages pétrifiés à la beauté minérale elle passe aux individus en chair et en os qui ont influencé ses rêves et qu’elle présente comme autant d’échantillons prélevés de sa mémoire.

Dépositaire d’un héritage matrilineaire qui s’est imposé dans son imaginaire érotique audacieux, Leonor Fini se remémore les membres insoumis de sa famille maternelle : sa grand-mère, ses grand-tantes et son arrière-grand-mère, qu’elle présente dans des activités récréatives qui, paraissant insignifiantes au premier coup d’œil, révèlent leur esprit de sédition. Elle les montre d’abord photographiées « en tenue de canotage » (*LLF*, p. 14) dans une embarcation légère, puis en train de jouer au poker dans une aquarelle réalisée de sa jeune main de peintre.

Traditionnellement, faut-il le rappeler, ce jeu de cartes est réservé aux hommes. Ces femmes auront exercé une emprise dramatisante sur elle et l'artiste les « a[ura] connues plus monumentales encore – et majestueuses et corsetées » (*LLF*, p. 14) que dans la photographie au canot où leurs poses variées, pleines de grâce et d'élégance, dévoilent leur assurance. Dans ce dernier cliché, les huit femmes apparaissent dans un environnement maritime artificiel, prêtes à entreprendre une traversée. Rappelons qu'à l'époque, la barque, « véhicule de l'érotisation des sens », « permet de se soustraire aux injonctions sociales en se protégeant du regard d'autrui [...]»²⁴⁶. » Malgré l'espace scénarisé et encadré par des éléments architectoniques qui devient un entre-deux de réel et d'illusion, Fini insiste sur le caractère authentique de la photographie et le lecteur-spectateur en retire une expérience esthétique bonifiée à la lecture des mots qui l'accompagnent : « C'est habillées comme ça qu'elles ramaient dans une vraie barque, sur la vraie mer Adriatique, non sans être considérées alors comme "assez scandaleuses"... » (*LLF*, p. 14). Le réel est bien là, malgré la fiction et la théâtralisation du cliché. Femmes affranchies des hommes, elles paraded et mènent elles-mêmes leur barque; plus que de simples passagères, elles sont rameuses et échappent au contrôle social. Les femmes indépendantes et fortes qui prédominent dans sa peinture et son écriture reflètent certainement sa famille maternelle.

Cette photo rappelle la mobilité, le voyage par mer, le départ toujours omniprésent dans les œuvres littéraires et picturales de l'artiste. Comme dans cette photo, les personnages féminins dans ses peintures marquées par l'absence de l'homme sont rebelles, à la recherche d'autres identités. Fini installe les femmes dans un ailleurs où elles peuvent se sentir autres, où elles sont exposées à d'autres manières d'être femmes, où elles sont souvent seules entre elles, dans une grande promiscuité.

²⁴⁶ Frédérique Delaive, « La "barque oisive", véhicule des sens », *Communications*, n° 86, 2010, p. 85.

À cette photographie de groupe sont juxtaposés des photographies de la famille maternelle : Malvina Fini, la mère de l'artiste et sa « [g]rand-tante Amalia [et] [son] grand-oncle Spiro, habillés en turcs, lorsqu'ils habitaient Constantinople » (*LLF*, p. 15). Ce dernier portrait-carte est marqué du sceau des photographes Sebah & Joallier, célèbres pour leurs photographies représentant l'Orient fantasmé de l'époque, le Maghreb et les pays du Levant qui attiraient alors les artistes français, anglais, italiens, allemands, autrichiens, voire américains. L'Europe était alors fascinée par le fantasme du harem; la bourgeoisie se donnait en spectacle dans de fastueux costumes, avec caftan, turban, café et pipe turcs²⁴⁷, accessoires qui parsèment les œuvres de Leonor Fini.

Ainsi, ces photographies de sa famille mettent en relief un trait anatomique, une condition, une appartenance et campent l'univers bourgeois dans lequel elle a grandi.

Un peu plus loin (*LLF*, p. 16), une photo de la petite Leonor est présentée à côté d'une gravure de Franz von Stuck, *La sensualité*, exécutée vers 1889. L'assemblage est frappant et acquiert, par la juxtaposition du regard innocent de la petite fille habillée en marin comme un garçon aux côtés des regards dévorants du personnage féminin et du serpent de l'artiste allemand, une puissance et un éclat surprenants. Chacun regarde le spectateur droit dans les yeux, annonçant que, plus tard, le regard de la petite deviendra celui de l'eau-forte de von Stuck. À partir du seul souvenir de l'œuvre de von Stuck, Leonor Fini nous fait entrer dans la maison maternelle. Elle se contente de décrire le décor de la résidence où s'est forgée son éducation sans pour autant le montrer. Tous ces souvenirs du foyer familial, les émanations lascives de la cannelle, épice de l'Asie, et les vases de Gallé ornés de fleurs dont on retrouve les échos dans ses peintures et ses récits, refont surface :

Maison de mon enfance, vases de Gallé, bibliothèque chargée de livres, odeur de cannelle dans les corridors... Sur le mur du salon, je voyais cette gravure de Franz von Stuck. Dès que j'ai su lire, je demandais ce que « Sinnlichkeit » qui était écrit en dessous voulait dire. On me répondait : « la Sensualità ». « Et que veut dire : la Sensualità? » Invariablement la réponse était : « die Sinnlichkeit! » Et c'est ainsi que les enfants sont toujours « exilés ». J'avais cinq ans. (*LLF*, p. 16)

²⁴⁷ Jean Lepage, *L'Orient fantasmé*, Musée d'art et d'histoire de Narbonne et de France, Paris, Somogy, 2011.

Dans cet extrait, les phrases non verbales ou à la syntaxe brisée attendent l'image pour être relayées. Les points de suspension nous indiquent la relation de complétude qu'entretiennent le texte et celle-ci (*LLF*, p. 16). Les mots complètent l'image en révélant ce qui reste invisible à l'œil ; le texte raconte ce que l'image ne montre pas.

Von Stuck a peint en 1895 *Le Baiser du Sphinx* et en 1904, *Le Sphinx*. Il a sans conteste influencé Leonor Fini dans sa série dépeignant le monstre fabuleux. Mais au-delà de cette influence picturale, cette gravure joue un rôle inéluctable dans sa compréhension des limites du monde circonscrit par le langage et le corps. Fascinée par l'image de von Stuck, la petite n'arrive pas à saisir l'érotisme énigmatique de l'œuvre où bestiaire et humain se rencontrent, pas plus que la signification secrète du titre censé éclairer l'œuvre. Les perceptions sensorielles produisent des significations dans l'appréhension du monde et cet épisode lui fait comprendre que « le corps est un filtre sémantique²⁴⁸ ». C'est à travers son corps vécu qu'elle construira son univers plastique et littéraire. Cette première expérience de l'interférence corporelle entre le mot et l'image passe par la sensualité et montre le pouvoir d'évocation des mots devant l'image.

La fin de cette première section du livre est marquée du sceau du mythe de Pygmalion. À côté de ses œuvres de jeunesse *Rencontre pendant la Nuit* (1929)²⁴⁹ et *Le Trouble* (1924), dans lesquelles une femme prend des allures de sculpture alors qu'une main de pierre lui tend un plateau de gourmandises; et qu'une poupée de cire prends des allures de jeune femme, on peut lire : « Cette blanche jeune fille avait des complicités avec les statues du jardin, et le garçon-coiffeur était préoccupée par la poupée de cire. » (*LLF*, p. 19) Comme on le verra dans la partie suivante, Leonor Fini donne vie à la matière, celle de la pierre surtout, dans ses peintures et son écriture,

²⁴⁸ David Le Breton, « L'inépuisable secret des sens », *Sigila* [en ligne], 2006, <http://www.sigila.msh-paris.fr/L-inepuisable-secret-des-sens.html> (page consultée le 21 septembre 2019).

²⁴⁹ Ce tableau est plutôt intitulé *Portrait de Lina Saba* dans Peter Webb, *op. cit.*, p. 23.

comme elle le fait par exemple avec la tête de basalte noire à laquelle elle attribue des pouvoirs magiques dans son récit *L'Oneiropompe*. Il en va de même avec les cariatides, ces femmes-colonnes, muettes et d'un blanc immaculé, sur le corps desquelles reposent les temples grecs érigés par les hommes et dont Martine Delvaux souligne le rôle paradoxal de fondatrices essentielles, « pierres de touche de l'architecture sociale²⁵⁰ », et de « filles-ornements », immobilisées et enfermées dans la pierre. Fini attribue leurs caractéristiques à sa grand-mère et à ses grands-tantes qui, à ses yeux, sont « monumentales », « majestueuses » (*LLF*, p. 14) et « cariatides imposantes » (*LLF*, p. 17) à la manière des femmes de ses peintures.

Finis se rappelle tout particulièrement les cariatides gardant l'entrée du cinéma Eden (*LLF*, p. 13). Dans *Le Livre de Leonor Fini*, elle montre la façade décorée avec magnificence de la salle de spectacle où nous allons maintenant entrer, l'écran et l'espace scénique ayant influencé l'espace optique du livre et devenant pour Fini une salle de je(ux) où elle est « son propre spectacle » (*LLF*, p. 41).

3.1.2.2. Espace-je(ux)

a. Je(ux) de scène

« Une enfance d'aventures ressemblant aux films de l'époque,
car on me déguisait en petit garçon si l'on partait en voyage²⁵¹. »
Leonor Fini

Pour Leonor Fini, les pouvoirs du dispositif cinématographique et les effets hypnotiques de l'écran sont un « sujet d'exaltation » (*LLF*, p. 13). Les films muets qu'elle ne se lasse pas de « voir » et de

²⁵⁰ Martine Delvaux, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p. 21.

²⁵¹ Citée dans Peter Webb, *op. cit.*, p. 8. Leonor Fini était elle-même le centre d'une lutte entre le père et la mère. So déplacement vers le vieux continent, de l'Argentine vers l'Italie, marqua le début d'une enfance signée par l'éclipse du père, les artifices, les masques et les déguisements. Petite, Leonor Fini devait se travestir en garçon lorsqu'elle sortait avec sa mère dans les rues de Trieste ou lorsqu'elle voyageait, menacée d'être kidnappée par son père. Rapidement, elle a donc appris les jeux de rôle.

« revoir » (*LLF*, p. 13) ont sans conteste déteint sur son œuvre et opéré sur elle une séduction psychique, un état d'exaltation intellectuelle, presque mystique. Dans son œuvre, on détecte le silence, l'atmosphère de rêve et les frissons morbides de l'étrange et du burlesque des films muets. En outre, on ressent l'influence du cinéma dans l'espace optique du livre où il y a des intervalles de silence. Certains chapitres comme « Vienne », « Le long sommeil des fleurs », « Les gardiennes », « Les leçons » ne sont composés que d'images. Souvent reproduites en noir et blanc, celles-ci se juxtaposent et se succèdent comme dans les films muets de l'époque. Leonor Fini s'emploie tantôt à les rapprocher tantôt à les confronter, ce qui mime le montage cinématographique.

Fini affirme que les images ont remplacé pour elle les miroirs : « Des miroirs je suis passée aux photographies » (*LLF*, p. 32), et aux écrans. Si on ne peut pas dire du *Livre de Leonor Fini* qu'il s'agit d'un pur autoportrait au sens où Beaujour l'entend puisqu'il ne figure pas une mémoire « sans personne²⁵² » et que l'articulation en miroir entre le « je » et le « monde » n'est pas antinarcissique, *Le Livre de Leonor Fini* passe par toute une série de figures de l'histoire du cinéma ou de la scène artistique parmi lesquelles on voit surgir le portrait de Fini. Entremêlés à ces portraits, des visages peints à l'aquarelle montrent les implications du rapport ambigu réalité/fiction. Qu'ils soient nommés – Konrad Veidt, Lon Chaney, Nita Naldi, Alla Nazimova, May Murray, Rina de Liguoro, « Za la mort », Ben Turpin, Charlot, Buster Keaton et les « Vampire Babystars » (*LLF*, p. 13) – ou qu'ils soient montrés – Joël Grey, la Baronne Karen Blixen, Rita Renoir, Valentina Cortese, Anna Magnani, – ces visages incarnent une partie du « je » éparpillé à travers les pages. Le miroir du « je » est donc éclaté parmi ces visages, en l'occurrence,

²⁵² Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 36-37.

des visages de femmes qu'elle dit « toutes des belles dames sans merci », avatars des femmes fortes comme Leonor Fini (*LLF*, p. 13).

Les personnages finiens ont bien une parcelle du visage squelettique de Conrad Veidt, qu'on croirait tout droit sorti d'une toile expressionniste, une once de la beauté hystérique et convulsive de son corps, qui parfois se meut dans une grâce que l'on a souvent qualifiée de féline. Ils ont le pouvoir d'envoûtement de son regard de maharadjah, sa fascination pour les serpents, les crocodiles et les décors orientaux parsemant son film *Le tombeau hindou*²⁵³. Ils ont aussi quelque chose du troublant et tourmenté regard de Lon Chaney, cet « homme aux mille visages », quelque chose du faste de Nita Naldi dans son costume de cobra ou des yeux d'Alla Nazimova dans le ballet *Salomé*. Nazimova, dans la danse des sept voiles, portait une perruque parsemée de billes lumineuses qui ne sont pas sans rappeler la toile *Caryatide délivrée* (1986) de Leonor Fini et les chevelures en fleurs de ses personnages féminins.

Le 7^e art et les arts de la scène sont bien présents dans l'œuvre finien²⁵⁴. Certaines images, notamment celles du chapitre « Théâtre », renvoient à des films ou à des pièces pour lesquels l'artiste a réalisé des costumes et des décors ou dans lesquels elle a elle-même tenu un rôle. On y voit par exemple des dessins de costumes pour le film de John Huston *Walk with Love and Death* [Promenade avec l'Amour et la Mort] de 1968²⁵⁵ (*LLF*, p. 162). La photo onirique de la page 63, où l'on voit Fini flotter dans les airs comme une sorcière est aussi la scène du court métrage privé

²⁵³ *Das indische Grabmal* [Le tombeau hindou], réalisé par Fritz Lang, Allemagne, Richard Eichberg-Film GmbH, 1959, 101 minutes.

²⁵⁴ Voir Martine Antle, « Picto-théâtralité dans les toiles de Léonor Fini », *The French Review*, n° 62, 1989, p. 640-649.

²⁵⁵ *A Walk with Love and Death* [Promenade avec l'Amour et la Mort] [film], réalisé par John Huston, États-Unis, 20th Century Fox, 1968, 90 min. Leonor Fini avait réalisé les costumes pour ce film.

Leonor Fini Fête secrète réalisé lors de ses vacances inoubliables en Corse où elle et ses amis tournaient des mises en scène fastueuses à la lueur des bougies²⁵⁶.

Fini compare également le monde de la peinture à celui de la scène et du cinéma. *Le Livre de Leonor Fini* lui permet en effet de tenir des propos sur la discipline picturale elle-même. Leonor Fini disait « aime[r] » la peinture « immobile et muette » (*LLF*, p. 20), témoignage qui rappelle la conception que les classiques se faisaient de la correspondance entre peinture et poésie, « la peinture [étant] une poésie muette et la poésie une peinture parlante²⁵⁷ ». Cependant, influencée par l'image-mouvement de l'écran, elle affirme percevoir dans une peinture « un geste potentiel figé » et « comme un segment inaudible de voix », certains de ses « tableaux correspond[ant] au murmure complice dans une langue inconnue que l'on entend parfois dans le rêve et que l'on oublie au réveil²⁵⁸ » (*ALF*). Devant sa peinture *La Peine capitale*, elle devine « cette voix d'adolescente du film "Le Vampire" de Dreyer » et devant sa toile *Casta diva*, elle « imagine la voix métallique, gutturale, à fort accent étranger de la naine de Turandot de Pintillié²⁵⁹ qui annonce : ... L'Enigggg... me... » (*LLF*, p. 20) Et c'est la réponse à cette énigme qu'il nous faut toujours trouver dans ses tableaux et récits.

Étant donné que « l'écriture, la gestuelle, les costumes, les moyens audiovisuels » peuvent être considérés comme des médias de communication²⁶⁰, l'art du déguisement au sein du livre peut aussi être envisagé comme une forme d'intermédialité. Les thèmes de la mascarade et du

²⁵⁶ On peut visionner le court métrage. *Leonor Fini, la fête secrète* [film], Archives de Fabrizio Clerici [en ligne], www.youtube.com/watch?v=-VLFjuC8RAg, 5 min 6 sec. Au sujet des fêtes que Leonor Fini organisait en Corse tous les étés, une exposition intitulée *Vacances d'artistes, 1956, Leonor Fini à Nonza* a été présentée au Musée Bastia, en Corse, du 5 juillet au 14 septembre 2014.

²⁵⁷ Plutarque, *Œuvres morales. La gloire des Athéniens*, 346 F.

²⁵⁸ Post-Scriptum à la nouvelle édition du *Livre de Leonor Fini*. Leonor Fini, janvier 1979. (*ALF*)

²⁵⁹ Lucian Pintilié (1933-2018), auteur de théâtre et réalisateur roumain. En 1974, il a présenté *Turandot* à Paris.

²⁶⁰ Patrice Pavis, « Avant-propos. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* 3, Presses universitaires Septentrion, 2007 [2000], p. 13.

travestissement²⁶¹ parcourent toute l'œuvre de Leonor Fini, une œuvre toujours mise au service d'un seul but : s'autofonder et s'inventer en dehors des modèles normés.

Les œuvres de Fini deviennent un tissu qui lui permet de se métamorphoser au même titre que les nombreux costumes qui étoffent les pages du *Livres de Leonor Fini*. Les accessoires comme les masques et les cornes qu'elle aime tant lui donnent l'occasion de s'indéterminer et d'échapper au principe d'identité en se figurant un double sans jamais se perdre de vue, car Leonor Fini n'est jamais bien loin. Elle est toujours là, quelque part, à nous faire signe, « découverte et masquée²⁶² » et « on sait que c'est toujours encore [elle]-même derrière cela » (*LLF*, p. 41).

Fini attribue aux tissus des pouvoirs magiques, comme nous le verrons dans *L'Oneiopompe* : « Les tissus ont pour moi une magie, une force d'attraction que doivent ressentir les "Tarantulati" » (*LLF*, p. 41). Elle donne ici l'exemple des Tarantulés des Pouilles, un village en Italie où la danse fait des miracles, où les villageois tiennent une « cérémonie exorcisante de la "Tarantule"²⁶³ » (*LLF*, p. 41). Un rapport analogique s'établit avec le texte et la photographie des pages précédentes (*LLF*, p. 38-39) où Fini, affublée de grandes plumes noires, prend les airs de l'araignée pour accomplir le rituel du tarentisme. Dans cette photo, l'effet miroir rendu possible grâce aux techniques de la photographie exacerbe le thème du double, du dédoublement et même de la doublure, pour emprunter au langage cinématographique et avant tout théâtral.

²⁶¹ Dans l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé, Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber dressent un portrait éclairant des différents types de travestissement textuel au féminin auxquels les femmes ont eu recours dans l'histoire littéraire (du pseudonyme à la ventriloquie en passant par l'anonymat et la mascarade identitaire). Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.) *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011.

²⁶² Constantin Jelenski et collab., *Leonor Fini, découverte et masquée*, compilation de nombreux textes sur l'artiste, coll. « Le Plan des Sources », Paris, Le Sphinx-Vilo, 1978.

²⁶³ Pour aller plus loin, voir Gino L. Di Mitri, « Les Lumières de la transe. Approche historique du tarentisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], dossier *Chamanisme et possession*, n° 19, 2006, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/102> (page consultée le 19 juillet 2019).

Le Livre de Leonor Fini est aussi l'occasion pour l'auteure-artiste d'expliquer ce que symbolisent pour elle ses emblèmes esthétiques, notamment les « cornes parfaitement annelées du jeune chamois, un peu moins droites peut-être, comme celles que toujours [elle] dessine, en automatiques et variées spirales » (*LLF*, p. 44). Elle reproduit pour ce faire le texte du livre *Leonor Fini* « *Sujet en or* » réalisé en nombre limité d'exemplaires par l'éditeur Claude Tchou²⁶⁴. Juxtaposée au texte, la photographie de la sculpture d'une déesse pharaonique portant des cornes-amulettes au cou change le regard que le spectateur posera sur ces excroissances osseuses. Leonor Fini leur accorde une part de magie et de métamorphose mythique et nous invite à y voir autre chose qu'un simple objet d'art, plutôt « amulette, charme, fétiche, talisman » (*LLF*, p. 44). Et puisqu'on la voit elle-même arborer ce « sujet en or » dans le *Livre*, Leonor Fini se transforme elle-même en « sujet en en or », sorcière, révoltée, capable de métamorphose et douée de pouvoirs magiques. Si elle avance que « les femmes cornues ne pouv[e]nt que bouger avec souveraineté et parfois avec la plus gracieuse modestie » (*LLF*, p. 44), c'est pour mieux tromper le lecteur-spectateur. Les cornes sont un accessoire d'abord et avant tout animal, un symbole de révolte, de transgression, de puissance, attribut du bouc diabolique que porte la sorcière dans les contes de fées et qui, avec le balai, représente aussi un symbole phallique²⁶⁵.

Le travestissement chez Leonor Fini a quelque chose de l'ordre plastique : se travestir c'est « entre[r] dans d'autres images », c'est « une expression créatrice à l'état brut » (*LLF*, p. 41). En fait, chez elle, le travestisme est un « narcissisme multiplié » (*LLF*, p. 41) faisant écho à la série de petites icônes qui multiplie son reflet à la page 33. Sa définition du travestissement évacue

²⁶⁴ Leonor Fini, « Leonor Fini. Sculpture – Bijou », *Leonor Fini. « Sujet en or »*, Paris, Claude Tchou, 1973. Ce texte servait de présentation à un projet de bijou, soit des cornes en or, réalisé par Leonor Fini et exposé à la Galerie Lambert Monet à Genève du 17 octobre au 15 novembre 1973. Il est aussi reproduit dans *Le livre de Leonor Fini*, p. 44-45. Claude Tchou a aussi publié en fac-similé le conte illustré *Histoire de Vibrissa*.

²⁶⁵ Comme le hennin, un chapeau féminin à double corne, qui représente le double pénis du diable au sabbat selon Alain Besançon, « Le premier livre de La Sorcière », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 26^e année, n° 1, 1971, p. 194.

complètement la question du genre et du burlesque. Peut-être à cause de la définition de ce verbe en italien qui ne signifie pas, comme en français, se déguiser pour prendre l'apparence de l'autre sexe, mais plutôt se déguiser « *mascherarsi* », changer sa manière ordinaire²⁶⁶ :

Se costumer, c'est l'instrument pour avoir la sensation de changer de dimension, d'espèce, d'espace. C'est pouvoir se sentir gigantesque, plonger dans les végétaux, devenir un animal, jusqu'à arriver à se sentir invulnérable et hors du temps, se retrouver, obscurément dans des rituels oubliés...

Se costumer, se travestir est un acte de créativité. Et cela s'applique sur soi-même qui devient d'autres personnages ou son propre personnage. Il s'agit de s'inventer, d'être mué, d'être apparemment aussi changeant et multiple qu'on puisse se sentir à l'intérieur de soi. (*LLF*, p. 41)

Elle associe le travestissement vestimentaire à la liberté. Dans la première section du *Livre*, Fini montre fièrement une « image figée de [l]a jeunesse » de son oncle Bozidar portant un « accoutrement de carnaval » (*LLF*, p. 15), fleurs dans les cheveux, bas collant, robe et éventail déployé à la main. L'« ancien colonel de l'armée autrichienne » qu'elle a connu est devenu un homme « faux », convenable, manquant de naturel, « asthmatique et guindé » (*LLF*, p. 15), et donc captif des normes sociales.

De la même façon, elle met à l'avant-scène des acteurs comme Joël Grey dans son rôle de maître de cérémonie dans *Cabaret* (1972) et la modèle Editha Dussler dont elle a admiré la liberté de se dévêtir devant la caméra, de changer de peau. Par le travestissement, Leonor Fini exploite en effet toutes les astuces de la mise en scène de soi. Elle se découvre elle-même dans différents rôles. Le travesti échappe à l'injonction de l'hétérosexualité et à la binarité et détruit la dichotomie du genre au profit de sa fluidité. Fini y voit des modèles variés, enrichis par le tempérament du sexe opposé ou des règnes opposés. L'aspect comique auquel le cinéma limite les hommes travestis en femmes ou le statut d'objet sexuel que le cinéma attribue aux femmes travesties en hommes, en accordant une supériorité aux valeurs masculines, ne s'observe pas dans ses œuvres²⁶⁷. Le

²⁶⁶ Giuseppe Filippo Barberi, *Gran dizionario italiano-francese e francese-italiano*, Paris, Garnier, 1854, p. 1012.

²⁶⁷ Voir Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), « Femmes travesties, un “mauvais genre” », *Clio* [en ligne], n° 10, 1999, <https://journals.openedition.org/clio/706> (page consultée le 21 septembre 2019).

travestisme est un « mécanisme » de défense, sorte de « transe », sorte de « refus » et d'« abolition » du monde patriarcal qui l'entoure (*LLF*, p. 41). Le travestissement comme le déguisement participent au rituel finien avec tout le sérieux que l'artiste doit à son aspect cérémonial ; c'est un geste de majesté, d'une grandeur qui inspire la révérence et un sens du sacré comme le montrent les photos du livre²⁶⁸. Les travestis sont à ses yeux des êtres inachevés à la manière des cadavres exquis surréalistes ou des œuvres ébauchées, des êtres ouverts à l'impermanence. Comme le personnage d'Amaouri dans un des contes qu'elle reproduit dans son *Livre*, elle sait « son attrait pour les êtres inachevés. Sa créativité se mettait à trépigner en leur présence... » (*LLF*, p. 184)

Elle associe aussi les chats aux travestis, car les félins attirent les « rebelles, les révoltés, les singuliers, les solitaires, les isolés, les séquestrés, les déchaînés » et peuvent se métamorphoser, « s'allonger démesurément, [...] se réduire, se condenser jusqu'à entrer dans le plus petit tiroir d'un secrétaire désaffecté » (*LLF*, p. 94).

Elle explore le côté hermaphrodite que le langage accorde au félin et explique la façon dont il conditionne notre vision de la réalité :

L'allemand seul, avec "Die Katze", exprime le caractère féminin de l'espèce tout entière – car les chats sont des chattes. La chatte est le chat exemplaire, le chat primordial, fait confirmé par une autre langue, l'anglais, qui utilise un mot particulier "Tom cat" pour le chat mâle, comme si le nom générique était l'apanage de la femelle. (*LLF*, p. 91)

Voilà qui expliquerait le caractère versatile des félins dans ses récits. L'auteure-artiste prend conscience du poids des mots et son désir, comme celui de l'un de ses personnages dans un texte de 1956, de « *resignifier* les mots existants » (*LLF*, p. 184) pour ainsi peut-être « éliminer de nous-mêmes ce qui détermine » (*LLF*, p. 217), comme les pronoms.

²⁶⁸ Voir par exemple les photos des pages 49 et 53 : Sur la Loire, 1974, photo d'Eddy Brofferio et Leonor Fini avec Constantin Jelensky et le peintre Michel Henricot.

C'est d'abord à la femme que Leonor Fini accorde le pouvoir du travestissement, la montrant tantôt jeune, vieille, sphinge, oiseau, homme ou sorcière. Dans ce livre comme dans ses peintures, les hommes ne forment pas la majorité, mais ils sont là quand même. On les voit dans les positions passives de la victime, attachés à une chaise et picorés par des poules (*LLF*, p. 22) dans un détail *D'un jour à l'autre* (1938); du rêveur (*LLF*, p. 108-109) dans *Divinité chtonienne guettant le sommeil d'un jeune homme* (1947); du subalterne, dominé par des castratrices (*LLF*, p. 81); ou encore sous les atours d'hommes monstrueux et obèses, aux mains gonflées de pustules (*LLF*, p. 203) dans *Le Traitement* (1972). Les photographies qui parsèment les pages du livre montrent les hommes qui ont partagé la vie de Fini : des spécimens de l'être androgyne idéal qu'elle peint depuis longtemps; des hommes efféminés, parfois travestis; des hommes qui n'ont pas peur des métamorphoses tels les artistes Stanislao Lepri, Richard Overstreet et Michel Henricot; des auteurs, comme Constantin Jelenski, Rafael Martinez et Juan Batista Pineiro; des hommes qui, en fin de compte, acceptent volontiers de se prêter aux jeux de rôles (*LLF*, p. 66, 4^e photo à partir de la gauche).

Fini semble vouloir répondre à la question : le visage a-t-il un sexe? Plutôt que de répondre par les mots, elle le fait par l'image. Le visage, ainsi coupé du corps, n'a pas de sexe. L'œil, entraîné par le monde extérieur, n'est pas bisexuel, et c'est lui qui est porteur de la différence sexuelle²⁶⁹. Pour elle, le visage a au moins deux sexes, un masculin et un féminin. Elle le montre en jouant sur l'image.

Avec le détail de *L'entre-Deux* (*LLF*, p. 189), gros plan sur le visage d'un personnage que l'on voit au complet sur la page de gauche, Fini semble, avec un peu de malice, faire entrer le

²⁶⁹ Hélène Parat, « La prunelle de ses yeux : le visage a-t-il un sexe? », dans Jacques André et collab., *Psyché, visage et masques*, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2010, p. 87. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/psyche-visage-et-masques--9782130579441-page-77.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

lecteur-spectateur dans l'œuvre, comme s'il prenait la place de l'autre personnage féminin dans la peinture et qu'il voyait maintenant à travers ses yeux et de son point de vue. Ce jeu d'agrandissement permet aussi de libérer le personnage de tous les autres attributs du décor qui en feraient un homme ou une femme pour mieux neutraliser son appartenance sexuelle et mettre l'accent sur son androgynie.

b. Je(ux) de l'image

Tous les jeux sur l'image que permettent l'espace du livre et la photographie confèrent aux œuvres d'art un caractère changeant et une dimension théâtrale qui revient au thème récurrent de l'œuvre finienne : celui de la métamorphose auquel l'ouvrage qui m'intéresse ici fait largement écho. Les photographies permettent à l'artiste de

souligner, éclairer, assombrir, agrandir ou dramatiser [s]es objets d'art, leur donnant tantôt une dimension théâtrale tantôt une apparence déliée. Ces manipulations confèrent aux œuvres d'art une vie nouvelle, induite par un regard nouveau, qui oriente désormais la lecture de ces objets²⁷⁰.

Fini découpe ses images, en fait des agrandissements et a recours à la démultiplication des points de vue. Ailleurs encore, l'œil du photographe fixe l'objectif sur un détail pour mieux l'isoler ou fait varier les échelles pour attirer notre œil sur un élément qui aurait pu nous échapper autrement, car « ce que l'œil voit n'est pas nécessairement ce que l'appareil photographique enregistre²⁷¹ ».

La juxtaposition des peintures et des portraits photographiques rapproche inévitablement l'auteure-artiste en chair et en os de l'être pictural et engage une lecture biographique de la peinture finienne. Les jeux sur l'image tissent des liens entre le réel et l'espace fictif et permettent ainsi de mieux voir les « je » de l'image. Par exemple, une photo de Fini « en géante » (*LLF*, p. 231) datée de 1966, juxtaposée à un détail de la peinture *Vesper Express* réalisée la même année, montre une

²⁷⁰ Mouna Mekouar, « André Malraux : l'invention du musée imaginaire », *loc. cit.*

²⁷¹ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1980 [1955], p. 5.

femme longiligne et effilée dont les proportions sont les mêmes que celles de l'être peint en 1968 dans l'œuvre juste à côté. Cette façon de disposer les images dirige bien évidemment notre lecture des œuvres peintes de Fini d'autant plus que, la plupart du temps, elles sont modulées par sa voix qui nous incite à y voir des références biographiques.

Le titre du chapitre « Lointaines parentes » entraîne d'emblée une lecture en miroir entre les images photographiques qui mettent en scène Fini et les images peintes et dessinées qui sont disposées de manière à leur faire écho. Ainsi, un dessin de sphinx sur la page de gauche et une photographie pleine page de Fini sur celle de droite propose un rapprochement entre l'auteure et son personnage. La pose similaire de leur corps tourné vers la gauche nous pousse à voir l'autoportrait de l'artiste se refléter dans l'animal hybride (*LLF*, p. 100-101).

La même chose se produit quelques pages plus loin entre le tableau *Sphinx Philagria* (1945) et une photo de Fini près d'un sphinx de pierre dans son jardin à Saint-Dyé-sur-Loire. Elle devient à son tour une statue du jardin (*LLF*, p. 104-105). La composition de la photographie reprend celle de l'image peinte : le manteau de l'artiste auréole sa tête tout comme la branche auréole celle du sphinx dans la toile. La photographie n'est pas datée, mais on la suppose assez récente, contrairement à la toile qui date de 1945; peut-être serait-elle une sorte d'*ekphrasis* de la peinture. Encore une fois, Fini force l'œil du lecteur-spectateur, un peu comme le font les indices picturaux laissés dans ses textes pour signaler la présence d'une œuvre, mais cette fois, c'est pour mieux faire voir le côté autobiographique de sa peinture.

Le jeu sur les couleurs que permet la reproduction par la photographie montre que les peintures de Fini ont la même texture que le réel. La photographie de la sculpture d'un crâne au mur d'un monastère de Bonn, par exemple, juxtaposée à un détail d'une peinture portant aussi le

titre *Sphinx Philagria*²⁷² fait sauter aux yeux la ressemblance entre l'os peint et l'os réel (LLF, p. 134-135).

Le lecteur qui ne se contente pas de faire une lecture traditionnelle linéaire et qui accepte d'interrompre son parcours du texte pour consulter l'index illustré remarquera que la photographie noir et blanc permet plus facilement la rencontre des univers picturaux de l'artiste. La photographie donne ainsi des clés de lecture en montrant que les peintures se prolongent les unes dans les autres de même que se chevauchent les récits de Fini, comme si tout l'œuvre finien était une sorte de fresque infinie qui s'entremêlait aussi à sa vie. Ainsi, devant l'image des pages 78-79, on regarde en réalité trois peintures différentes réunies pour donner l'illusion d'une seule toile. Il s'agit d'un photomontage des œuvres *La Ligne d'ombre* (1965), *Hécate* (1965) et *L'envers d'une Géographie* (1967).

3.1.2.3. Des espaces intermédiaires

a. Les trains

Le Livre de Leonor Fini ouvre des espaces intermédiaires, c'est-à-dire des espaces qui se trouvent entre deux éléments et qui assurent le lien entre ces deux éléments, des espaces entre le mouvement et l'immobilité, entre la vie et la mort, entre la littérature et la peinture.

Dans le chapitre « Le long du chemin », titre d'un tableau montré dans l'index (LLF, p. 237), l'auteure-artiste éclaire la symbolique des compartiments de train dans sa peinture. L'intitulé de la section poursuit l'analogie avec le fameux « miroir promené le long du chemin » du réalisme

²⁷² Dans la biographie de Leonor Fini réalisée par Peter Webb, ce détail fait partie d'une toile qui s'intitule *Sphinx Philagria I* (1945) et incite une lecture narrative avec le tableau *Sphinx Philagria* (1945). Peter Webb, *op. cit.*, p. 115.

français, mais ici, ce sont les tableaux qui jouent le rôle du miroir : « Les tableaux racontent les chemins suivis, les chemins dérobés [...] » (*LLF*, p. 198). Déjà, elle accorde aux tableaux le pouvoir de la narration en faisant d'eux les reflets des chemins qu'a suivis son imagination.

Dans cette section, elle donne en quelque sorte des clés de lecture qui nous seront fort utiles pour élucider un passage énigmatique de *L'Oneiopompe* lors duquel le narrateur et son chat montent à bord d'un train. Le convoi ferroviaire est chez Leonor Fini un entre-deux lieux : c'est l'immobilité en mouvement, le « voyageur en repos » pour reprendre le titre d'un de ses tableaux. Si « [à] sept ans, [elle] [a] dessiné [s]on premier train » (*LLF*, p. 16), Leonor Fini reprend le leitmotiv ferroviaire dans sa peinture des années 1960.

Le train a contribué à modifier sa perception de l'espace et a construit dans son œuvre un réseau de passeurs. Il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'époque, l'Orient-Express qui assurait la liaison entre l'Occident et l'Orient fantasmé proposait à une *élite* des voyages de grand luxe à travers l'Europe à un moment où la légitimité des déplacements n'était pas celle que l'on connaît aujourd'hui. Le tracé ferroviaire de l'Orient-Express passait par Trieste, reliant directement Paris à Constantinople. Nombre de tableaux de Leonor Fini ont pour décor un compartiment de train dans lequel deux femmes sont assises face à face alors que défilent des espaces vides et incertains par-delà les fenêtres. Les trains, lieux intermédiaires et mobiles, sont des endroits propices aux rencontres inopinées :

Quoi de plus délimité qu'un compartiment de train où en dehors de la position immobile, presque tout est défendu. Défendu de se pencher en dehors, défendu de tirer la sonnette d'alarme, défendu d'aller au cabinet pendant les arrêts. Enfant, je croyais que la transgression d'un seul de ces interdits provoquerait une catastrophe ferroviaire.

Les compartiments des trains sont ainsi, à la fois angoissants et protecteurs. Endroits de complicités passagères où l'on dort de faux sommeils, où l'on se laisse à des rêveries claustrophobiques, extasiées ou criminelles... (*ALF*)

Fini se saisit de toute la contradiction des wagons qui forcent l'immobilité. La fenêtre de train devient alors un cadre propice au tableau alors que les passagers dans une pose statique ressemblent

à des personnages de peinture. Les scènes de train dans l'univers finien décrivent des rencontres fortuites où se réalisent des scénarios érotiques. Cet extrait rend compte de sa phobie des lieux clos et expose l'angoisse du déraillement, car le train ne fait pas qu'ouvrir l'espace, il l'organise. Sortir des rails, c'est s'écarter du droit chemin, c'est provoquer l'accident, transgresser les interdits et les tabous.

b. La morgue

L'art lui sert aussi de point de contact entre le visible et l'invisible, entre le dicible et l'indicible. Il lui permet d'écrire ce qui relève de l'inconnaissable, comme la mort, indicible par nature. Le thème de la mort, qui n'est qu'entrevisible, joue un rôle important dans l'entre-deux pictural et littéraire auquel Leonor Fini donne forme. Sans jamais nommer la mort, elle accorde ce rôle à l'image dans son récit *Rogomelec*. Ainsi, l'incursion de la peinture dans son écriture lui permet de dépasser la limite langagière.

Dans cet ordre d'idées, elle revient, dans *Le Livre de Leonor Fini*, à cet étrange épisode de son enfance où elle fréquentait la morgue de l'hôpital de Trieste et les catacombes des Capucins de Palerme. Ces lieux qui s'articulent entre l'espace des morts et le monde des vivants sont pour Fini des espaces où « la vie n'est séparée de la mort que par la "ténuité d'une feuille d'or battu" » (*LLF*, p. 130) vocabulaire qui fait référence au domaine artistique, les feuilles d'or servant depuis l'Antiquité à recouvrir les sarcophages et à rehausser les objets d'art. Ces souvenirs mettent en perspective les « intrications entre le regard, la mort et l'image²⁷³ », voire la parole. Leonor Fini

²⁷³ Laurie Laufer, « La morgue : voir l'irreprésentable », *Recherches en psychanalyse*, n° 8, 2009, p. 228-237. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2009-2-page-228.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

raconte par exemple comment son premier contact avec la mort a changé son interprétation des signes et des mots qui l'entourent :

Enfant, j'avais vaguement entendu les mots « la mort » ou « il est mort ». La première morte que j'ai connue vivante, était notre maîtresse d'école. J'avais 7 ans. J'ai su que je ne la reverrais plus et je la voyais avec plaisir, car elle changeait souvent de chemisier – tous mordorés – couleur cétoine. On nous annonça que le jour suivant au lieu d'aller à l'école on irait aux funérailles. Vacances donc, et vif intérêt pour les enfants. Mais dès qu'on déplaça les couronnes, le bruissement de rubans violets, l'odeur des cyprès, le marbre blanc des tombeaux, les mots caveau, allée, pierre tombale me parurent très suspects... (LLF, p.132)

Elle décrit la morgue comme un endroit « frais », un « “dépôt”, partie fermée au public et contiguë à un grand hôpital » (LLF, p. 124) où sont conservés les corps avant d'être exposés dans les salons funéraires. Sorte de réserve où l'on entrepose les morts comme des œuvres d'art, la morgue est pour elle « une salle de parade, d'exposition²⁷⁴ ». Elle dépeint les corps inanimés comme des objets d'art et utilise de nombreux adjectifs de couleurs qui produisent des effets de picturalité : « Traversés par des sparadraps roses, ils étaient peints en jaune teinture d'iode [...] »; « Il y avait une quantité surprenante de très petits enfants aux narines tout ensanglantées, d'un rouge très vif sur le blanc-bleu très particulier de leur peau »; « Un “cameriere”²⁷⁵ au visage pâle, barbu de mauve, avec des bottines, brillantes et lacées » (LLF, p. 124). Elle évoque aussi les catacombes, où les os deviennent des œuvres d'art alors que « des crânes, des tibias, des vertèbres sont disposés en ornements » (LLF, p. 130) et que « les momies [...] se recomposent toujours comme de très belles sculptures » (LLF, p. 124).

On peut se demander si ce qu'elle raconte est vrai, si elle n'a pas plutôt lu Victor Hugo ou Émile Zola. On se rappelle la description d'un noyé vu à la Morgue²⁷⁶ livrée dans *Thérèse Raquin*. Or, à l'époque, il semblerait que la mort était plus accessible et que la morgue était une sorte de

²⁷⁴ Leonor Fini, « Autoportrait », *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 30.

²⁷⁵ Un « serveur » en italien.

²⁷⁶ « Ses chairs étaient tellement molles et dissoutes que l'eau courante qui les lavait les emportait brin à brin. Le jet qui tombait sur la face creusait un trou à gauche du nez. Et brusquement le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches. La tête du noyé éclata de rire. » Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, A. Lacroix, 1868, p. 115.

lieu d'attraction. À Paris, par exemple, « la morgue a été l'un des monuments les plus visités du siècle », il s'agissait « d'un lieu extraordinairement permissif »²⁷⁷. Ainsi, des bandes d'adolescents affluaient dans les morgues, qui « complètent avec la salle d'exposition une sorte d'éducation sexuelle où s'exprime le regard²⁷⁸ ». Il y a donc lieu d'interroger le rapport entre l'œil de Fini et la mort. Ce « [v]oir pour savoir » a donc servi à « ouvrir un espace nécessaire à la production fantasmatique²⁷⁹ » chez Fini.

Ces moments passés auprès des cadavres permettaient en effet à la petite Leonor de jeter un regard sur la nudité et par le fait même de confronter sa fascination pour le corps en décomposition à la vision horrible du corps inerte. Comme les œuvres d'art accrochées aux murs des musées, les cadavres à la morgue sont « très somptueux, élégants, parés, fleuris » (*Ap*, p. 30) et, comme elles, ils « port[ent] une étiquette avec un numéro, leur nom, liée au pied droit » (*LLF*, p. 124), à l'image du cartel qui, apposé à la droite d'un tableau, mentionne son titre et son numéro de séquence. Et comme les tableaux, ils sont des objets sacrés qu'il ne faut pas toucher. Le premier mort que Leonor Fini a vu s'appelait « Mario La Vita », *La Vita* signifiant en italien « la vie ». Cette image réunissant beauté/laideté; mort/vie a agi sur la parole de Fini.

La mort, tout comme l'art, est de l'ordre du sacré et y être exposée lui permet de relever le défi de l'indicible et de l'irreprésentable. Selon Marie-Josée Mondzain, « l'irreprésentation ne peut attendre sa symbolisation que de la vision elle-même²⁸⁰ ». Ce passage rappelle la toile *La leçon d'anatomie* (1966) de Fini que l'on voit dans l'index où un groupe de jeunes filles entoure un cadavre déposé sur une table (*LLF*, p. 237). Les yeux entrouverts chez les unes et fermés ou voilés

²⁷⁷ Laurie Laufer, *loc. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Marie-Josée Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 20.

par les ailes d'un chapeau chez les autres expriment à la fois leur curiosité et le fait que la mort n'est qu'entrevisible.

Le Livre de Leonor Fini est un espace saturé de voix, de textes et d'images. Il s'agit d'une géographie de la mémoire, mais plutôt que de centrer son regard uniquement sur sa propre personne, Fini l'ouvre aux espaces aimés et inspireurs. Son *Livre* forme de cette manière un espace échoïque dont l'enjeu se situe dans celui de la réfraction où le sujet se repère à partir des textes qu'elle a déjà écrits, des voix du passé et des voix d'autrui. Au-delà du narcissisme, nous verrons qu'elle invite d'autres auteurs et artistes à même son univers. Elle travestit ainsi sa propre voix en laissant la place à celle des autres. Dans mon analyse des rapports texte-image, c'est dans une perspective épistémologique qui ouvre au dialogue avec l'*autre* (autant l'autre discipline artistique que l'autre en tant qu'être humain) comme source de savoir sur soi que se dévoilent le sujet créateur et son processus de création.

3.1.3. *Plan intertextuel*

3.1.3.1 *Textes littéraires de Leonor Fini*

La parole littéraire permet à l'artiste d'« expliquer » ses peintures énigmatiques : « Si on me demande d'expliquer mes peintures, je ne sais pas mais je peux tout inventer des histoires... » (ALF). Cette phrase revient comme un leitmotiv dans les notes éparses trouvées dans son atelier²⁸¹. *Le Livre de Leonor Fini* raconte donc des histoires pour mieux « expliquer » la peinture finienne. Plusieurs extraits de textes que Fini a écrits dans le passé sont ainsi reproduits

²⁸¹ Pour la toile *Le crépuscule du matin* (1979), qui reprend sans doute le titre du poème de Baudelaire, Leonor Fini écrira une petite histoire : « Certaines filles avaient désiré plonger dans du goudron – d'autres dans l'encre de sèches – mais celle-ci avait préféré le satin noir de l'eau immobile. » (ALF)

dans son *Livre*. C'est le cas, entre autres, de *Mourmour, conte pour enfants* velus que j'analyserai dans le prochain chapitre. L'univers onirique de ces textes la rattache d'emblée au courant surréaliste. On y retrouve par exemple « des pieuvres ne cess[ent] d'enfiler, sur leurs tentacules emmêlés, des bagues et des colliers », où le chef cuisinier est un cyclope, où « [l]es brandades, [l]es tapenades et [l]es salmis puent la cannelle et la meringue », où les sorbets forment de la buée et où les « rate[s] se couvre[nt] de fourrure » (*LLF*, p. 184).

Il y a, par exemple, un micro-récit intitulé « Le Pantigane²⁸² » (*LLF*, p. 106-110), un texte énigmatique qui, selon moi, fait partie des plus beaux de Fini en ce sens qu'il est si empreint de références picturales qu'on a l'impression de lire un de ses tableaux. Il contient tous les motifs de sa peinture : le squelette, la sphinge, l'oiseau, l'homme castré, l'homme habillé en femme, la pieuvre, la roue, les chaussettes, les perles, les œufs velus, le rêveur, les ruines. Ce texte est emblématique d'un univers où résonnent les échos de sa peinture.

Le décor qui est décrit dans « Le Pantigane » ressemble à celui des toiles et des autres récits de Leonor Fini : un lieu saint « au toit effondré » (*LLF*, p. 106). Contrairement à ses autres récits, le narrateur est ici une narratrice²⁸³, mais comme dans toutes ses histoires, le personnage qui raconte « Le Pantigane » suit un guide dans une église « noire, bordée d'ornements dentelés, foudroyée d'herbes géantes, violentée de plantes grimpant partout » (*LLF*, p. 106), un décor noirci par les flammes d'un feu comme dans *Rogomelec*. On pourrait ici parler de *mnémopicturalité* entre ce texte et les toiles de l'artiste qui s'inspire de son univers pictural pour inventer des épisodes romanesques. Plus évidemment encore, le texte contient un des passages descriptifs qui ouvrent la voie à l'art par l'utilisation d'un vocabulaire lié au monde de la peinture et de la sculpture : « cadre », « parois », « images », « tracé », « draperies », « main », « anges », « colonnes torses ».

²⁸² Ce texte avait déjà été publié dans la biographie de Xavière Gauthier, *Leonor Fini, op. cit.*, 1973, p. 47-52.

²⁸³ « J'étais émue », dit la narratrice (*LLF*, p. 107).

Le texte contient beaucoup d'adjectifs de couleur qui renvoient à l'univers pictural. On a l'impression que Leonor Fini nous fait marcher dans un de ses tableaux. Elle commence par décrire l'arrière-plan à partir des « parois [où sont] pendues de travers dans des cadres dorés et déchiquetés, les saintes et les vierges », puis elle dirige notre regard vers « l'autel de droite », débordant d'une nourriture excentrique, avant d'attirer notre attention au sol, où s'accumulent des « flaques d'eau noire ». Puis elle crée une impression de perspective en décrivant les colonnes, les chapiteaux, avant de poser notre regard d'un côté du confessionnal, puis, derrière l'autel, où elle nous montre ce qui demeurerait normalement inaccessible à notre vue. Là,

était couché [...] un énorme sphinx. Il avait la tête d'une négresse très belle; la bouche entrouverte montrait une multitude de dents; la poitrine dans le sommeil écrasée par le poids des bras, avait quelque chose de désarmé qui bouleversait. Les hanches larges étaient couvertes de fourrure rousse. Les pattes s'ouvraient et se fermaient, énormes; la queue frétillait avec des façons déconcertantes.

Le lecteur tourne ensuite la page et découvre l'œuvre *Divinité chthonienne guettant le Sommeil d'un Jeune Homme* réalisée la même année que le texte, soit en 1947, où une sphinge à la peau noire²⁸⁴ veille sur un adonis endormi (*LLF*, p. 108-109). Cette disposition du texte et de l'image incite le lecteur à y voir une *ekphrasis*. Impossible toutefois de savoir qui du texte ou de la toile est venu en premier. Ce même texte contient également une autre référence picturale, celle d'*Amaouri* (1948) dont on retrouve une reproduction dans l'index illustré (*LLF*, p. 232). Amouri est aussi ce personnage que l'on rencontre dans un autre texte de 1956 reproduit un peu plus loin (*LLF*, p. 184). Le prénom fait référence à l'étrange stryge Amaouri qui, en étant transférée dans l'écriture, ajoute une teinte surréaliste au fragment de récit reproduit.

Entrecoupé d'images de sphinx, « Le Pantigane » suggère des analogies entre peinture et écriture, mais pour les trouver, le lecteur doit consulter l'index. La narratrice surnomme familièrement la sphinge « Belle » rencontrée sur l'autel (*LLF*, p. 110). En tournant la page, le

²⁸⁴ Si la majorité des personnages finiens ont la peau blanche, Leonor Fini peint aussi des femmes et des hommes de couleur, ce qui est plutôt rare à cette époque.

lecteur qui consultera l'index verra que la lithographique (1974) de la sphinge-squelette qui s'y trouve s'intitule *La Belle* (LLF, p. 112), ce qui le pousse encore à s'engager dans une relation dialogique entre le texte et l'image.

Ainsi, l'action de lire et de voir se fait dans un va-et-vient avec l'index qui interrompt peut-être le rythme de lecture, mais qui ajoute sans aucun doute au plaisir du texte et permet au lecteur de voir la référence picturale, là où il ne la soupçonnerait pas. Xavière Gauthier souligne d'ailleurs l'intérêt et l'attrait du texte « Le Pantigane » : « L'apparition du sphinx dans les toiles s'en trouve, du même coup éclairée et enrichie de même que cette impétueuse familiarité avec laquelle Leonor Fini traite le sphinx, d'égal à égal²⁸⁵. »

Les textes d'autres auteurs comme ceux qui figurent dans le chapitre « Les petites filles modèles » peuvent aussi lui servir à élucider ses images. Dans cette section, elle rend plus claires les illustrations qu'elle a réalisées en 1973 pour illustrer le texte éponyme de la comtesse de Ségur²⁸⁶. Elle explique que sa démarche d'illustratrice s'insère davantage dans celle d'un dialogue, d'un échange, ce qui est aussi le cas quand elle illustre elle-même ses propres textes. Elle raconte avoir proposé une interprétation libre du texte de la comtesse et avoir voulu « libér[er] les petites Filles Modèles » (LLF, p. 149). Ses dessins sont donc aussi une forme de réécriture. Ces petites filles, elle les a voulues plus révoltées, nouveau modèle qu'elle propose aux femmes, et c'est encore le vêtement qui lui permet cette désobéissance :

Je les ai habillées en dehors du temps ou avec des vêtements de tous les temps. Mais le thème du grand chapeau dentelé en innocente insolence, je l'ai gardé. Le plus souvent, les culottes, je les ai supprimées puisque parmi les différents jeux de se masquer, se travestir, s'empiffrer, se chamailler et autres turbulences, ce qui importe c'est la découverte du corps et des jeux possibles avec celui-ci (LLF, p. 149).

²⁸⁵ Xavière Gauthier, *Leonor Fini, op. cit.*, 1973, p. 53.

²⁸⁶ La Comtesse de Ségur (texte), Leonor Fini (illustrations), *Les Petites filles modèles*, Paris et Nice, Art et Valeur, conçu et réalisé par Ariane Lancell (20 illustrations gravées par Cécile Deux), 1973.

Fini a apporté un autre changement majeur au texte de la comtesse. Sans *dire* explicitement la mutation qu'elle a opérée sur ses personnages, elle *montre* la métamorphose qu'elle leur a fait subir en donnant une apparence presque féline aux petites filles modèles. Dans une entrevue accordée à Pierre Boncenne, lorsqu'il l'interroge sur ces illustrations, elle explique :

Alors, là, j'ai presque déclenché une polémique. J'ai oublié tout ce côté geignard qu'il y a dans la comtesse de Ségur et j'ai fait des petites filles terribles, presque diaboliques. En fait, quand j'ai lu *Les petites filles modèles*, j'ai trouvé le livre antipathique. Et j'ai voulu le désinfecter. J'ai donc fait des petites filles terribles et surtout très libres. Et il y a eu des réactions. Mais ça m'est égal!²⁸⁷

Leonor Fini raconte aussi comment elle trouve ses titres et je pourrai me référer à certaines de ses explications en rencontrant ces intitulés dans les récits que je vais analyser dans les prochains chapitres. Devant le tableau *L'Orphelin de Velletri* (1974), par exemple, elle explique que le vase qui sert de prison à l'enfant était « un vase de Tiffany qu'[elle] avai[t] » (*LLF*, p. 217), ce genre d'objets Art Nouveau qui parsemaient son salon parisien et qui deviennent presque des biographèmes dans son œuvre. Puis, dans toute la contradiction finienne, sans justifier ses choix, elle pose des points de repères dans sa peinture : « Mais ce n'est pas à moi d'expliquer qu'il s'agit peut-être du placenta, de la fleur de la naissance, de la vie, donc de la mort, de la stupéfaction de la fillette qui en prend connaissance. » (*LLF*, p. 217) Dans *Le Livre de Leonor Fini*, l'artiste révèle que ses titres lui sont parfois inspirés d'autres auteurs, mais qu'ils ne sont pas nécessairement catalyseurs de son œuvre. Les titres « sont toujours, ou presque, trouvés *après*, une fois que la toile est finie » (*LLF*, p. 217). Sans que l'on puisse dire si l'idée a d'abord surgi à travers un dessin ou si c'est une phrase qui conduit aux figurations graphiques, d'après cette révélation, les toiles de Fini participent aux opérations de « l'avant-texte²⁸⁸ », mais le rôle qu'elles jouent dans la genèse du récit est difficile à cerner.

²⁸⁷ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 43.

²⁸⁸ Julie Leblanc, « L'illisible : un problème d'ordre génétique et iconique », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, *op. cit.*, p. 244.

Fini est bien sûr l’auteure principale de son *Livre*, mais pour « expliquer » ses textes, elle a aussi recourt à la parole d’autres créateurs.

3.1.3.2. Hybridité de la voix narrative

Le Livre de Leonor Fini donne plusieurs clés de lecture pour les récits que j’analyserai dans le prochain chapitre. Il permet au lecteur de mieux comprendre, ou de situer, entre autres, les fêtes et les cérémonies qui prennent toujours place à la fin des récits de Leonor Fini, ainsi que le travestisme de ses personnages. Dans l’ouvrage, on trouve notamment un extrait de « La Peinture maniériste » de J. Bousquet²⁸⁹; un passage décrivant les cérémonies d’Héliogabale²⁹⁰, alors qu’à Rome, jour de fête, les travestissements étaient autorisés; un extrait de la vie de Giovanni Rustico écrit par Vasari (*LLF*, p. 51), puis un segment de texte sur les fêtes de la cour d’Henri III où « tous les convives étaient déguisés dans des vêtements du sexe opposé. Les hommes en femmes, les femmes en hommes... » (*LLF*, p. 52)

Dans le chapitre « Les Chats », Leonor Fini donne de subtiles clés intertextuelles qui peuvent éclairer les sources d’inspiration littéraires de ses longs récits. Elle fait des clins d’œil à d’autres auteurs comme à Malraux en évoquant ses chats d’Azincourt, comme elle parlera plus tard de Dante, de Colette, de la comtesse de Ségur, de la *Zazie* de Queneau, du *Pinto Smalto* de Basile, de J.-P. Guibbert dont un des vers lui a inspiré le titre de la toile *Abreuvoir de nuit*, du *Don Tarquinio* du Baron Corvo (Frederick William Rolfe). Dans ce même chapitre elle fait référence à Hoffman, sans le nommer, en faisant allusion à son *Kater Murr* ou si l’on préfère, *Le Chat Murr*,

²⁸⁹ Il s’agit en fait de Jacques Paul Hubert Bousquet et de son livre *La Peinture maniériste*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964.

²⁹⁰ On peut retrouver ce texte dans Henry Bardon, *Le crépuscule des Césars. Scènes et visages de l’Histoire Auguste*, Monaco, Édition de Rocher, 1964.

roman inachevé qu'il publie dans première moitié du XIX^e siècle. Il s'agit des Mémoires du chat Murr entremêlés de la biographie de Johannes Kreisler, un maître de chapelle. Les deux personnages représentent en fait les deux facettes de la personnalité de Hoffmann, un peu comme *Mourmour* à moitié homme et chat, ou encore comme le chat de *L'Oneiropompe* et son maître représenteraient les deux facettes de Leonor Fini.

Cette dernière passe de son écriture à celle des autres sans avertir son lecteur. Il lui faut, pour le savoir, être très attentif aux signes comme les guillemets et se référer sans cesse à l'index. Le changement de voix narrative se fait très subtilement. Par exemple, Fini intitule un texte « La folie verte d'un amoureux », mais rien n'indique, ni dans le corps du texte ni dans l'index, d'où proviennent ces mots. Le lecteur curieux fera des recherches pour découvrir qu'il s'agit d'un extrait de l'œuvre érotique de Pierre Arétin *Roueries des hommes*²⁹¹. Fini reprend aussi « Le Vent d'Amérique²⁹² » de Claude Manceron, dans des *Hommes de la Liberté*, qu'elle accompagne d'un de ses dessins. Dans ce texte, il est question des chats de Madame Helvetius et de son ami Benjamin Franklin. Leonor Fini donne ici la genèse d'un livre d'artiste qu'elle publiera en 1985, soit *Les Chats de Madame Helvetius*²⁹³. À la fin de l'ouvrage, on trouve également un texte intitulé « Un hommage à l'ancêtre », tiré des *Oiseaux vivants du monde* d'E. Thomas Gilliard, qui compare les oiseaux aux maîtres peintres. Pourquoi ce texte sur les oiseaux? Par un astérisque, Fini renvoie son lecteur à la page 194 où elle écrit : « [...] je ne crois pas à la "mort de la peinture". Je crois que c'est une activité liée aux sources anciennes, qui remontent à l'oiseau-jardinier, aux parades

²⁹¹ Il est possible de trouver ce texte dans un livre du précurseur du surréalisme, Guillaume Apollinaire. Il s'agit de Pierre Arétin, *L'œuvre du divin Arétin, deuxième partie, Essai de bibliographie arétinesque par Guillaume Apollinaire* [livre numérique en ligne], Projet Gutenberg, 2013, <http://www.gutenberg.org/files/43822/43822-h/43822-h.htm> (page consultée le 21 septembre 2019). Dans cet ouvrage, la partie citée dans *Le Livre de Leonor Fini* s'ouvre ainsi : « Ci commence la Deuxième journée des capricieux "Ragionamenti" de l'Arétin, dans laquelle la Nanna raconte à la Pippa les mauvais tours que jouent les hommes aux malheureuses qui leur sont crédules. »

²⁹² Claude Manceron, « Le Vent d'Amérique 1778-1782 », t. 2, *Les Hommes de la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1974.

²⁹³ Leonor Fini, *Les Chats de Madame Helvetius*, Enrico Navarra Editeur, Paris (16 illustrations gravées par Cécile Deux), 1985.

nuptiales des animaux qui nous ont été transmises par la découverte du jeu, de la magie, par les premiers hommes » (*LLF*, p. 194). On voit dès lors tout le système de renvois, d'intrications, d'échos et de reflets qui complique la lecture du *Livre de Leonor Fini*, mais que le lecteur gagne à suivre pour déployer tout le sens de l'œuvre.

Il y a encore le texte « Le Réveil de Pinto Smalto », fragment d'un conte écrit par Leonor Fini en 1960, qui pourrait être la suite avec variations d'un récit de Basile, auteur du *Pentamerone*, où se mêlent humour et bizarreries baroques en jargon populaire napolitain du XVII^e siècle. Fini n'oublie évoque aussi tous les auteurs qui ont écrit sur ses peintures comme Yves Bonnefoy et Robert Melville.

Elle fait aussi allusion dans ses textes aux artistes Grandville (*LLF*, p. 143), Pontormo (avec l'œuvre *La déposition*) ou aux maniéristes et montre les œuvres d'autres peintres, notamment celles de Stanislas Lepri (*LLF*, p. 99). Elle décrit même des tableaux fictifs, comme celui qu'elle intitule *La décoration douce* (*LLF*, p. 106-107).

Bien sûr, la lecture du *Livre de Leonor Fini* invite la subjectivité du lecteur qui doit combler les espaces intervallaires entre le texte et l'image. En ouvrant finalement son *Livre* à des parcours libres, elle le conçoit comme une « porte battante ». Par exemple, quel lien faut-il établir entre les extraits de « La Peinture maniériste » de J. Bousquet, qui décrit les fastes cérémoniaux, la toile *La Balance* (1974) et la photo de Leonor Fini aux côtés de Michel Henricot et de Constantin Jelenski devant leur monastère corse? Sans doute, comme nous le verrons dans ses récits, parce que les friandises font partie de ses festins quotidiens et qu'elles sont « des dialogues amusés entre [les chats] et [elle] » (*MC*, p. 12)? Surtout parce que, comme elle l'écrit dans ses journaux, « [i]l y a des lieux qui suscitent en [elle] le désir de [s]e travestir. En général ce sont des lieux à ciel ouvert, près de la mer ou près des phares, jamais à Paris, jamais dans une ville. » (*ALF*) Pourquoi aussi entrecouper les extraits du conte de *Mourmour* avec des photographies de l'artiste et un autoportrait

d'elle pleine page datant de 1968? Peut-être parce que, comme l'indique l'index, Leonor Fini a écrit ce conte à l'été de 1968 alors qu'elle était en Corse et que son récit est fortement imprégné de sa vie. Le lecteur doit trouver les « jointures », ou peut-être davantage les « fissures »²⁹⁴ entre le littéral et le figural. Le lecteur-spectateur se promène dans la mémoire finienne en essayant d'attraper la balle qui rebondit d'un souvenir à l'autre : un titre de tableau est lié dans sa mémoire à une ville, qui est à son tour liée à un roman, comme son tableau « L'Orphelin de Velletri » qui lui rappelle la ville de Velletri qu'elle lie à son tour au roman *Don Tarquinio* du Baron Corvo, puis aux vases de Tiffany qui ornaient son appartement (*LLF*, p. 217). Tous ces biographèmes qui se tissent entre le texte et l'image dépassent donc les limites du livre et résonnent jusque dans les récits de Leonor Fini. Pour cette raison, j'aurai recours à ce texte source dans les analyses à venir.

3.1.3.4. Le Livre de Leonor Fini, une « nouvelle sorte » d'autofiction?

La façon dont les mots et les images s'imbriquent dans cet ouvrage hors normes et au-delà des catégories génériques reflète l'état de l'auteure-artiste dans un jeu de miroitement. Le corps du livre, dans l'ampleur de son hybridation, imite le corps de Leonor Fini hors des catégories identitaires, alors que les stratégies formelles qui y sont mises en place sont toujours au service de l'expression du moi. Le regard et la parole de Fini s'y articulent entre la pratique de l'autoportrait et celle de l'autofiction ce qui pourrait s'apparenter à une nouvelle « sorte d'autofiction », voire

²⁹⁴ Andrea Oberhuber, « Aveux non avendus, un monstrueux collage de textes et d'images photographiques », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/cahun-claude-aveux-non-avenus/> (page consultée le 21 septembre 2019).

une « autofiction visuelle²⁹⁵ », comme la qualifierait Sandrine Morsillo. *Le Livre de Leonor Fini* est ainsi un outil qui produit un sens et construit un discours par sa nature même : la succession des pages et l'enchaînement des images suscitent des rapprochements qui ne peuvent être opérés, ni même envisagés dans le réel que dans une dimension explicitement autoréférentielle ou autoréflexive. L'ambiguïté du statut générique du livre, son flottement, dit tout sur son processus de création. La construction du livre recule les limites du dire, comble les vides du discours qui tenterait d'expliquer sa démarche. En ce sens, le sujet-créditeur apporterait peut-être des réponses à la quête de l'autofiction qui, selon Annie Richard, serait « de se réapproprier le vide²⁹⁶ ».

Les tableaux, au même titre que la narration de faits biographiques, peuvent être révélateurs de valeurs, d'identités, car « [ils] sont des images porte-parole » (*LLF*, p. 198), comme l'écrit l'artiste. Un récit à la première personne amalgamant peinture et écriture peut-il être considéré comme une autofiction? Pouvons-nous employer ce terme dans d'autres domaines que l'écriture? Cette catégorie pourrait-elle être influencée, éclairée, voire altérée par les médias visuels? Les images réalisées par Fini semblent en mesure de combler certaines lacunes et failles de la mémoire là où l'écriture du moi n'y parvient pas. Par exemple, l'auteure-artiste est capable, à l'aide de tableaux créés dans le passé, sortes de fragments de mémoire, de trouver réponse à ce qui fait défaut à ses souvenirs, car quand « [on] est attiré, appelé par un tableau, c'est que là, il y a un élément qui existe en lui (une sensation, une présence, un souvenir), peut-être *inraduisible* en mots²⁹⁷ ».

Serait-il probable que les images et leurs couleurs deviennent une forme de « verbalisation immédiate²⁹⁸ », comme l'entend Doubrovsky? Le tableau, immortalisant l'émotion qui était celle

²⁹⁵ Sandrine Morsillo, *loc. cit.*

²⁹⁶ Annie Richard, *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2013, p. 106.

²⁹⁷ Leonor Fini citée dans Xavière Gauthier, *Leonor Fini, op. cit.*, p. 5.

²⁹⁸ Serge Doubrovsky et Michel Contat, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », entretien avec Michel Contat, *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n° 16, 2001, p. 119.

du peintre lors de sa création, ne se révèle-t-il pas un extrait de vie? Dans le roman de Doubrovsky intitulé *Fils*, par exemple, le travail sur l'écriture devient presque plastique. L'image serait sans doute en mesure de combler certains vides du roman, certains espaces blancs entre les mots, d'autant plus que l'autofiction telle que pensée par Doubrovsky propose que la configuration du temps linéaire se fait par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages²⁹⁹.

On pourrait concevoir la peinture de Leonor Fini comme une sorte d'autofiction :

[d]ans un sens, ma peinture a toujours été mon autobiographie. Une autobiographie révélatrice, puisque mes tableaux n'interprètent pas mon développement conscient ni mon expérience, mais qu'ils « dévoilent » un être en moi (avec souvent des curieuses projections dans l'avenir)³⁰⁰.

Ses propos se rapprochent de ce que Philippe Vilain écrira en 2009 au sujet d'un de ses textes autofictifs qu'il compare à un « “roman d'anticipation”, dans la mesure où – c'est une coïncidence sans doute – la séparation [qu'il y raconte] eut lieu quelques mois après la publication³⁰¹ ». La vision de Leonor Fini corrobore la sienne, car c'est là, selon lui, que

réside tout l'intérêt de l'autofiction [...] non dans l'action d'anticiper ou de prophétiser les événements, bien entendu, mais dans le fait de se fabuler, d'extrapoler à la première personne son vécu et de considérer cette extrapolation comme étant pleinement constitutive du moi; notre imaginaire, les fabulations que nous nous autorisons, exprimant tout autant, même peut-être mieux, ce que nous sommes et s'affirmant comme l'expansion nécessaire, la dépendance intime de notre moi. Ainsi la littérature d'autofiction ne participe-t-elle pas d'une falsification, mais, au contraire, d'un dévoilement du moi appréhendé dans toutes ses dimensions, et notamment dans le rapport particulier, fictionnel, que ce moi entretient avec une vérité littérale, factuelle et événementielle³⁰².

En faisant ressurgir une émotion intraduisible par les mots, une image pourrait-elle compléter « l'écriture spontanée visant la recreation d'émotions immédiates³⁰³ » prônée par le père de l'autofiction? Après tout, « la complexité du réel, l'artiste à son insu la transpose » (*LLF*, p. 215). Plusieurs des tableaux invoqués du corpus finien évoqué dans *Le Livre de Leonor Fini* se

²⁹⁹ Philippe Gasparini a répertorié les dix critères d'autofictionnalité de Doubrovsky. Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 [en ligne], dossier *Articles sur le genre*, mise à jour le 04/12/2011, <http://www.autofiction.org> (page consultée le 21 septembre 2019).

³⁰⁰ Entretien inédit *Êtes-vous surréaliste?* (ALF)

³⁰¹ Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie suivi de Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de La Transparence, coll. « cf. essais d'esthétique », 2009, p. 38.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Serge Doubrovsky Serge et Michel Contat, *loc. cit.*, p. 120.

situe dans les années 1930-1940, à une époque précédant le féminisme et l'autofiction et je pourrais parler d'anachronie, mais sans lui donner le sens péjoratif d'anachronisme. Frédérique Fleck pose l'anachronie comme « la qualité des êtres ou des événements qui font avancer l'histoire³⁰⁴ ». Les œuvres de Leonor Fini participent-elles de la tendance à l'autofiction dans l'écriture des femmes aujourd'hui? Ou peut-être Fini contribue-t-elle à l'apparition de nouvelles « sortes d'autofictions », voire des autofictions visuelles, ou des « expeaufictions », elle qui mue, qui montre ses ex-peaux en exposant son corps comme dans une exposition de tableaux?

³⁰⁴ Frédérique Fleck, « Anachroni(sm)e : mise au point sur les notions d'anachronisme et d'anachronie », Séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Séance 1* [en ligne] (07 octobre 2011), http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_et_anachronie (page consultée le 21 septembre 2019).

3.2. Miroir des chats (1977)

3.2.1. Le livre en surface

3.2.1.1. Présentation matérielle et péritexte

Miroir des chats présente la vie intime de l’auteure-artiste auprès de ses animaux de compagnie qui deviendront, pour la plupart, les héros de ses récits³⁰⁵. Il s’agit d’une sorte de dialogue entre elle et les félins à qui elle s’adresse parfois directement au « vous ». On les voit dans son jardin parmi les géraniums rouges, les pivoines et les lauriers roses, sur ses meubles, dans ses placards et ses tiroirs, sur son lit, parmi ses bibelots. Leonor Fini expose toutes les facettes du chat, sa nature ambiguë, son comportement changeant, capricieux, câlin et sournois. Elle montre son instinct prédateur, son élégance, son insolence, sa souplesse et son talent pour les métamorphoses. Certaines photos laissent deviner une mise en place de ruses habiles pour attirer les chats devant la glace qui leur est tendue et dont les contours ne sont pas montrés au lecteur-spectateur, alors que d’autres photos les immortalisent dans une pose naturelle, prise sur le vif. *Miroir des chats*, c’est une sorte de miroir aux alouettes, expression qui désigne une technique de chasse utilisée pour piéger les oiseaux à l’aide de morceaux de miroir. Le flou de mouvement dans les photos témoigne bien de la liberté du félin qui, si près de la personnalité de Fini, « refus[e] toute contrainte³⁰⁶ ». Le félin – comme le spectateur des œuvres de Fini – prend plaisir à démonter, pièce par pièce, ces stratagèmes, ces leurres (*MC*, p. 80-81), tout en acceptant volontiers, comme les chats, de se prêter à ce que l’artiste appelle son « jeu des miroirs » (*MC*, p. 233). Bien souvent, devant ce livre, le

³⁰⁵ Elle rend hommage à Ouapka, Maoua, Minski, Negrina, Mine, Moune, Maho, Ting, Moufti, Trilby, La Fanfarlo, Kirou, Eloïse, Vibrissa, Mignapouf, Sarah, Rinfignina. Sans oublier Héliodoro et Belinda, deux personnages de son récit *Mourmour, conte pour enfants velus*.

³⁰⁶ Leonor Fini (texte) et Richard Overstreet (photographies), *Miroir des chats*, Genève, Slatkine, 1977, p. 109. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

lecteur-spectateur ne sait plus distinguer duperie et réalité. Dans *Miroir des chats*, le félin permet à Fini une réflexion fondamentale sur le réel et les apparences. Le doute constant plane au-dessus des pages. De la même manière, les yeux félins se posant sur la glace sont hésitants (MC, p. 80-81) : est-ce le même ou l'autre que je regarde dans le miroir? C'est précisément ce doute, cette hésitation³⁰⁷ indispensable au genre fantastique, qui nous fait basculer de l'autre côté du miroir.

Leonor Fini publie *Miroir des chats* en 1977 aux éditions La Différence³⁰⁸. Créée en 1976, la jeune maison d'édition française avait déjà publié le premier long récit de Fini, soit *Mourmour conte pour enfants velus* (1976), et publiera ultérieurement *L'Oneiopompe* (1978), deux livres que j'analyserai dans le prochain chapitre.

D'emblée, le logo du jeune éditeur qui le publie dirige la réception de l'ouvrage en situant Leonor Fini près des surréalistes et sous la bannière des relations texte-image. Dessiné par l'artiste surréaliste multidisciplinaire André Masson, le logogramme représenterait la lettrine D, pour

³⁰⁷ Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 29, Tzvetan Todorov définit ainsi le conte fantastique :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

³⁰⁸ Patrick Waldberg, écrivain et historien d'art, fonda cette maison parisienne en 1976 aux côtés de Joaquim Vital et de Marcel Paquet. Il était près du groupe des surréalistes, ami notamment de Georges Bataille, André Breton, Raymond Queneau, Yves Tanguy, Jean-Jacques Prévert, Robert Desnos, Max Ernst, Dorothea Tanning et André Masson, qui dessina le logo du nouvel éditeur. La maison édite et réédite, entre autres, les œuvres sur et par certains auteurs proches du mouvement de Breton qui s'est dissout à la fin des années 1960 : Gilbert Lely, Niki de Saint-Phalle, Nelly Kaplan, Georges Bataille, Giorgio de Chirico, René Magritte et Yves Tanguy. Les Éditions de la Différence ont été mises en liquidation judiciaire le 20 juin 2017. Voir René de Ceccatty, « N'oublions pas les éditions de la Différence », *Les Lettres françaises* [en ligne], 13 juillet 2017, www.les-lettres-francaises.fr/2017/07/les-editions-de-la-difference/ (page consultée le 21 septembre 2019).

« Différence », et ressemble à un dragon³⁰⁹. Le logogramme met en lumière l'importance que l'éditeur accorde à la dimension plastique d'une œuvre littéraire en faisant se croiser le lisible et le visible, l'art et la littérature³¹⁰. En effet, la maison conçoit le livre comme un laboratoire d'exploration : elle explore le brassage des *différences*, les auteurs inclassables ainsi que les hybridations de tous genres. Animée par un désir d'interdisciplinarité, elle revendique un esprit de résistance littéraire, « la poésie, la peinture, les essais insolents [y] éta[nt] la priorité³¹¹ ».

De grand format, in-4° (32 x 38,5 cm), avec emboîtement en carton, cet ouvrage est le fruit d'une collaboration artistique entre Leonor Fini et Richard Overstreet, son photographe désigné, qui en a réalisé la maquette et la plupart des photographies³¹² mettant en scène les chats. Le livre est si grand que les gros plans sur les gueules de félins nous donnent presque l'impression d'être avalés par eux. Cette impression est renforcée par l'absence de cadres autour des photos pleine page qui semblent se poursuivre au-delà des limites de la feuille pour prendre corps dans l'espace réel. Le livre comporte 233 pages et bien qu'il soit ponctué de quelques courts textes de Leonor Fini, c'est l'image qui y prend le dessus. Il compte une trentaine de pages de texte et présente plus de deux cents images : des photos en noir et blanc et en couleur ainsi que des montages, des collages, des dessins et des tableaux de Fini. Comme dans son ultime *Livre de Leonor Fini*, la peintre partage les pages de *Miroir des chats* avec d'autres auteurs et artistes, notamment avec Stanislas Lepri, dont on peut voir certains tableaux. Elle invite aussi les chats de ses amis à s'installer parmi les membres de sa famille.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Le logogramme a suscité bien des intérêts dans les recherches sur les dialogues entre les arts, notamment chez Michel Butor et Michel Sicard, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Galilée, coll. « Écriture/Figures », 1984.

³¹¹ René de Ceccatty, *loc. cit.*

³¹² Comme indiqué dans le colophon, quelques-unes d'entre elles ont été réalisées par d'autres photographes.

En 2008, une nouvelle édition dirigée par Richard Overstreet, entièrement remaniée et « enrichie d'œuvres peintes³¹³ » ainsi que de nouveaux clichés de Leonor Fini, est publiée chez l'éditeur suisse Slatkine³¹⁴ qui se spécialise dans la réimpression d'ouvrages rares et épuisés. Dans la préface de cette édition dont le format demeure imposant, Overstreet communique davantage de renseignements sur le contexte d'émergence de l'édition princeps. On y apprend, entre autres, que c'est l'éditeur qui, encore une fois, proposa à Fini la publication de ce « grand album³¹⁵ ». Dans la préface de la nouvelle édition de *Miroir des chats*, Overstreet décrit la maquette du livre comme une « [s]orte d'album victorien mâtiné de roman-photo³¹⁶ ». Si certains critiques comme Jacques Dominique Rouiller considèrent le livre comme un « [a]lbum³¹⁷ », d'autres le voient comme un « miroir halluciné³¹⁸ » ou un « livre magique³¹⁹ ». On pourrait, pour les mêmes raisons évoquées devant le *Livre de Leonor Fini* avec lequel cet album à quatre mains partage plusieurs points communs, ranger *Miroir des chats* dans la catégorie élastique des livres d'artiste.

À la fin de l'ouvrage, la section péritextuelle intitulée « Notes » (MC, p. 229-233) ressemble à l'index illustré du *Livre de Leonor Fini*. Cette section m'aidera à éclairer l'ouvrage tout au long de l'analyse que j'en proposerai. On gagne à la lire en parallèle avec le texte quitte à interrompre le rythme de notre lecture pour tourner les pages du livre, objet imposant et difficile à manipuler. Puisque lire le texte, c'est le jouer, le simuler, le chorégraphier³²⁰, d'après

³¹³ Richard Overstreet, « Préface », *Miroir des chats*, op. cit., 2008 [1977], p. 8.

³¹⁴ Je préfère analyser l'édition qui a été créée du vivant de l'artiste et à la réalisation de laquelle elle a elle-même pris part. Cependant, le péritexte de cette édition augmentée est fort intéressant pour analyser la première édition.

³¹⁵ Richard Overstreet, « Préface », *Miroir des chats*, op. cit., 2008 [1977], p. 8.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Entretien avec Leonor Fini le jour de la publication de *Miroir des chats*. Jacques Dominique Rouiller, « Leonor Fini dans le *Miroir des chats*. Photographies de Richard Overstreet », p. 4. (ALF)

³¹⁸ Anonyme, « “Miroir des chats” par Léonor Fini. Photographies de Richard Overstreet ». (ALF)

³¹⁹ Michel Nuridsany, « Miroir des chats », section « Photographies », *Le Figaro*, 13 juin 1977.

³²⁰ Thomas Vercruysse, « Façons de lire, manières de devenir – La lecture comme occasion d'une ethopoétique », *Épistémocritique : Littérature et savoirs* [en ligne], 25 mars 2015, <http://epistemocritique.org/facons-de-lire-manieres-de-devenir-la-lecture-comme-occasion-dune-ethopoetique/> (page consultée le 21 septembre 2019).

Marielle Macé, qui parle alors de la « gestualité du sens », c'est-à-dire que toute compréhension « active en nous des simulations gestuelles³²¹ », cet enchaînement de mouvements avec le livre reconstitue celui de la mémoire plastique de Leonor Fini, celle où une image ranime toujours un souvenir et vice-versa. Cette section de notes sert ainsi de liant entre le texte et l'image. Quand on tombe sur le chat énigmatique en terre cuite³²² de la page 38, on peut par exemple lire dans les notes : « Ce chat en porcelaine annonce l'aube des chats. » (MC, p. 230) On comprend alors que cette image est liée au texte qui suit et dans lequel Fini raconte ce qui se passe à l'aube, lorsque les chats se réveillent dans son lit. Sans ces précisions, le lien entre les deux paroles demeure difficile à élucider.

La section « Notes » compte des photos et des dessins de l'artiste en plus d'ajouter un complément d'information qu'elle nous tend comme des clés de lecture; il s'agit plus précisément de « quelques commentaires, pour certaines pages » (MC, p. 229). Fini précise, par exemple, le nom des chats que l'on voit sur les photos, ce qu'ils regardent, mais jamais l'endroit où ils se trouvent. Le lecteur fin connaisseur de la biographie de l'artiste arrivera toutefois à identifier les lieux présentés malgré l'absence d'une table des illustrations. Leonor Fini y explique aussi la genèse de certains de ses dessins et donne quelquefois l'auteur et le titre des toiles qui sont reproduites. On y apprend, entre autres, qu'elle est elle-même l'auteure d'une des photographies. Cette section intègre aussi des textes de Joyce Mansour et de Lise Deharme, deux autres femmes artistes surréalistes et amies de Leonor Fini. Elle incorpore encore des mots de Jean-Paul Guibbert, dont Leonor Fini illustra plusieurs textes, et de Todd Torres³²³, un jeune garçon de 9 ans qui aimait

³²¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011, p. 56.

³²² Il s'agit peut-être du « Chat du Cheshire en terre cuite » dont parle Richard Overstreet dans la préface de la nouvelle édition du livre. Richard Overstreet, « Préface », *Miroir des chats*, op. cit., 2008 [1977], p. 5.

³²³ Todd Torres pourrait bien avoir inspiré le personnage du petit garçon dans *L'Oneiopompe*, que j'étudierai dans le deuxième chapitre.

beaucoup les chats. Contrairement au *Livre de Leonor Fini*, aucune table des illustrations ne précise l'année de réalisation des photographies présentées dans *Miroir des chats*. On suppose toutefois que les images ont eu préséance sur le texte, qu'elles sont des *prétextes*. Elles ont sans doute été sélectionnées pour faire partie de l'ouvrage ou ont été réalisées expressément pour y figurer – notamment celles qui impliquent un miroir – tandis que le texte a été écrit autour d'elles, après coup. On devine que certaines images ont été récupérées et extraites de leur contexte d'origine, recadrées, enjolivées, parfois découpées. C'est le cas des chromolithographies (MC, p. 158-159), les « chromos » (MC, p. 134) comme les appelle Fini.

Pourquoi tant de renseignements dans une table des matières? Ces éléments jouent le rôle des *parerga*, pour reprendre l'idée esthétique introduite par Emmanuel Kant dans la *Critique de la faculté de juger*³²⁴, mot qui signifie « accessoires » et que l'on pourrait comprendre comme les « ornements » ou les éléments « adjacents » à l'œuvre d'art tels que « [l]es cadres des tableaux, [l]es vêtements pour les statues, ou [l]es colonnades autour des palais³²⁵ ». Ces éléments autour du tableau éclairent pourtant le contenu « *fondamental* » de l'œuvre même. En d'autres mots, le livre d'artiste entraîne « un dépassement de l'œuvre vers ses marges – vers ses *parerga* –, mais à l'intérieur même de l'œuvre³²⁶ ». Grâce à la section « Notes » qui contient des commentaires autoréflexifs, *Miroir des chats* porte en lui les éléments permettant sa contextualisation dans la réalité tout en « mobilis[ant] [...] un échange entre l'œuvre même et ses éléments périphériques [...] susceptibles de préparer, d'impulser ou d'incliner le sens de l'œuvre qu'il constitue³²⁷ ». Il faut

³²⁴ Édition originale : Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Berlin und Libau, Lagarde und Friedrich, 1790.

³²⁵ Emmanuel Kant, Alexis Philonenko (trad.), § 14, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993 [1965], p. 92.

³²⁶ Dans la section qu'il réserve à la place du péritexte au sein du livre d'artiste, Leszek Brogowski reprend l'idée de *parerga* d'Emmanuel Kant. Voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2010, p. 252.

³²⁷ *Ibid.*, p. 255.

ainsi appréhender l'œuvre indissociablement de ces indications qui montre la façon de l'approcher et de l'interpréter. Autrement dit, à la manière du petit gâteau qui porte l'étiquette « Mange-moi » dans *Alice au pays des merveilles*, le livre d'artiste fournit au lecteur quelques éléments de son mode d'emploi³²⁸. C'est une particularité du livre d'artiste qui incorpore ce qui est d'habitude entendu comme les « contours » de l'œuvre, pour emprunter un terme au vocabulaire des arts, en intégrant ces éléments normalement extérieurs dans la structure même de l'œuvre. Cet effacement de la frontière entre œuvre et non-œuvre est particulier au livre d'artiste et des préoccupations artistiques de la fin du XX^e siècle selon le professeur de philosophie de l'art Leszek Brogowski³²⁹, un moyen détourné qui permet à Leonor Fini d'effacer par le fait même la frontière entre fiction et réalité.

Bien que quelques peintures et dessins de l'artiste soient reproduits dans ce livre, on peut s'étonner devant la forte présence de la photographie, qui le compose essentiellement. Lors d'un entretien accordé à Jacques Dominique Rouiller le jour même de la sortie de son livre, l'auteure-artiste réfléchit sur les relations entre les différents genres artistiques. Elle avoue l'impuissance de la peinture à reproduire la beauté irreprésentable du félin et préfère la photo au pinceau pour en faire le portrait : « [...] les chats sont plus beaux que n'importe quelle peinture, [...] la photographie rend mieux cette beauté et [...] je respecte les chats bien mieux que ce que je fais³³⁰. » En contrepartie, elle souligne le plaisir qu'elle a à les rendre par le dessin. La ligne représente pour elle un lien continu entre son corps et le félin qu'elle trace, le dessin étant une sorte de métamorphose :

³²⁸ J'emprunte l'analogie à Leszek Brogowski. *Ibid.*, p. 242.

³²⁹ *Ibid.*, p. 255.

³³⁰ Jacques Dominique Rouiller, *loc. cit.*, p. 4.

Vous savez, le dessin, c'est comme un fil qui sort de moi et se promène tout seul. Les chats, je les ai dessinés, parfois d'une manière humoristique, mais sans les caricaturer comme Ronald Searle³³¹ qui en fait des monstres et ça me fâche... Dans le dessin, il y a le plaisir de la main, de la plume, des petits accidents, des ombres qu'on peut ajouter et des lumières qui se forment par des vides. C'est un plaisir physique³³².

Le miroir renvoie à l'artiste le reflet du chat, son ambivalence, et la composante de sa personnalité qui refuse les « clichés » dans tous les sens du terme. Au cours du même entretien, l'intervieweur s'étonne du refus de Fini devant sa demande de la prendre en photo. La réponse de l'artiste à sa question rappelle ce qu'elle écrit dans *Le Livre de Leonor Fini* : « [...] rien n'est plus faux que le “naturel” figé. C'est la “pose” qui est révélatrice. » (LLF, p. 32)

C'est uniquement par coquetterie. Une photo posée – longuement préparée – me rendra toujours plus belle car je connais mes angles et que la pose est la somme de ce que je suis. Tandis que si je parle et je fais ah!, je peux paraître un monstre et je trouve malhonnête de fixer ça. C'est une trahison³³³.

Dans cette réponse étonnante, Fini avoue son auto mise en scène et le soin qu'elle accorde à son image. Ce qu'elle nous dit, c'est qu'elle est en plein contrôle de son image, qu'elle n'est pas sous l'emprise de l'œil d'autrui. Là se trouve la différence entre la copie et l'original. C'est peut-être aussi en ce sens que, pour elle, il n'y a rien de plus faux que le naturel, car finalement, dans une photo prise à son insu, c'est l'autre qui déciderait de sa vérité. C'est une façon de proclamer sa liberté. Cette idée de « trahison » rejoint la *Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1928) de René Magritte où l'artiste remet en question l'objet et sa représentation, l'image n'étant jamais l'objet en soi. Les photographies de Fini prises sans cérémonie sont ainsi moins fidèles à sa véritable nature, plus fausses que celles où on la voit costumée, le vrai visage de l'artiste étant celui de la multiplicité, celui que renvoie le miroir infini. Dans ses livres d'artiste, même si Fini n'est pas celle qui a déclenché la prise de vue, c'est elle qui la contrôle, qui en prépare la mise en scène. Si devant ses autoportraits photographiques se pose la question de l'auctorialité, Fini demeure la

³³¹ Le livre ne présente pas les dessins de l'illustrateur anglais.

³³² Jacques Dominique Rouiller, *loc. cit.*, p. 6.

³³³ *Ibid.*, p. 6.

seule créatrice de ces autoportraits. Bien qu'ils requièrent une seconde personne, l'intention artistique est toujours celle de Leonor Fini. En ce sens, Man Ray se disait lui-même photographe quand il se trouvait devant l'objectif plutôt que derrière : « Même si quelqu'un d'autre appuie sur le bouton, c'est moi qui prend la photo³³⁴. »

Les images sont pour elle une voie d'accès vers le vrai et la réalité. Il en va de même pour ses chats dont la manière d'être se dévoile dans le jeu des miroirs qu'elle a orchestré pour eux. À l'instar de Magritte, Leonor Fini explore les liens ambigus que la représentation entretient avec la réalité et la vérité en creusant un hiatus entre le réel et sa représentation. Les photos comme la peinture retranscrivent-elles fidèlement le réel? Peut-on leur faire confiance? Contrairement à Magritte par contre, elle ne prête pas une connotation négative aux représentations, car pour elle, elles ne sont pas que mensongères. Les images forment un jeu incessant avec le *je*, qui, bien que poussé à la nausée, est toujours fait avec inventivité, et dans une mascarade infinie.

L'objet miroir reflète donc la complexité de Leonor Fini si l'on considère que « [l]a nature du miroir, c'est finalement son ambiguïté : aussi bien comme objet que par l'image qu'il produit³³⁵. » Face à l'artiste, on peut se demander si Fini existe en elle-même ou si, comme le miroir, elle n'est pas qu'un support d'images.

³³⁴ Jean-Hubert Martin (dir.), *Man Ray photographe*, Paris, P. Sers, 1981, p. 37.

³³⁵ Jaques Sauvageot, Jean-Pierre Bruaire et Catherine Melotte (dir.), *Réflexion(s) sur le miroir* [en ligne], 2009, <http://www.jbsb.eu/presse/Reflexion.pdf> (page consultée le 21 septembre 2019).

3.2.1.2. Quel chat pour *Miroir des chats*? : le chat « immédiat » et le chat « complètement transformé »

Dans l'entretien « Leonor Fini s'explique » qu'elle a accordé à Pierre Boncenne en 1976, Leonor Fini discute abondamment de ses livres et affirme que, dans *Miroir des chats*, elle veut parler du chat « immédiat³³⁶ ». Cette idée d'immédiateté est très révélatrice des relations texte-image. La peinture correspond, dans son résultat final, à cette forme d'immédiateté, puisqu'elle se laisse saisir d'un seul regard, alors que la lecture des mots exige plus de temps. Toutefois, en termes de démarche, celle de l'écriture finienne a quelque chose de beaucoup plus spontané que sa peinture très léchée.

L'écriture de Fini apporte une réflexion bien intéressante dans les années 1970, où apparaît l'autofiction. L'idée d'immédiateté serait donc plus près de la « vérité », en écriture. Ce chat « immédiat » dont elle parle, c'est « celui avec lequel on a un contact immédiat³³⁷ », explique l'auteure-artiste. Fini affirme que, dans *Miroir des chats*, elle a « essa[yé] plutôt de respecter leur vraie nature et [de] ne [pas] les dérange[r] avec des suppositions ». Ici, « [elle] veu[t] les laisser en chats³³⁸ ». Cela n'empêche pas le subterfuge des mises en scène dans les photographies. Fini avoue : « [...] nous étions parfois cachés derrière un mur, les manipulant un peu comme des marionnettes³³⁹. » Si dans *Miroir des chats*, on rencontre le « chat immédiat », dans *Mourmour*, nous allons faire la connaissance du chat qu'elle dit « complètement transformé », celui qui « devient mythique », qui n'est ni tout à fait humain, ni tout à fait animal, le « chat fabuleux, mais pas ressemblant à un personnage actuel³⁴⁰ ». Fini définit sa vision en se comparant à une autre

³³⁶ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 35.

³³⁷ *Idid*.

³³⁸ *Ibid*.

³³⁹ Jacques Dominique Rouiller, *loc. cit.*, p. 6.

³⁴⁰ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 35.

auteure : « Je n'aime pas du tout les gens qui parlent des chats comme si c'étaient des humains : même chez Colette, qui a beaucoup écrit sur les chats, les chats sont comme des coquettes, des demoiselles, ils sont très humanisés³⁴¹. »

3.2.1.3. *La jaquette et l'image paratextuelle*

Le livre est protégé par une jaquette orangée dont les motifs rappellent le tissu d'un sofa, d'une tapisserie, d'un tapis ou d'un morceau d'étoffe qui aurait appartenu à Leonor Fini. Le premier plat est quant à lui bleu marine et orné d'une tête de chat contrecollée, la même que celle qui illustre la jaquette. Bien qu'aucune table d'illustration ne puisse identifier l'année de réalisation ni l'auteur de ce visage félin, la signature de Fini se distingue entre les poils au bas de la figure. Il s'agit donc d'une auto-illustration selon la définition que j'en ai donné plus tôt.

La jaquette reproduit certainement un motif qui fait partie du quotidien de Fini, mais c'est au lecteur d'en trouver la source, car tout est énigme dans les œuvres de l'artiste. Le lecteur peut se lancer à la recherche d'indices laissés au gré du livre, scruter attentivement les photographies qui le parsèment pour y retrouver, comme il a trouvé l'origine des pages de garde du *Livre de Leonor Fini*, un référent potentiel. Ce motif orangé provient sans doute de l'un des nombreux coussins ou de l'édredon de la même couleur que l'on voit sur le lit de Fini en page 41, ou encore de cette petite étoffe qui nous fait signe comme un *punctum* sur la commode de la page 120, morceau de tissu que le chat perché à la fenêtre semble nous désigner du regard. Il s'agit peut-être aussi des motifs de la magnifique couverture orientale sortie de la commode de Leonor Fini où sont perchés ses chats avides de déguisement ou sur laquelle repose Ouapka dans le jardin (*MC*, p. 93;

³⁴¹ *Ibid.*

p. 169). La jaquette pourrait aussi reproduire les motifs de la tapisserie en page 46 ou encore ceux de la nappe placée à l'avant-plan de la photo de la page 161. En regardant attentivement, on remarque que seules les couleurs flamboyantes sont visibles sur cette dernière photo. Les accents de couleurs attirent ainsi notre attention sur les éléments clés de l'image. Il pourrait aussi s'agir d'un élément du décor de son salon parisien de style Art déco qu'elle avait organisé avec le même soin qu'un de ses tableaux, à l'exemple du motif de la moquette qu'elle avait elle-même dessiné pour son intérieur³⁴².

D'ailleurs, tout au long de l'ouvrage, le rouge et l'orangé deviennent des sortes de fils d'Ariane, de points de repère dans l'image. La teinte orangée a une résonnance particulière dans l'œuvre de Leonor Fini. Il suffit de nommer les œuvres *Ileria* (1972), *Dithyrambe* (1972), *Sphinx ailé* (1973), *Sphinx rouge* (1975) et *Les déchireuses* (1974) pour le constater. Comme l'a remarqué Anne-Marie Devaivre dans sa thèse sur l'artiste, les sphinx dans l'univers finien sont le plus souvent évoqués dans des tons de jaune orange, « le ton de dorure un peu patiné de cette “lointaine parente” atemporelle³⁴³ ». La couleur orangée rappelle également la toile *Les Déchireuses* (1974) vue dans *Le Livre de Leonor Fini*. Il s'agit peut-être d'une simple coïncidence, mais nous verrons que cette couleur revient dans *Rogomelec*, *L'Oneiopompe* et *Mourmour*. Le chat n'est pas si loin du sphinx; les deux animaux sont aussi de « lointains parents ». Cette lecture est encouragée par les nombreux clichés qui montrent l'animal aux côtés d'une figure ou d'une statue de l'être mythologique.

³⁴² Certaines photographies ont été prises dans le salon de Leonor Fini. On reconnaît la moquette aux pages 138-139. « Salon de Leonor Fini » [en ligne], Musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun, <https://www.museeissoudun.tv/salon-de-leonor-fini.html> (page consultée le 21 septembre 2019).

³⁴³ Anne-Marie Devaivre, *op. cit.*, p. 105.

3.2.1.4. Retour sur le titre du livre : de l'autre côté du miroir

Le titre introduit d'emblée, en même temps qu'une réflexion sur la perception, un motif visuel : le « miroir » auquel fait écho la forme circulaire de l'illustration paratextuelle, forme qui rappelle également celle de l'œil, et celui de l'appareil photographique. Le cercle qui nimbe le visage du félin le rapproche aussi de la lune à laquelle est associé le chat du Cheshire dans *Alice au pays des merveilles*. On reconnaît dans cette illustration le petit tableau circulaire accroché au-dessus du lit de la peintre, comme pour guider ses rêves, vu dans l'une des photographies du *Livre de Leonor Fini* (LLF, p. 93).

Le miroir est un « substitut du pictural » selon Liliane Louvel, c'est-à-dire un de ces « objets associés à l'image par analogie de forme, de fonction, parce qu'ils participent de/à la vision d'une manière ou d'une autre³⁴⁴ ». En effet, la toile, comme la glace, est une surface qui réfléchit ce qui s'y mire. Le miroir est un élément pictural traditionnel lourd de significations symboliques dans l'histoire de l'art. La surface polie du miroir nous ramène au mythe de Méduse – on peut voir une représentation de la Gorgone en arrière-plan aux pages 42 et 43 – dont le reflet, renvoyé par le bouclier de Persée, empêchera la Gorgone de le pétrifier. Le miroir évoque aussi le mythe de Narcisse – il y a justement des narcisses parmi les fleurs qui parsèment le décor des photos (MC, p. 70) – qui, un peu comme les chats devant la glace, ne sait pas qu'il mire son propre visage, mépris pour celui de quelqu'un d'autre. Il s'apparente aussi au mythe de Psyché, sur lequel je reviendrai, personnage dont le nom a donné naissance au meuble du même nom : une psyché, ce grand miroir mobile monté sur un cadre qui permet de se regarder de plain-pied. Avec Isis et Mélusine, Psyché est l'une des trois figures féminines mythologiques ayant influencé

³⁴⁴ Liliane Louvel, « “L'œil cartographique du texte”. Subterfuges de l'iconotexte. De quelques substituts du tableau dans le texte : effets cartographiques », Ronald Shusterman (dir.), *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 24.

« l’imaginaire surréaliste³⁴⁵ ». Psyché, c’est à la fois la glace du miroir, « l’âme » en grec et la psyché, soit la pensée de l’être humain que les surréalistes interrogent pour atteindre les couches profondes de l’inconscient. Si j’évoque ici les parallèles entre ce livre et certains mythes, c’est que pour Fini, « [l]es chats sont des animaux qui se prêtent aux mythes³⁴⁶. »

Dans l’univers finien, le miroir est particulièrement connoté puisque les surfaces réfléchissantes sont omniprésentes³⁴⁷. Chez Fini, le miroir est aussi lié aux thèmes de l’autocontemplation, de l’identité, du double et des métamorphoses, au jeu incessant avec la vérité et les apparences auquel s’adonne l’artiste.

Si l’on tente maintenant d’interpréter le titre, on ne peut faire fi de la référence à *Alice de l’autre côté du miroir* écrit par Lewis Carroll en 1871³⁴⁸. Le miroir représente-t-il un passage vers l’ailleurs, vers un monde imaginaire comme chez Carroll? La traversée du miroir amène Alice au-delà de la frontière qui distingue le réel de l’imaginaire. Difficile de ne pas voir les références au conte britannique. Leonor Fini semble dire à ses chats, comme Alice le dit à sa chatte Kitty : « Faisons semblant que tu sois la Reine rouge. »

3.2.2. Plan intratextuel

3.2.2.1. Le miroir d’Alice et des surréalistes

Toutes les roses rouges qui parsèment le livre, les petits bibelots de lapins (MC, p. 145), les visages de chats flottant dans des formes ovales qui rappellent la lune ou qui « semble[nt] [...] sourire »

³⁴⁵ Pascaline Mourier-Casile, « Mélusine ou la triple en phase : Fée, Lilith, Phé dans Arcane 17 », *Mélusine*, n° II, 1981, p. 177.

³⁴⁶ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s’explique », *loc. cit.*, p. 35.

³⁴⁷ On pense spontanément aux toiles *Au bout du monde* (1948) et *Narcisse incomparable* (1971) de Leonor Fini.

³⁴⁸ Richard Overstreet fait aussi allusion à ce livre dans la préface de la nouvelle édition de *Miroir des chats*. Richard Overstreet, « Préface », *Miroir des chats*, *op. cit.*, 2008 [1977], p. 6.

(MC, p. 230) renforcent ces clins d'œil au lapin blanc qui sort une montre à gousset de sa poche, au lièvre de Mars, aux roses blanches peintes en rouge ou au chat du Cheshire de l'univers d'*Alice au pays des merveilles*.

La figure d'Alice, comme celle du miroir, est aussi un des éléments importants du mouvement surréaliste³⁴⁹. La traversée du miroir symbolise nettement le fait d'entrer dans un monde imaginaire. On pense à Louis Aragon qui découvre le romancier britannique et publie « Lewis Carroll en 1931 » dans la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*³⁵⁰. Le miroir et la figure d'Alice rencontrent aussi des résonnances particulières dans l'œuvre des femmes associées au mouvement. Dans *Mirrors images: Women, Surrealism and Self-Representation*, l'historienne de l'art Whitney Chadwick établit une corrélation entre femmes, surréalisme et autoreprésentation et avance que les créatrices se cherchent à travers un jeu de miroirs infini³⁵¹. On peut encore évoquer Jean Cocteau qui a beaucoup influencé le groupe surréaliste. Le cinéaste avait réalisé une interprétation du mythe antique d'Orphée. Dans son film de 1949, il utilise le miroir pour représenter le passage vers la mort. Le personnage de Heurtebise dit à Orphée : « Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre³⁵². » Quand on l'interroge sur la mort éventuelle de ses compagnons de vie à la sortie de *Miroir des chats*, Leonor Fini admet que « c'est horrible. C'est la chose la plus inacceptable. La mort est déjà scandaleuse, mais pour les animaux, c'est encore pire. Le cycle court de leur existence, c'est leur seul défaut³⁵³. »

³⁴⁹ Catriona McAra, « Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the *Femme-Enfant* », *Paper of Surrealism*, issue 9, Summer 2011, p. 1-25.

³⁵⁰ Louis Aragon, « Lewis Carroll en 1931 », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 25-26.

³⁵¹ Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge London, MIT Press, 1998.

³⁵² *Orphée* [film], réalisé par Jean Cocteau, France, Les Films André Paulvé, Films du Palais Royal, 96 minutes.

³⁵³ Jacques Dominique Rouiller, *op. cit.*, p. 4.

Bien que l'on dise des chats qu'ils ont neuf vies, *Miroir des Chats* pourrait être en quelque sorte une façon de triompher de la mort, de les garder ce côté-ci du miroir, pour conjurer leur disparition, en les immortalisant dans l'espace du livre, en gelant leur image sur la surface glacée du miroir ou de la pellicule.

Le miroir, c'est aussi chez Breton, dans *Fata Morgana*, l'«écran magique de la jouissance», miroir des désirs, «où est faite pour se consommer la jouissance humaine imprescriptible³⁵⁴», miroir qui est encore associé au sexe féminin dans son poème «L'Union libre», où Breton écrit la «*femme au sexe de miroir*³⁵⁵». Le chat est à son tour associé au sexe féminin dans plusieurs lectures psychanalytiques de l'histoire de la petite Alice, la longueur de l'animal fait de lui la représentation de la sensualité et de la féminité.

3.2.2.2. *Le masque comme substitut du pictural*

J'écris toujours avec un masque sur le visage; /Oui, un masque à l'ancienne mode de Venise,
Long, au front déprimé, / Pareil à un grand mufle de satin blanc.
Assis à ma table et relevant la tête, / Je me contemple dans le miroir, en face
Et tourné de trois quarts, je m'y vois / Ce profil enfantin et bestial que j'aime.
Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle / À travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent / Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure / Cette autre figure creuse et parfumée.
Valéry Larbaud³⁵⁶

Si c'est un pan du vêtement de Leonor Fini qu'on s'apprête à soulever en tournant la première page du *Livre de Leonor Fini*, c'est un masque que l'on doit lever, ou peut-être même ôter pour découvrir

³⁵⁴ Claude Letellier, « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans *Fata Morgana* d'André Breton », *Mélusine*, n° XX, 2000, p. 115.

³⁵⁵ André Breton, *Fata Morgana*, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1193.

³⁵⁶ Le masque est indissociable de l'écriture de Leonor Fini. Dans ses journaux intimes, elle retranscrit sans cesse un poème de Valéry Larbaud qui provient de ses *Poésies de A. O. Barnabooth*. Valéry Larbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 47.

le visage qui s'y cache en tournant la première page de *Miroir des chats*. Il pourrait aussi s'agir d'un masque que le lecteur-spectateur doit poser sur son visage (*MC*, p. 5).

L'album s'ouvre en effet sur un masque de chat confectionné par Fini. Cette première image réaffirme le thème de la métamorphose et rappelle que le masque, le costume et le miroir sont pour elle des symboles de l'interchangeabilité des identités. Le masque estompe les frontières (masculin/féminin; humain/bestial; mort/vif). On se rappelle que Fini aime prendre les rôles du chat et que le masque, comme le costume, dit toujours quelque chose d'elle-même, car ce n'est que masquée qu'elle donne à voir son vrai visage :

J'ai toujours aimé me déguiser. Il y a là un phénomène d'agrandissement, de dilatation, de glorification de soi. Le bal ne m'amuse pas. Il se ne passe jamais vraiment quelque chose dans le bal. J'y allais uniquement pour pouvoir entrer. Pour être les premières minutes enivrée de moi-même. Le fait que mes costumes étaient plus beaux, plus exagérés, et qu'on faisait une haie à mon passage, cela me donnait entière satisfaction³⁵⁷!

Le masque, comme le miroir, pourrait être un substitut du visuel. Leonor Fini a peut-être peu représenté le masque en peinture, mais ses toiles sont elles-mêmes « de véritables masques³⁵⁸ », comme elle le consigne dans ses carnets d'écriture, et elle en a porté et fabriqué de nombreux³⁵⁹. Dans *Miroir des chats*, les masques prennent différentes formes : découpures, photographies ou peintures. Deux photos (*MC*, p. 105; p. 192) sont découpées en forme de visage félin, l'une montre les feuilles géantes parmi lesquelles apparaît un chat elfe aux pages 22-23 et nous rappelle le « lien continu » du chat avec la nature³⁶⁰, et l'autre, un ouvrage de sculpture (peut-être la pointe d'un lustre) qui représente des dragons, possible clin d'œil aux dragons-chats dessinés par Fini aux pages 204-205. L'un de ces masques découpés partage l'espace de la page avec un court texte dans

³⁵⁷ Leonor Fini, Galerie Minsky, dossier « Masques » [en ligne], <http://www.leonor-fini.com/fr/shows/masques/> (page consultée le 21 septembre 2016).

³⁵⁸ Leonor Fini, texte inédit. (ALF)

³⁵⁹ Voir André Pieyre de Mandiargues (texte) et Leonor Fini (dessins), *Masques de Leonor Fini*, Paris, Éditions André Bonne, coll. « La Parade », 1951.

³⁶⁰ Jacques Dominique Rouiller, *loc. cit.*, p. 6.

lequel Fini raconte la réaction de ses chats face aux masques. Dans ce passage, l’auteure-artiste tient des propos sur elle-même de façon détournée en évoquant le comportement de ses chats devant les masques qu’elle porte, ce qui lui permet par le fait même de rappeler son penchant pour la mascarade.

Le livre montre deux autres photos de masques de chats confectionnés par Fini, dont un qu’elle a fabriqué avec des pierres noires. Le lecteur-spectateur attentif verra surgir ce dernier masque d’entre les feuilles du jardin tout juste comme il voit apparaître un visage parmi les racines d’une des peintures de l’artiste (*MC*, p. 104). Le livre présente l’un de ces masques aux côtés de « visages » de chats en plans rapprochés. Disposées ainsi côte à côte, ces images encouragent une lecture en miroir faisant des chats de Fini des *espèces* de masques (*MC*, p. 106-107).

Il y a bien encore, dans « un petit tableau peint au siècle dernier, par un inconnu presque naïf », une fillette auparavant « très insipide » sur le visage de laquelle Stanislao Lepri a peint un masque (*MC*, p. 141). Maintenant qu’elle est masquée, « on aimerait bien la rencontrer » (*MC*, p. 232) et lui retirer son masque pour voir qui s’y cache. Serait-ce la petite Alice? Animalisant la fillette, Stanislao Lepri en fait un personnage anonyme et plus espiègle un peu comme Fini l’a fait en masquant et en travestissant les fillettes dans ses illustrations pour une réédition des *Petites filles modèles* de la comtesse de Ségur³⁶¹.

Une autre photo-collage poursuit les métamorphoses. Dans l’antre d’une grotte, Leonor Fini pose aux côtés d’un personnage hybride (*MC*, p. 133). Une tête féline remplace la tête d’un des confrères qui l’accompagnaient les étés au Monastère de Nonza, en Corse. Dans la section « Notes », Fini précise qu’il s’agit de sa « suivante », « une déesse à tête de chat » (*MC*, p. 232) et

³⁶¹ La Comtesse de Ségur (texte), Leonor Fini (illustrations), *op. cit.*

à corps d'homme, métamorphose rendue possible grâce au masque qui, comme la face du chat, n'a pas de sexe. La tête de chat contraste avec le blanc de la tunique, produit d'une civilisation raffinée. Bien que les poils du chat soient doux comme la soie, une opposition entre nature et culture se cristallise dans cette image. Fini a renversé les canons qui, depuis le Moyen Âge, associent le « bas matériel et corporel³⁶² » à l'animal. La zoocéphalie est en effet plutôt exceptionnelle, ce qui s'explique par la forte valeur symbolique de la tête « en tant que siège de l'esprit voire de l'âme³⁶³ ».

Le thème du masque se noue avec celui du miroir alors que la réalité et le masque finissent par se confondre. Leonor Fini « “always felt that identity was just a mask. So the masks that she chose to wear were more true than her biological face³⁶⁴” ». Il s'agit là de la démarche complexe de Leonor Fini qui est à la fois dissimulation, danse devant le miroir et volonté d'être reconnue. À travers tout le livre transparaît le problème de l'identité, car les masques posent la question fondamentale du « Qui suis-je? » Lorsque les chats de Fini la regardent émerveillés, craintifs et « troublés » (MC, p. 105) porter des masques félins, le sujet caché se confond alors avec le sujet qui regarde. Si on examine la relation spéculaire complexe entre Fini et ses chats, on peut dire que les chats sont à Fini ce que le masque est au visage. Ils se tiennent, en quelque sorte, dans son « ombre portée³⁶⁵ » comme dans ses « robes de soir aux longues traînes où ils se roulaient » (MC,

³⁶² Tel que l'a nommé Mikhaïl Bakhtine dans son analyse des textes rabelaisiens et du carnaval au Moyen Âge, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 366.

³⁶³ Franck Thénard-Duvivier, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues* [en ligne], n° 6, 2009, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686> (consulté le 22 février 2019).

³⁶⁴ Lissa Rivera, commissaire de l'exposition *Leonor Fini: Theater of Desire* présentée au Museum of Sex à New York jusqu'au 4 mars 2019. Daniel McDermon, « Sex, Surrealism and de Sade: The Forgotten Female Artist Leonor Fini », *New York Times* [en ligne], 6 novembre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/11/06/arts/design/leonor-fini-artist.html> (6 novembre 2018). C'est moi qui traduis : Leonor Fini a « toujours senti que cette identité n'était qu'un masque. Les masques qu'elle choisissait donc de porter étaient plus vrais que son visage biologique. »

³⁶⁵ Titre d'un poème de Leonor Fini. (ALF)

p. 105). Elle porte ses chats, comme elle porte ses masques pour « plonger [...] dans son moi véritable³⁶⁶ ».

Dans *Miroir des chats*, les félins sont des masques picturaux et textuels recouvrant son narcissisme, car même si on ne voit pas concrètement l'artiste dans les photos qui ornent le livre, Leonor Fini est partout. L'artiste se mire dans ses chats qui sont autant d'épures d'elle-même. Si, dans la section « Notes », elle écrit que ses chats « ont permis à [s]es images de parler d'eux » (*MC*, p. 229), ses chats lui ont aussi offert l'occasion de parler d'elle. On sent bien sa présence dans le décor du jardin et dans les pièces où tous les petits détails font écho à un aspect de sa personnalité, de sa vie ou de sa peinture, comme les vases de Gallé. On la devine au-dessus de l'épaule du photographe, tout près de la caméra, en train de parler à ses chats pour attiser leur curiosité, semblable à celle d'Alice ou de Psyché devant le miroir.

L'anatomie du livre suit d'ailleurs celle du chat. On entre ainsi dans le corps du félin comme dans le corps du livre. L'objet est si grand que l'on fait corps avec lui. En effet, si le livre s'ouvre sur le visage d'un chat, il se clôt sur sa queue (*MC*, p. 227).

Maintenant que nous avons abordé les thèmes du miroir et du masque, voyons comment ils se reflètent dans les rapports texte-image.

³⁶⁶ Odette Aslan, « Du rite au jeu masqué », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1985, p. 280.

3.2.2.3. Intermédialité à l'œuvre

a. Des mots qui reflètent, des images qui masquent

Les propos périertextuels de Leonor Fini révèlent le rapport qu'entretiennent mots et images : « *Miroir des chats*, ce sont des notes; le texte va avec les images ou plutôt ne va pas sans les images³⁶⁷. » C'est dire que le sens du texte ne se déploie pleinement qu'aux côtés de l'image. Dans cette partie, je donnerai des exemples concrets de la relation qu'entretiennent les textes et les images au sein du livre.

Par extension, le miroir se fait métaphore du fonctionnement du texte et des rapports texte-image, tant dans la forme que dans le fond. Dans les premières lignes de la section « Notes », Leonor Fini écrit : « Les images portent d'elles-mêmes parole et certaines des notes éparses dans ce livre *correspondent* à des instants saisis par la caméra. » (MC, p. 229) Cette phrase rappelle ce que l'artiste annonce dès le début du *Livre de Leonor Fini* : « [...] les tableaux sont des images porte-parole » tandis que le livre est « un milieu idéal qui *correspond* à [s]a peinture³⁶⁸. » (LLF, p. 5) Les rapports texte-image dans les deux ouvrages sont similaires. Les textes renvoient à des images et *vice versa*. Ce « jeu de miroir », comme le nomme Andrea Oberhuber et dans lequel s'engagent les arts, relève de la complémentarité, de la redondance ou de la rupture, de la convergence ou de la divergence³⁶⁹.

Si, parfois, le texte et l'image sont presque symétriques dans *Miroir des chats*, le mot et la chose vue ne coïncident pas toujours. Comme Persée qui terrasse Méduse en lui renvoyant sa propre image, l'image spéculaire est parfois destructrice, dans le sens où elle ne coïncide pas avec

³⁶⁷ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 23.

³⁶⁸ C'est moi qui souligne.

³⁶⁹ Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 346.

les mots qui l'accompagnent, elle a ont donc parfois, comme le miroir, la fonction de rétorsion. Il y a alors un décalage, une inadéquation entre les mots et l'image. Parfois, ce sont les mots qui opèrent une distorsion sur l'image, en donnant à voir autre chose que ce qui est montré d'emblée. Au cours de sa lecture, le lecteur-spectateur de *Miroir des chats* cherchera parmi les pages des substituts de miroir, des médiateurs de sens, qui l'aideraient à se figurer ce qu'il voit, à démasquer la trahison des images. Ce serait là la fonction reconstituante du miroir, dans la mesure où il ouvre le champ des possibles et suscite des formes et un mode de perception nouveaux.

Le dévoilement du pictural ou de l'identité artistique (un peintre ou un écrivain) caché(e) entre les lignes du texte provoque un spectacle fascinant dans *Miroir des chats*. Cette sorte de « masquage » – entendu dans le sens de « masquer » et de « retouche photographique » – crée des espaces à lire entre les lignes. *Miroir des chats* répartit ainsi le dire et le voir, le dévoilé et le masqué.

Sur la page, le dispositif texte-image n'obéit pas à un ordre précis. Le texte et les éléments visuels peuvent venir l'un à la suite de l'autre et être disposés sur une même page, mais leur enchaînement ne suit pas un ordre défini d'une page à l'autre, c'est-à-dire que le texte peut venir avant l'image avec laquelle il semble lié ou lui succéder. Le texte et l'image sont aussi parfois placés l'un à côté de l'autre, séparés par le pli de la page; ils se répondent alors de part et d'autre de cette frontière, et apparaissent aussi bien sur la fausse page que sur la belle page. Toutefois, l'image n'intervient jamais au milieu du texte, c'est-à-dire qu'elle n'interrompt pas une phrase en son milieu, comme elle le fait dans *Rogomelec*, que l'on verra plus tard. Cette disposition incite à voir un rapport d'illustration ou d'explication plus que d'intrication. Pourtant, le texte ne fait pas que miroiter l'image qu'il côtoie. Si le texte fait référence à Heliodoro qui « regarde une pivoine

blanche qui lui ressemble » (MC, p. 8), les photos au-dessus et au-dessous montrent Belinda « qui joue avec les roses ».

Voyons plus en détail ce dialogue entre le texte et l'image.

b. Au pays des mots imagés

Leonor Fini confie les premiers mots du livre à « un de [s]es grands amis³⁷⁰ », Jacques Audiberti. Les deux auteurs n'en sont pas à leur première collaboration. Dans les années 1950, ils ont réalisé ensemble le livre d'artiste *Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini*³⁷¹. Tout comme sa consœur, Audiberti s'est approché des surréalistes sans jamais faire officiellement partie du groupe. Il ne faut pas croire que Fini accorde cette place de choix à l'écrivain uniquement parce qu'il s'agit de son ami, car elle vous répondrait : « Non, je suis une amie d'Audiberti parce que j'aime son travail son œuvre³⁷². » Pour la même raison, elle laissera la place à d'autres voix sur lesquelles je reviendrai un peu plus loin.

Les paroles qui donnent le coup d'envoi au livre semblent avoir été écrites exprès pour *Miroir des chats*. Jacques Audiberti et Leonor Fini ont suivi le même processus que dans *Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini*, où les images ont été créées avant le texte qui les accompagne. *Miroir des chats* s'ouvre ainsi sur la « travers[ée] » surréaliste d'un « je » dans une « forêt des chats »

³⁷⁰ Dans l'entrevue qu'elle accorde à Pierre Boncenne, Leonor Fini affirme que l'écrivain avec lequel elle a particulièrement aimé travailler est Jacques Audiberti.

³⁷¹ Jacques Audiberti (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini*, Paris, Société des Amis des Livres, 1957 (35 gravures). Il s'agit d'un ouvrage pour bibliophiles accompagné du texte de l'écrivain français interprétant les 35 gravures à l'eau-forte de l'artiste. Fini explique la genèse de ce livre : « J'avais fait des dessins. Audiberti est venu et il les a tellement aimés qu'il est resté un mois avec eux. Et c'est à partir de ces dessins qu'il a écrit des textes. Dans ce cas-là, c'est une chose parfaite et ça m'a fait très plaisir. » Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 43.

³⁷² *Ibid.*

(MC, p. 6). Ce passage sur fond noir, juxtaposé au gros plan d'un visage de chat noir, met l'accent sur la « liberté » animale et sur la souplesse du corps félin doué pour les métamorphoses et les mascarades. Certains chats peuvent ainsi devenir « des arcs, des ponts » ou « crisp[er] un membre comme s'ils se gantaient » (MC, p. 6). Présenté à la fois comme un « gardien » et un « roi », un « mortel » et un « immortel » (MC, p. 6), à l'instar de Psyché qui a reçu l'immortalité, le chat est comparé aux cadrans d'horloge « ailés d'oreilles en delta » (MC, p. 6) dans une scène qui rappelle la prairie où Alice est assise avec sa sœur avant de sombrer dans le terrier. S'avancant dans une clairière, le narrateur rencontre un chat dont les moustaches font penser aux « lances blanches d'une horlogerie » qui « montrent toutes ensemble la minute arrêtée au centre de la clairière » (MC, p. 6). L'animal permet de se sentir « hors du temps » (LLF, p. 41) et est d'emblée mis en relation avec lui dans *Miroir des chats*. Un peu plus loin dans le livre, on trouve d'ailleurs une image qui rapproche chats et horloge (MC, p. 184).

Le temps n'a pas beaucoup d'importance dans *Miroir des chats*. Étant donné la faible présence de marqueurs géographiques et temporels dans le texte, le lecteur-spectateur se fie à l'image pour se situer. Tout au plus, on sait que c'est la « nuit », « l'aube », « l'heure du thé », qui parfois coïncident avec les instants photographiés, tandis que les quelques lieux mentionnés – Venise et Palerme, par exemple – ne correspondent pas à ceux fixés par l'objectif de l'appareil photo.

Le temps est mis en parallèle avec le corps élastique du chat qui se tend et se détend et parfois s'immobilise, tout comme dans l'épisode « un thé chez les fous » dans *Alice au pays des merveilles*³⁷³ où il est toujours six heures. *Miroir des chats* semble caricaturer la cérémonie du thé anglais en évoquant « l'heure du thé » (MC, p. 39). Cette impression est renforcée par l'image

³⁷³ On pense à l'épisode du thé chez le chapelier fou.

d'une théière blanche au couvercle orné d'un chat (MC, p. 168). Si les chats de Fini n'aiment pas le thé (MC, p. 39), dans l'espace du livre, la cérémonie du thé devient la cérémonie des chats, répétée et ritualisée à l'infini, de la nuit à l'aube.

Le « je » qui prend la parole dans le texte d'Audiberti finit par « trébuche[r] » (MC, p. 6). Cette chute rappelle la plongée dans le terrier ou la traversée de l'autre côté du miroir. On s'apprête alors à parcourir différents « tableaux » du Pays des merveilles, qui devient ici le pays des chats. Les chats de Leonor Fini vont se promener comme Alice dans le « jardin le plus adorable que l'on puisse imaginer³⁷⁴ », qu'elle regarde de l'autre côté de la porte et qu'elle tente de rejoindre tout au long de son aventure. À l'instar du personnage de Carroll, les chats de Fini, « attentifs aux bruits des portes, se précipitent dans le jardin » (MC, p. 40).

Tout en ouvrant le livre, le chat juxtaposé au texte d'Audiberti « ouvre la nuit des chats et cette nuit est suivie par des aubes et des matins d'hiver et d'été » (MC, p. 229). Pendant la « nuit féline », à l'heure des métamorphoses, le lit de Fini se transforme en « grand radeau pour [leur] voyage » (MC, p. 13) alors que les chats la rejoignent dans un cérémonial répété toutes les nuits. Ce rituel participe de ce que Jean Gattégno appelle le « mouvement sans mouvement », c'est-à-dire « un voyage sans parcours, sans itinéraire accompli³⁷⁵ », qui rappelle la toile *Voyageurs en repos* (1978) de Fini où le sommeil devient un véritable voyage. Elle décrit ce « court moment où [elle et ses chats] sav[ent] que vient le sommeil » (MC, p. 13) et où toutes les métamorphoses sont possibles, comme dans le *Conte d'Amour et de Psyché*.

³⁷⁴ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Jacques Papy (trad.), Jean Gattégno (éd.), Barcelone, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 46.

³⁷⁵ Jean Gattégno, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 73-74.

c. Des mots qui métamorphosent l'image

Comme nous l'avons vu précédemment, le thème de la métamorphose est omniprésent dans le grand œuvre de Leonor Fini, et *Miroir des chats* n'y échappe pas. Un critique a comparé ce livre à un « [s]anctuaire de nouvelles métamorphoses³⁷⁶ », qu'il rapprochait des *Métamorphoses* d'Ovide et que l'on pourrait aussi mettre en rapport avec les *Métamorphoses* d'Apulée (ou *L'Âne d'or*) où apparaît Psyché.

Le mythe de Psyché choisi par Fini permet une lecture transposée de son histoire d'amour avec ses chats. Dans ce mythe, un horrible serpent ailé annoncé par l'oracle d'Apollon rejoint Psyché toutes les nuits. Ce monstre est en fait Amour capable de métamorphoses. Sans révéler son identité à Psyché, son mystérieux époux lui fait jurer qu'elle n'essaierait jamais de découvrir son visage les nuits où il la rejoindrait. Poussée par la curiosité, elle finit par succomber à la tentation et elle allume une lampe pour contempler Amour endormi.

On ne se trompe pas sur cette allusion à Psyché. Le rapport texte-image confirme cette piste de lecture. En effet, la section « Notes » dévoile le titre du tableau de la page 212³⁷⁷ : « *Psyché*, tableau de 1975 : Oui, le chat est bien Amour. » (MC, p. 232) Fini y faisait déjà référence dans *Le Livre de Leonor Fini* :

« Psyché », c'est simple, mais je voudrais qu'on lise Psyké, comme en grec, Psyché est comme un éternuement. La légende est connue, mais le plus bel être qu'elle découvre, Amour, c'est le chat; elle scrute le sommeil extasié de l'animal, sommeil que l'humain ne connaît pas. (LLF, p. 217-218)

Fini s'inspire directement du mythe de Psyché pour raconter le moment où ses chats la rejoignent avant le sommeil : « [...] la nuit, Maho, tu l'as oubliée? Oublié comme je me prête à ton jeu préféré,

³⁷⁶ Anonyme, *loc. cit.* ALP.

³⁷⁷ On en voit l'esquisse en page 81 de *Miroir des chats*. Toutes les photos ne semblent donc pas avoir été prises uniquement pour le livre. Certaines lui préexistaient. Difficile de dire lesquelles étant donné qu'elles ne sont pas datées et qu'elles ne font pas toutes l'objet d'un commentaire dans la section « Notes ».

le jeu d'Amour et Psyché? Si j'allume, je suis perdue. Pour toi, je n'allume pas, je feins seulement d'être frileuse sous le frôlement de tes vibrisses argentées. » (*MC*, p. 60)

Les mots qui accompagnent les photos de chats deviennent des miroirs déformants opérant une métamorphose sur les animaux, nous invitant à les considérer autrement. Les mots sont nyctalopes. Ils nous font voir dans le noir ce que l'œil de l'appareil photo n'a pas su capter. La nuit, les chats de Leonor Fini sont « plumeux », « duveteux ou peluchés » (p. 12) et ils deviennent un chat-mouton, le « chat mérinos » (*MC*, p. 12), une chèvre-cachemire; ils se « multipli[ent], dev[iennent] énormes » (*MC*, p. 13), ou sur sa tête un « extraordinaire chapeau » (*MC*, p. 29). Mine et Moune sont des « chattes-poissons, chattes-otaries, chattes-lézards » (*MC*, p. 60). Un autre encore « [l]orsqu'il fait noir [...] ouvre d'immenses ailes de hibou, de grand-duc », qui a les « pattes éperonnées » du chat botté (*MC*, p. 99). Le chat est lié à l'Égypte et, entourée d'eux, Fini se métamorphose pour devenir une « momie » (*MC*, p. 13). Immobile sous le poids de ses chats, la peintre voyage par le rêve. Comme dans le conte d'Apulée où Amour rend visite à Psyché toutes les nuits et la quitte dès l'apparition de l'aube, « [v]ers l'aube ils [les chats] sont partis » (*MC*, p. 39).

Les chats prennent toutes les formes : « Heliodoro regarde une pivoine blanche qui lui ressemble » avant de réapparaître « tout en plumages », tel un « [p]aon blanc ou harfang des neiges » qui pourrait bien « vol[er] devant nous » (*MC*, p. 8). Une chatte devient « hermine-levrette, s'allonge, s'allonge [...] se transforme en cygne, en albatros » (*MC*, p. 62). Une autre se fait « duveteuse chenille » (*MC*, p. 74), ou encore « hippocampe » (*MC*, p. 94), « poupée Hopi, divinité qui protège la maison et invite à la vie sédentaire » (*MC*, p. 232), voire Gorgone (*MC*, p. 232). Ailleurs, « le chat sait s'allonger démesurément, il sait se réduire, se condenser jusqu'à entrer dans le plus petit tiroir d'un secrétaire désaffecté » (*MC*, p. 152). Alors que « des ailes de

pie [...] conviendraient » à La Fanfarlo (*MC*, p. 52), et que Mignapouf s'il « devenait nuage, [...] serait de la famille des cumulus » (*MC*, p. 229), que « les oreilles roses des chats blancs sont irrésistibles comme des papillons qui déploient leurs ailes » (*MC*, p. 231) et qu'ils ont parfois « un pelage de lièvre » (*MC*, p. 229), les chats prennent toutes les apparences. On apprend aussi que les chats de Leonor Fini portent plusieurs noms, ce qui pourrait expliquer que les personnages félinés de ses romans changent de nom de façon impromptue : « Negrina, Negrissa, Neralda, le flot sombre aux noms multiples » (*MC*, p. 59).

Les chats de Fini aiment se costumer, comme leur maîtresse, pour changer de peau : « D'un tiroir à peine entrouvert, Belinda saura sortir l'écharpe vermillon et une plume d'autruche turquoise. Negrina viendra faire tomber une pendeloque ronde, scintillante, qu'elle fera rouler, et des nattes, des rubans, des colliers, des ceintures... » (*MC*, p. 40) et Minski, qui « aim[e] les étoffes brochées, les soies, les mousselines, les coussins effondrés [...] feuilles d'acanthé mauves, brodées il y a longtemps, [il] les lacèr[e] et les transform[e] en petits monstres aveugles, velus. » (*MC*, p. 76)

Se mêlent aux chats véritables des photos de chats en terre cuite à la présence énigmatique, au sujet desquels la section « Notes » raconte des histoires. Ainsi, les mots donnent vie aux chats de pierre – « Ce chat en terre cuite sous le rayon de la lune, posé sur le sable de la rivière, cesse d'être un bibelot et devient le chat pétrifié d'une fable » (*MC*, p. 230) – et les images pétrifient les véritables chats. Dans *Miroir des chats*, les chats vivants deviennent des statues semblables aux sculptures du jardin tandis que les chats de pierres s'animent : « Ces objets, chat en porcelaine anglaise, chat-escargot de Michel Charpentier – sont plus à l'aise dans ces rochers que sur un guéridon. » (*MC*, p. 232) À leur tour, les chats vivants se retrouvent sur les guéridons, imitant la pause des statuette de sphinx qui y sont figées (*MC*, p. 124-125; p. 148-149).

Dans les exemples précédents, les photographies convergent avec les dires du texte, c'est-à-dire qu'elles lui servent de témoins oculaires. Elles leur donnent un soupçon de vérité et convainquent davantage que les dessins ou les peintures, dont la valeur de témoignage n'est pas aussi sûre. Ce rapport à la vérité change donc d'après le media qui accompagne les mots.

d. Les images produites par la main humaine

Un texte tenant sur deux pages se distingue de tous les autres présentés dans *Miroir des chats*. Comme une petite pièce détachable, il forme une histoire en soi qui est narrée par un « je » racontant « un [des] plus beaux jours de [s]a vie », un moment passé « dans une foire populaire » où il y avait « bleu, rouge et or, un petit chapiteau » (MC, p. 109). Cette fête foraine ouvre les portes au merveilleux et rappelle la scène de cirque de *L'Oneiopompe*. Une étrange dichotomie s'installe alors entre le « je », que l'on associe à Fini depuis le début du livre et celui d'un « je » possiblement fictif qui raconte un souvenir de « [s]a vie » (MC, p. 108) et l'impression de fiction qui en émane. Les trois dessins qui côtoient le texte contribuent à cette impression.

Instants de vie, les photographies engagent plus spontanément une lecture qui cherche la réalité. Le spectacle animé présente au public un « énorme chat siamois brun foncé » dans un carrosse tiré par deux fox-terriers et conduit par « un singe affable, habillé en velours rose » (MC, p. 109). Le chat a ceci de particulier qu'il est âgé de « dix-sept ans » (MC, p. 110). Cette histoire est énigmatique, car le chat n'est pas le félin que l'on associe spontanément au cirque; on pense habituellement au lion, son proche parent. Comme dans *L'Oneiopompe*, le félin est présenté tel un « seigneur » ou « un dieu étrange » (MC, p. 109). Le texte aux relents surréalistes raconte que le félin saute hors-piste pour aller s'asseoir sur les genoux du narrateur. Il s'agit peut-être d'un

songe mettant en scène le singe de Michel Henricot et le chat Mourko que l'on voit plus loin dans le livre. Au-dessus du texte, un dessin à l'encre noire réalisé par Leonor Fini représente fidèlement la voiture luxueuse attelée de chiens « aux harnais parsemés de clochettes et de sequins » (MC, p. 109) décrits dans le texte. Conduite par un singe au « gilet brodé de perles » (MC, p. 109), la voiture est le trône d'un chat sans artifice, sans « harnais, ni vêtement » (MC, p. 109) qui nous regarde fixement. Un rapport de convergence s'instaure entre le texte et l'image. À droite, sur la double page, une photographie en couleur montre une petite peinture sur bois parmi les rochers. Peint par Lepri, comme l'indique la section « Notes », le tableau représente trois chats sous une ombrelle ornée d'éléphants.

Bien que les couleurs annoncées dans le texte – bleu, rouge et or – ne concordent pas avec celles que l'on voit dans l'image, cette peinture offre une analogie évidente avec le fameux chapiteau de l'histoire, analogie confirmée à la lecture du commentaire laissé dans les notes. Le complément d'information sert bien de liant entre cette photo et le texte : « Ce petit chapiteau peint par Lepri sur bois flotté m'a rappelé le chapiteau du chat siamois de 17 ans. » (MC, p. 213) Les autres dessins qui partagent l'espace du texte figurent des chats imaginaires (MC, p. 110-111). Ces dessins proviennent sans doute du carnet téléphonique de Fini que l'on voit ouvert sur son lit en page 37 et dans lequel elle avait l'habitude de griffonner des chats en parlant au téléphone. Ce carnet, tout comme le commentaire laissé dans les notes, sert d'indice pour montrer au lecteur le *modus operandi* du livre, le « comment c'est fait ».

Nous avons vu que le texte et l'image s'éclairèrent mutuellement sans être imbriqués l'un dans l'autre et que la fonction première de la voix narrative est de paraphraser les idées énoncées visuellement. Le texte avive alors les images. Le rapport entre l'image et le texte n'est cependant

pas toujours aisé à comprendre et dépasse souvent la simple explication; leur collaboration rejoint alors davantage l'idée d'une complémentarité.

Le chat est aussi un pré-texte qui permet à Fini de tenir un discours sur l'art et de faire référence à des instances créatrices ou à des œuvres réelles qui l'ont inspirée. Parfois, ces œuvres sont intégrées matériellement dans le livre alors qu'ailleurs, elles et leur créateur ne sont que nommés par le texte. L'image est cependant davantage citée ou décrite verbalement et doit être saisie au cours de la lecture. Il reste à voir la façon dont s'effectue cette intertextualité avec le monde de la peinture.

3.2.3. *Plan intertextuel*

3.2.3.1. *Intertexte pictural*

Le texte de *Miroir des chats* récupère la peinture en s'enrichissant des discours que tiennent les images, du répertoire culturel auquel elles appartiennent et du vocabulaire pictural qui les entoure.

La note qui renvoie à la photo de Kirou, par exemple, compare sa langue à « un ornement Modern Style – cette époque inspirée de formes végétales et animales » (MC, p. 231) que l'on retrouvait dans les moindres détails du salon parisien de Leonor Fini (bibelots, vases d'Émile Gallé et des frères Daum, mobilier de Louis Majorelle). Ouapka est une « chatte d'enluminure, certaine d'être la panthère Ourquilla aux pattes très écartées. Celle du musée de Matera, bien sûr » (MC, p. 93). Ce musée se trouve en Italie, berceau de la Renaissance italienne qui a tant inspiré l'artiste. La chatte Sarah, elle, devient « le cheval héraldique d'une tapisserie » (MC, p. 94).

Plus loin encore, elle compare ses chats aux « préromantiques qui aiment les ruines et [se] sentent chez eux dans un paysage de Hubert Robert ou de Piranese » (MC, p. 132), deux peintres

du XVIII^e siècle dont on ressent l'influence dans les tableaux et même les textes de Fini, parsemés de ruines et de décombres des siècles passés.

Les allusions picturales sont parfois moins directes. En plus des nombreux adjectifs de couleur, l'artiste fera entre autres référence à un « jeu de clair-obscur » (MC, p. 230). Leonor Fini intègre aussi une subtile allusion à l'œuvre d'Édouard Manet en considérant une photographie où sont attablés ses chats, comme s'ils prenaient un « déjeuner sur l'herbe » (MC, p. 232) en référence au tableau de 1863 du peintre moderne. Les « parfaites proportions » et les « beaux mouvements » des chats lui rappellent les « *putti* », terme de l'ornementation architecturale pour désigner les enfants nus de la peinture italienne qui « jouent avec les dauphins et les petits éléphants sur les bas-reliefs du Temple des Malatesta à Rimini », œuvre sculptée par Agostino di Duccio, sculpteur du XV^e siècle (MC, p. 188). Leur allure lui fait encore penser aux anges-amours du Divin Serpotta à Parme « lorsqu'ils soutiennent les lourdes couronnes de roses ou déshabillent les Saintes et les Vertus » (MC, p. 188).

Parler de ses animaux de compagnie est donc une excuse pour parler d'art. Ainsi, Fini rapproche les faits et gestes de ses chats de ceux des félins représentés dans les chromolithographies du Second Empire découpées et reproduites dans le livre, où on les voit « toujours joueurs, toujours heureux [...] enseign[a]nt aux petites filles comment désobéir et rester les préférées » (MC, p. 232), tout le contraire des petites filles modèles.

Certaines œuvres réalisées par d'autres artistes sont aussi visibles dans le livre. C'est le cas des œuvres *Coup de Foudre*, *La Tête et la Queue* aussi évoquée dans *L'Oneiropompe*, *Réprimande*, *De Père Inconnu*, *La voix du sang* et *L'instant fatal* (MC, p. 162-163), peintes par Stanislas Leprieux qui y représente des êtres mi-félins, mi-humains. Leonor Fini y intègre aussi des reproductions de

ses propres peintures, notamment des *Mutantes* (1971) et du *Couronnement de la bienheureuse féline* (1974) qu'elle nomme aussi dans *L'Oneiopompe*.

Parmi les photos, on trouve aussi plusieurs images de chats réalisées par Fini pour illustrer ses propres récits ou les œuvres littéraires d'autres auteurs. En les mettant en parallèle avec les photographies de ses chats, elle montre à quel point son art et sa vie sont imbriqués.

Par-dessus tout, elle compare ses chats à une « forme ». Au-delà du sens pictural du mot, la forme renvoie à une manière d'être : « [...] ce sont *eux* ma forme préférée », écrit-elle (MC, p. 230) en insistant sur le pluriel, et donc sur l'infinité des moi possibles. Plus que des formes, les chats sont aussi un « [a]lphabet de beauté » à ses yeux. Elle les écrit tout en les dessinant : « Y formé par le nez et le trait qui va jusqu'à la bouche, X dressé des moustaches, M des fronts striés, marbrés [...] » (MC, p. 188) Elle pointe aussi le « M dessiné » sur le front de Trilby (MC, p. 48). Elle juxtapose à ces mots quelques-uns de ses dessins de chats où l'on distingue bien le Y renversé qu'elle a utilisé pour former leur museau et les autres lettres pour donner corps à leur anatomie. La lettre est avant tout un objet plastique. Les mots et les phrases sont dans un premier temps davantage à regarder qu'à lire. Fini écrit donc pour dessiner.

De cette manière, elle compare la morphologie des chats aux mots, aux images, aux techniques picturales, aux ouvrages textiles et aux écoles artistiques. Le moindre des signes est considéré dans toute sa plasticité. Cet album sur les chats est donc un moyen détourné qui permet à Leonor Fini de parler d'arts visuels, mais aussi de littérature, de toutes ces lectures dont son œuvre est imprégnée.

En effet, si *Vibrisse* est « lisse comme une image d'Ève, comme les contours des pigeons de San Marco », elle est également « voleuse comme les chattes du *Cunto delli Cunti* » (MC, p. 74),

c'est-à-dire *Le conte des contes* ou le *Pentamerone* de Giambattista Basile, le livre préféré de la peintre, qu'elle garde précieusement dans sa chambre aux côtés de ses autres livres favoris, notamment de ceux de Charles Baudelaire et d'Edward Lear, deux auteurs auxquels elle fait aussi référence dans *Miroir des chats*.

3.2.3.2. Intertexte littéraire : la voix littéraire, la sienne, celle des autres

En plus du court texte de Jacques Audiberti que j'ai commenté plus tôt et des références plus ou moins subtiles à Lewis Carroll, Leonor Fini attire l'attention sur les noms d'autres auteurs et auteures ou leur fait allusion de manière elliptique en nommant un personnage de leur univers, en citant le titre de leurs œuvres, en montrant leurs livres sur une photo, évocations que seul le lecteur complice saura flairer. Parfois, comme je l'ai mentionné précédemment, certains auteurs sont plus facilement identifiables étant donné que leurs textes sont directement reproduits dans le livre.

Toutes ces lectures évoquées ont leur rôle à jouer à la fois dans l'économie de *Miroir des chats* et dans l'ensemble de l'œuvre de Leonor Fini. Dans le cadre du livre, ces autres voix font référence à des écrivains qui ont adulé les chats, ont écrit sur eux, les ont mis en scène ou ont vécu à leurs côtés. Fini leur rend hommage en même temps qu'à ses chats. Ces livres lui permettent par le fait même de marquer son érudition littéraire ainsi que la place importante qu'elle accordait à la littérature dans ses pratiques quotidiennes de la peinture et de l'écriture. Leur présence semble justifier celle de la peintre dans le champ littéraire tout en plaçant ses œuvres parmi celles d'autres écrivains. Ces lectures auraient aussi contribué à façonner non seulement son corpus d'œuvres, mais aussi son propre matériau humain.

Dans l'ensemble de sa création artistique, ces lectures forment des sortes d'« opérateurs d'individuation », comme les appellerait Marielle Macé pour qui la lecture est une « manière d'être » ou de devenir. Elle entend ainsi la lecture comme une « fabrique littéraire de la sensibilité » :

Ce geste de lecture décide de formes de vie ; on n'y crée peut-être rien (s'il faut réserver l'idée de création aux productions souveraines), mais on se façonne soi-même et l'on façonne son environnement en donnant, comme tout le monde, une nuance et une valeur existentielle à ses propres sensations³⁷⁸.

Nous verrons donc la façon dont les formes de langage proposées à la lecture sont pour Leonor Fini des occasions de « formes de vie » et la façon dont ses pratiques de lecture sont des formes d'« individuation » agissant sur ses « conduites ». Tous ces auteurs qu'elle interpelle sont liés à son univers et aux thèmes qu'elle y explore (la métamorphose, le double, l'identité, l'animalité, l'érotisme, le merveilleux).

a. Des noms et des titres empruntés

En baptisant une de ses chattes La Fanfarlo, Leonor Fini évoque d'emblée à une œuvre qui réfléchit sur l'identité du moi, question qui parcourt également sa peinture. L'auteure-artiste fait allusion à la nouvelle du même titre que Baudelaire a publiée en 1847³⁷⁹. À propos de ce nom, Fini avoue : « Je le dois à Baudelaire, bien sûr. [...] Il y a une allusion littéraire³⁸⁰ ». Si elle accorde une importance aussi grande aux noms de ses chats – « [c]ertains êtres ne vous pardonnent jamais de les avoir nommés », comme elle l'écrit dans *L'Oneiopompe* (ON, p. 39), – c'est parce que les

³⁷⁸ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 29.

³⁷⁹ Charles Baudelaire, « La fanfarlo », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. 1, p. 1413-1417. En 1969, Leonor Fini a réalisé 12 lithographies pour illustrer *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire, livre publié aux Éditions de la Diane française à Nice.

³⁸⁰ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 37.

nommer, c'est opérer une sorte de métamorphose sur eux : « Cette chatte, quand on me l'a apportée, avait un nom de concierge, Pipelette. Alors, je l'ai *transformé* [sic] en Fanfarlo. Parce que c'est une danseuse : elle a des taches noires et une raie au milieu comme certaines Espagnoles³⁸¹. » L'identité est variable et Leonor Fini a conscience de la plasticité des mots et de leur pouvoir de transformation. La Fanfarlo, maîtresse sulfureuse et actrice excentrique, c'est aussi le reflet de l'artiste.

Leonor Fini a illustré bon nombre d'écrivains au cours de sa carrière. Nommer ses chats d'après le nom de personnages fictifs lui permet d'évoquer allusivement son travail d'illustratrice à travers lequel elle a toujours poussé plus loin sa conception des rapports texte-image. Dans ce travail, l'œuvre de Baudelaire occupe une place singulière, et l'idée qu'il se faisait des rapports entre les différents arts rejoint la sienne : « [L]es arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles³⁸²... » Plus encore, Fini rapproche naturellement sa peinture de la poésie de Baudelaire :

Je reçois des lettres des personnes très différentes d'origines et d'âge qui aiment mes peintures, car elles se révèlent proches du romantisme allemand, de la musique de Mahler, de Baudelaire – des chats. Alors je sais qu'on aime mes peintures pour des raisons vraies qui correspondent à des natures (ALF).

L'illustratrice reconnaît que « [c]'est surtout Baudelaire que j'ai aimé illustrer. Lorsque j'illustre, j'essaie d'être médium, d'être proche de l'œuvre. Je n'accepte d'illustrer que des livres où je peux m'exprimer³⁸³. » À travers ses illustrations de Baudelaire, elle exprime aussi son moi pluriel.

³⁸¹ C'est nous qui soulignons. *Ibid.* p. 36.

³⁸² *Id.*, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 744.

³⁸³ Entretien accordé à Maurice Rheims, « Léonor Fini : Je suis comme le Nil », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2325, 1971, p. 19.

À part *La Fanfarlo* pour laquelle elle a réalisé 13 lithographies qui forment à elles seules, selon la critique, « un poème plastique³⁸⁴ », Fini a illustré d'autres textes de Baudelaire, entre autres, *Les fleurs du mal*³⁸⁵. Je reviendrai plus en détail sur ce travail d'illustration dans l'analyse de *Chats d'atelier*, où il occupe une place plus importante³⁸⁶. Baudelaire fait partie de ces écrivains qui ont beaucoup écrit sur les chats, ce qui explique aussi sa place au sein de l'album photo. Comme je l'ai soulevé plus tôt, le chat est généralement associé à la gent féminine et Baudelaire n'échappe pas à ce lieu commun, comme le souligne Leonor Fini dans une entrevue :

Il parle beaucoup de mystère des chats. Le chat est mystérieux, il a un regard étrange. Je parle de ce regard. Les chats ont un regard très pâle et, tout d'un coup, on voit comme une lueur, quelque chose qui les inquiète. Mais le problème pour Baudelaire c'est que pour lui le chat c'est la femme, d'où cette peur...³⁸⁷

Sans tomber dans les clichés qui associent la femme au chat, Fini voit l'animal comme son alter ego. Elle reprend à son compte cette comparaison non pour exacerber la félinité/féminité du chat, son côté sensuel et élégant qu'on attribue volontiers aux femmes, mais en s'appropriant sa liberté, sa force de caractère, son mystère et son indépendance. La peintre ajoute toutefois que si elle méprise les gens qui ont peur des chats, elle ne condamne pas Baudelaire qui en « a peur avec respect et fascination³⁸⁸ ». À leur image, Fini veut inquiéter, avec le même respect et la même fascination. Selon elle, là réside leur beauté. La peintre cite Baudelaire dans une de ses entrevues : « Il n'y a point de beauté exquise – disait Baudelaire – si elle n'est pas bizarre³⁸⁹. » Cette conception baudelairienne de la beauté rejoint la sienne et cette inquiétante beauté du chat, que seule la

³⁸⁴ Beatrice Desiderio, « Une fille de Leonor Fini : "La Fanfarlo" », *Le Monde*, supplément au n° 7756, 1969.

³⁸⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Le Cercle du Livre précieux, Paris et Darmstadt (24 lithographies de Leonor Fini), 1964.

³⁸⁶ La section « Notes » de *Miroir des chats* révèle un intertexte pictural. Leonor Fini précise à propos de la peinture reproduite en page 197 qu'il s'agit du « chat de Baudelaire dessiné par [elle] pour *Les Fleurs du Mal* » (MC, p. 232). Bien que Fini ne soit pas la seule à avoir illustré les œuvres de poètes de la veine de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine, un critique soulève qu'elle est « l'une des seules à avoir le mieux interprété l'œuvre de ces poètes. » Entretien accordé à Maurice Rheims, *loc. cit.*, p. 19.

³⁸⁷ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 37.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Entretien accordé à Maurice Rheims, *loc. cit.*, p. 18.

photographie est à même de rendre comme on l'a vu plus tôt, c'est celle-là même que lui renvoie son reflet dans le miroir. C'est celle-là aussi que lui renvoie le système de miroir mobile qui permet à l'image d'être projetée sur la surface sensible pendant la prise de vue photographique.

Leonor Fini attire notre attention sur le nom de l'un de ses chats qui appelle un intertexte avec un autre auteur : Misapouf, « nom d'un sultan » (MC, p. 97). Elle fait sans aucun doute référence au *Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*³⁹⁰ du conte érotique de Claude-Henri Fuzée de Voisenon, écrivain français du XVIII^e siècle, intertexte qui rejoint encore le thème des métamorphoses et dans lequel un sultan et son épouse se racontent les transformations qu'ils ont subies sous l'effet d'enchantements.

Pour expliquer l'origine du nom Minsky, Leonor Fini mentionne aussi, au détour, le nom du marquis de Sade et de l'un de ses personnages : « Pour le nom de Minsky, je pense plutôt au fondateur des Minsky Follie's³⁹¹, le premier spectacle burlesque de New York qu'à l'ogre sadien » (MC, p. 231). Dans cette brève allusion au personnage de l'*Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice*, elle évoque à la fois les illustrations qu'elle a réalisées pour une édition de la *Juliette* de Sade, qui parut en 1944³⁹², et le titre d'un autre de ses albums intitulé *Minksi Follie's*³⁹³.

Qu'elle le fasse implicitement ou sans détour, Leonor Fini interpelle tous ces auteurs non par amitié, comme on pourrait le croire puisqu'elle côtoyait certains d'entre eux, mais pour « le

³⁹⁰ Claude-Henri Fuzée de Voisenon, *Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, Paris, À Londres, 1746.

³⁹¹ Elle raconte ce spectacle dans sa correspondance avec Mandiargues alors qu'elle est à New York. Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, op. cit., p. 125.

³⁹² Voir mon article qui aborde les relations texte-image dans ce livre illustré « La *Juliette* de Sade illustrée par Leonor Fini. Une esthétique de la cruauté », loc. cit.

³⁹³ Leonor Fini, *Minsky Follie's*, Paris, Éditions du Regard, 1980 (accompagné de 57 illustrations de chats).

plaisir d'une rencontre des esprits³⁹⁴ ». Pour cette raison seulement, elle acceptait d'illustrer les œuvres littéraires qui lui étaient proposées.

b. Des références littérales

Plus que littéraire, Leonor Fini était en interaction avec le littéraire. Elle cite des textes qui sont dédiés aux chats, dont un, en anglais, celui du jeune Todd Torres, à côté duquel est reproduite la photo de l'adolescent (*MC*, p. 233). Cette place qu'elle lui réserve montre que Fini accordait de l'importance au monde de l'enfance. Dans ses toiles, les enfants et les chats sont souvent réunis, car pour elle, le félin est le souvenir chaud et velu de ce « paradis perdu »³⁹⁵.

Elle cite et commente aussi un poème que Lise Deharme avait écrit pour son chat, celui qui « [avait] pris [s]on cœur / Par l'éclat lunaire / De [s]es grands yeux » (*MC*, p. 233). Romancière et poétesse qui côtoyait les surréalistes, Deharme fait partie de toutes ces femmes artistes et écrivaines près du mouvement de Breton que la critique redécouvre aujourd'hui. Elle a collaboré avec d'autres femmes ayant gravité autour du mouvement, notamment avec Claude Cahun. En 1969, Fini a illustré son texte érotique *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* de huit de ses dessins³⁹⁶. Quelque quinze ans avant la publication de ce livre, Fini avait collaboré avec elle à son livre *Le poids d'un oiseau* (1955) dont Max Ernst avait illustré la couverture³⁹⁷. Dans les rayons de sa

³⁹⁴ Leonor Fini, texte inédit. (*ALF*)

³⁹⁵ Peter Webb, *op. cit.*, p. 256.

³⁹⁶ La collaboration à ce livre d'artiste n'est peut-être pas ce qu'elle paraît d'après un texte que j'ai trouvé aux ALF : « Je n'ai jamais illustré moi de mon gré les *Politesses des végétaux* – il se peut que Lise Deharme qui me prenait volontiers des croquis à peine touchés que je laissais traîner chez moi – elle les a voulus sans me dire à quoi cela servait – elle a fait cela pour un récit qui s'appelle *Oh Violette* – [...] C'est nul et mal reproduit. » (*ALF*)

³⁹⁷ Lise Deharme, *Le Poids d'un oiseau*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Le Terrain vague, 1955. Pour une analyse de ce livre à quatre mains, voir l'article de Andrea Oberhuber et Caroline Hogue, « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> (page consultée le 21 septembre 2019).

bibliothèque, la peintre gardait les livres de Deharme : *La Comtesse Soir*; *Laissez-moi tranquille*; *Les Années perdues*, *Journal*; *Carole ou Ce qui plaît aux filles*; *La Marquise d'Enfer*; *Et la bête*. Nommer cette auteure dans *Miroir des chats* rapproche Fini de la communauté de femmes artistes surréalistes.

Pas étonnant qu'elle insère aussi dans la section « Notes » (MC, p. 229) un texte de la poétesse égyptienne surréaliste Joyce Mansour avec laquelle elle a noué une amitié indéfectible. Fini disait « “aime[r] la véhémence, les dents serrées, le déchaînement vrai de Mansour, cela [lui] [était] tellement plus sympathique que les cheveux coupés en quatre et l’artifice mièvre des copieurs de Michaux, et mille autres”³⁹⁸ ». Fini et Mansour se sont rencontrées en Égypte en 1954 et la peintre avait accepté de collaborer avec l'écrivaine à l'illustration de son livre de poèmes intitulé *Déchirures*³⁹⁹. Le poème publié dans *Miroir des chats* est consacré à La Mina, un chat que Fini avait offert à la poétesse et « auquel elle [était] particulièrement attachée⁴⁰⁰ ». Cette adoption donne lieu à de longues lettres de conseils très précis sur les soins à prodiguer à l'animal. Le poème reproduit dans l'album est né d'une collaboration entre les deux femmes : « L'animal a été dessiné par le peintre alors que Mansour composait un poème “de circonstance” publié face au dessin⁴⁰¹. »

Il faut dire que le bestiaire des félinés occupe une place de choix dans l'art des femmes surréalistes. Joyce Mansour parle de l'animal à maintes reprises dans sa poésie et Leonora Carrington en a fait un animal fantastique dans sa peinture. En témoigne aussi le tableau de Frida Kahlo, peint en 1940, *Autoportrait avec collier d'épine et oiseau-mouche*. Claude Cahun

³⁹⁸ Lettre de Leonor Fini à Gérald Messadié, début 1954, archives Mansour, correspondance n° 26. Citée dans Marie-Francine Mansour Desvaux, *Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir* [en ligne], thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2014, p. 115. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01124337/document> (page consultée le 21 septembre 2019).

³⁹⁹ Joyce Mansour, *Déchirures*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.

⁴⁰⁰ Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 180.

⁴⁰¹ *Ibid.*

chérissait également le chat, elle qui réalise dans les années 1950 la série *Le chemin des chats*, où on la voit masquée, se laissant conduire par un chat en laisse qui lui montre le chemin à suivre, tout juste comme le chat sert de guide au narrateur de *L'Oneiopompe*.

Le texte de Jean Paul Guibbert incorporé aux notes semble quant à lui avoir été écrit expressément pour le livre, ou à tout le moins, était jusque-là inédit. Fini a collaboré plus d'une fois avec le poète, sculpteur et calligraphe qui a également publié des monographies sur la peintre⁴⁰². Son court texte ne fait qu'ajouter au thème de la métamorphose dans l'économie de *Miroir des chats*. Pour Guibbert, le chat est « un enfant de plumes », un « grand voleur de mouches [...] un cheval, une marmotte, un très doux paresseux, un chevalier en armes, un très petit lion (très fier et ombrageux), un amour monstre, un chat » (MC, p. 230). On pourrait aussi croire qu'il dresse le portrait de Fini, elle qui aimait tant emprunter l'apparence de l'oiseau, du sphinx et du chat. Comme dans les toiles et récits finiens, le chat décrit par Guibbert est un veilleur, « un oiseau de la nuit perché sur les traverses et qui veille dans le sommeil » (MC, p. 230), ainsi que le sont les personnages féminins qui guettent le sommeil des jeunes hommes dans l'œuvre finienne. Le chat, qui a le pouvoir de voir dans le noir, symbolise l'intermédiaire par excellence entre le visible et l'invisible. Toucher l'animal ouvre à des mondes sensoriels à la fois inconnus et d'une parfaite proximité.

La voix de Guibbert rappelle que le chat vient de « loin », du « temps des grands isthmes noirs et des convulsions sous la mer » alors que « dans le basalte cristallisaient les péridots » (MC,

⁴⁰² Illustrés par Leonor Fini : Jean Paul Guibbert (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Journal suivi de L'Asphodèle*, Les Cahiers de la Licorne, Montpellier, 1964; *Jardins de Leonor Fini*, Montpellier, Léo Éditeur (4 gravures), 1965; *Images de la Mort douce*, Paris, aux dépens d'un amateur (Jean Paul Guibbert) (18 gravures en collaboration avec Cécile Deux), 1974. Monographies : Jean Paul Guibbert, *Leonor Fini Graphique*, op. cit.

p. 230). Le « basalte » ramène à la surface des lignes la tête de basalte noire qui constitue l'énigme de *L'Oneiopompe*, à la fois le chat et la femme du récit que l'on verra dans le prochain chapitre.

Leonor Fini nomme un autre de ses livres favoris, *Book of Nonsense*, de l'auteur et illustrateur britannique Edward Lear, précurseur d'une littérature graphique (MC, p. 144). Fini admire sans doute l'humour et l'inventivité de son écriture qui mêle le texte et l'image. Le créateur a mis en scène des animaux anthropomorphes, notamment dans *The Owl and the Pussycat*⁴⁰³. Dans *Miroir des chats*, Fini souligne l'attention qu'il portait à son chat Foss, qui a été son animal de compagnie pendant 17 ans⁴⁰⁴ : « L'auteur du *Book of Nonsense*, Edward Lear, fit construire en Angleterre l'exacte réplique, jusqu'au moindre bibelot, de la villa qu'il avait à Menton pour que son chat vénéré puisse se retrouver chez lui. » (MC, p. 144)

Dans ses notes, Leonor Fini commente ainsi le portrait d'un chat : « J'ai peint de mémoire le portrait de Micinor, chat de Juan-Bautista Pineiro. » (MC, p. 232) Cette référence directe au poète argentin qui faisait partie de son cercle d'amis rappelle les nombreuses collaborations interdisciplinaires entre l'auteur et la peintre. Tous deux ont travaillé à la publication de livres d'artistes⁴⁰⁵; lui écrivant, elle illustrant. En 1976, elle a entre autres illustré son texte *Les Étrangers*⁴⁰⁶ de 18 eaux-fortes mettant en scène des chats sous toutes les formes, des chats hermaphrodites, mi-serpent, mi-sphinx, mi-oiseau.

⁴⁰³ Edward Lear, « The Owl and the Pussycat », *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*, Boston, James R. Osgood and Company, 1871.

⁴⁰⁴ Robert Laroche, *L'Enchatclopédie*, Paris, Archipel, 2010, p. 110.

⁴⁰⁵ Juan Bautista Piniero (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Les Descriptions merveilleuses*, François Xavier Jaujard (trad.), Paris, Agori, (10 gravures pleine page et 14 illustrations en haut de chapitre), 1973; *Les Étrangers*, Françoise-Marie Rosset (trad.), Arte Press, Willemstad, Genève, Antwerpen, (18 eaux-fortes gravées par Cécile Deux), 1976; *Élus de la nuit (Chosen Ones of the Night)*, Paris, Éditions Michèle Trinckvel, (11 illustrations gravées par Cécile Deux), 1986.

⁴⁰⁶ Juan Bautista Piniero (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Les Étrangers*, op. cit.

Fini lisait aussi les philosophes. Elle a lu Georg Christoph Lichtenberg, admiré des plus grands, comme Nietzsche, qu'elle lisait aussi :

Le lit, ils l'aiment grand et désordonné. Surprises, feintes, frayeurs, cachettes, courte aventure d'un pli qui se défait. Le penseur le plus baroque de l'Âge des Lumières, Georg Christoph Lichtenberg, proposait une « théorie des plis dans un oreiller ». Ce serait l'étude préférée des chats. (MC, p. 230)

Plusieurs photos montrent les chats de l'artiste dans ses draps à ses côtés, son endroit de prédilection pour dessiner, écrire et lire. Ces photos lui fournissent un pré-texte pour indiquer son savoir philosophique. Elle fait ici référence aux aphorismes que Lichtenberg publia en 1800 et parmi lesquels il mentionne cette théorie des plis dans l'oreiller, qu'il n'a jamais décrite, mais que Fini reprend volontiers. Elle dit par le fait même son intérêt pour le baroque et les Lumières.

Si Leonor Fini fait entrer la voix des autres dans son livre, elle fait aussi entrer celle des chats en écrivant leur langage. Pour ce faire, elle cite le romancier irlandais James Joyce. Elle évoque « le son mkrgrnao transcrit par [lui] » (MC, p. 132), une trouvaille qui lui paraît « exacte », car elle transcende le « miao » traditionnel qui est, somme toute, « rare, trop simple » (MC, p. 132). Joyce utilise cette orthographe phonétique au début du chapitre « Léopold Bloom » dans *Ulysse*. Le personnage de Bloom discute avec des animaux, dont un cheval et un chien. À son tour, Fini propose « yaourt, yaourt, yaourt » (MC, p. 132) pour décrire le miaulement de Vibrissa qui veut se faire ouvrir une porte. Dans son travail, les bribes de littérature s'ajustent, se composent, s'agglutinent les unes aux autres. Chaque page de ces textes avec lesquels l'artiste interagit est une machine à fabriquer du visible et du dicible.

Finalement, le nom de l'auteur Pierre Loti apparaît quant à lui dans l'image et non dans le texte, sur la couverture d'un livre à côté duquel est couché un chat dans l'une des photographies. Les mots de son titre sont alors à regarder (MC, p. 135). Sur le lit défait de Fini, deux livres attendent d'être lus. Leurs titres sont flous, mais on peut deviner que l'un d'eux a été écrit par Pierre Loti,

qui accordait une place de choix au félin dans sa pratique de l'écriture et avait plus de sympathie pour eux que pour les humains.

c. Des références à ses propres textes

Miroir des chats est aussi une occasion pour Leonor Fini d'évoquer certains textes littéraires de son propre cru, dont *Histoire de Vibrissa*⁴⁰⁷ (MC, p. 92, 230-231) et *Mourmour, conte pour enfants velus*. Dans la section « Notes », elle précise l'origine du nom de Ouhou-Ouhou, le chat de deux de ses amis : « Ouhou-Ouhou [...] vient d'un personnage d'un roman-dessin de moi, *Histoire de Vibrissa*, publié au Cercle du Livre Précieux en 1972. » (MC, p. 230) Devant un de ses dessins, elle révèle aussi « comment s'est fait[e] » cette publication : « Ce chat était l'image initiale pour mon roman-dessin *Histoire de Vibrissa*. » (MC, p. 231) Le dessin était donc un pré-texte à cette écriture. Cette note en apparence anodine montre à quel point toutes les œuvres de Fini s'imbriquent les unes dans les autres telles les pièces d'un casse-tête qui donnerait à voir, une fois achevé, son autoportrait.

L'auteure-artiste commente aussi une photo prise en Corse (MC, p. 118) montrant le décor qui l'aurait inspirée dans un autre de ses récits : « Cette descente vers le monastère, je l'ai aussi décrite dans *Mourmour, conte pour enfants velus*, mais dans ce récit, les chats parlent, comme à l'âge d'or. » (MC, p. 232) La référence biographique ainsi que l'allusion au mythe grec et romain de l'âge d'or, repris par Ovide dans *Les Métamorphoses*, donnent également des clés de lecture pour aborder le livre, que j'analyserai dans le prochain chapitre.

⁴⁰⁷ Leonor Fini, *Histoire de Vibrissa*, Paris, Éditions Claude Tchou, Paris (168 dessins en noir et blanc), 1973.

Ainsi, à la lecture de tous ces livres qui mettent en scène les chats, leur comportement et leur langage, Leonor Fini, tout comme le lecteur, prend forme; elle ne se chosifie pas, mais se chatifie.

3.3. Chats d'atelier (1988)

3.3.1. Le livre en surface : le paratexte éditorial

L'image a préséance sur le texte dans l'espace de *Chats d'atelier*. Si ce livre comporte dix pages consécutives de textes de Leonor Fini accompagnés de ses dessins de chats, il compte quelque quatre-vingt-sept images photographiques en couleur. L'ouvrage non paginé est ainsi composé d'une centaine de pages où l'on voit les onze chats de l'artiste poser et rôder dans ses espaces de création – c'est du moins ce que laisse entendre le sous-titre « ateliers-textes et dessins de Leonor Fini »⁴⁰⁸ –, notamment celui de Paris, situé au 8 rue de la Vrillière, dont on reconnaît les tomettes du plancher.

Fini publie *Chats d'atelier* en 1988 aux Éditions Michèle Trinckvel et Guy Pieters. C'est le dernier texte qu'elle publiera avant de s'éteindre le 18 janvier 1996. L'ouvrage sera réédité du vivant de la peintre, soit en 1994, par le premier éditeur⁴⁰⁹. Ce livre d'artiste est, à l'instar du *Livre de Leonor Fini* et de *Miroir des chats*, le fruit d'un travail à quatre mains. L'auteure-artiste collabore cette fois avec une femme, Tana Kaleya (1939–2015), une photographe, cinéaste et peintre polonaise qui demeure peu connue aujourd'hui et dont Fini était l'amie et la mentore⁴¹⁰. Si

⁴⁰⁸ C'est moi qui souligne.

⁴⁰⁹ J'analyse l'édition de 1994.

⁴¹⁰ D'après les dires de Jean-Marc Tilcké, commissaire de l'exposition *Faits d'hiver* qui était à voir jusqu'au 16 mars 2010, à la Maison du Chevalier, à Carcassonne, en France. Cette exposition réunissait entre autres des œuvres de Leonor Fini et de Tana Kaleya. Jean-Marc Tilcké, *Le Surréalisme au jour le jour* [en ligne], *Archives de la liste de discussion de Mélusine*, dossier « Liste Mélusine février 2010 », http://melusine-surrealisme.fr/site/SurrealismeAuJourLeJour/Sjj_2010/SJJ2010Fev.htm (page consultée le 21 septembre 2019).

Fini a déjà collaboré avec d'autres femmes à titre d'illustratrice⁴¹¹, on peut dire que c'est la première fois qu'une autre créatrice prend part à un de ses projets de publication, la plupart du temps réalisés avec la complicité de ses confrères masculins.

Dans la même veine que *Miroir des chats*, l'ouvrage de grande dimension – format in-4 – ressemble à un album photo et rend hommage aux chats. L'édition originale est présentée sous emboîtement, ce qui en fait un livre de bibliophile. Les plats de l'ouvrage sont recouverts d'une percaline noire gravée, mais sans dorure. Sous la jaquette en couleur, on découvre ainsi le visage d'un chat tracé en creux, celui-là même qui est reproduit sur la page du colophon.

La jaquette, que l'on voit à la première page de ce chapitre, présente quant à elle une photographie réalisée par Tana Kaleya. On y voit, installé sur un chevalet, le tableau *La Mal sentada II* (1985)⁴¹² dont le livre, pourtant, ne fait aucune mention et que Leonor Fini a réalisé trois ans avant la publication de *Chats d'atelier*.

Sur le cadre de cette toile, est perché un grand chat à la fourrure blanche, couleur qui contraste avec le fond sombre du décor. Le félin, comme pris de surprise, nous regarde droit dans les yeux. C'est lui qui engage le dialogue avec le lecteur. Lorsque ce dernier lira le texte de *Chats d'atelier*, il pourra établir une analogie entre mots et images et se demander si l'instant de la photographie ne correspond pas à ce passage du texte : « Parfois, l'un d'eux monte en haut de la toile que je peins ou retouche. Alors, je cesse de peindre. Je le regarde⁴¹³. » Le tableau qu'il

⁴¹¹ J'ai déjà mentionné ses partenariats avec Lise Deharme, Joyce Mansour et Pauline Réage et les illustrations qu'elle a réalisées pour les œuvres d'auteures décédées, comme la comtesse de Ségur. Leonor Fini a aussi collaboré avec Cécile Deux, artiste et graveuse d'interprétation, qui était une excellente buriniste capable de graver les dessins d'artistes pour les éditeurs. C'est elle qui, souvent, transférait les dessins de Leonor Fini sur les pierres lithographiques, car cette dernière ne gravait pas elle-même les plaques.

⁴¹² Je remercie Neil Zukerman de la CFM Gallery de New York, marchand d'art et ami de Leonor Fini, qui m'a généreusement fourni le titre de la toile de couverture qui n'est pas mentionné dans le livre et qui est introuvable sur Internet et dans d'autres sources.

⁴¹³ Leonor Fini (ateliers, textes et dessins) et Tana Kaleya (photographies), *Chats d'Atelier*, Belgique, Michèle Trinckvel, 1994 [1988], s. p. [p. 49]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Puisque ce texte n'est pas paginé, pour des raisons de références, j'utiliserai une pagination personnelle indiquée entre crochets.

surmonte représente un personnage féminin ligoté sur un arrière-plan rouge vif dont les cercles lumineux font penser aux reflets des légendaires devantures vitrées éclairées aux néons du *red-light district*, le quartier rouge d'Amsterdam où s'alignent les vitrines comme des machines distributrices de corps féminins. Seins nus, la femme est attachée à une structure énigmatique qui rappelle la forme d'un cadre ou d'une vitrine. Son corps y est tendu, pareil à un morceau de canevas – ou de chair – monté sur un châssis, puis exhibé dans une vitrine pour le bonheur des yeux masculins. Tout son poids repose sur la pointe du pied droit. Juchée sur cette installation étonnamment solide malgré son apparence fragile, cette femme est douée d'un grand sens de l'équilibre et d'une extraordinaire souplesse... tout comme les chats. La tête renversée vers l'arrière, l'équilibriste ferme les yeux. Le chat est ici, comme dans les autres œuvres de l'artiste, le gardien des rêves, le veilleur, le guide. Toutefois, dans les toiles de Leonor Fini, ce sont les hommes qui occupent le plus souvent la place vulnérable de celui qui dort; le sommeil est un état de faiblesse dans les fables antiques. Prêt à bondir vers la droite, le chat semble ainsi nous inviter à entrer dans le livre, à le suivre dans les espaces de créations de l'artiste, voire sur le chemin de ses rêves. D'ailleurs, la première image du livre forme une trame narrative avec l'image de la couverture. Elle montre un autre chat blanc couché devant deux chevalets vides – le même peut-être que celui de la couverture – comme un peintre installé devant son chevalet, il nous attend, prêt à nous servir de guide.

On ne peut ignorer la pose sadomasochiste de la figure féminine présentée sur le premier plat. On reconnaît là le côté antinomique de l'œuvre finienne avec des dichotomies telles que sommeil/mort, légèreté/pesanteur, mais surtout extase/douleur. Le statisme s'accorde avec la mort ou le sommeil, qui est une existence parallèle [;] c'est l'espace de l'*Oneiron* », comme nous le verrons dans *L'Oneiropompe*, « c'est-à-dire du rêve, tiers terme intermédiaire entre *Hypnos* et

*Thanatos*⁴¹⁴ ». Les surréalistes ont exploré les écrits qui font tomber les tabous, comme ceux de Georges Bataille⁴¹⁵ qui libèrent les forces de l'inconscient avec les pulsions d'Éros et de Thanatos. L'érotisme et la mort se réunissent dans l'œuvre de la couverture dans une vision dualiste que l'on croirait inspirée du surréalisme, de Bataille et de Sade. Cette œuvre ne réapparaît à aucun autre endroit dans *Chats d'atelier*. Elle ne peut être considérée comme une « illustration » de contenu du livre et n'y apporte aucun éclairage particulier. On peut donc en questionner le choix pour illustrer la première de couverture. Cette ambiguïté est délibérément recherchée. Vraisemblablement, cette image n'est là que pour attirer le regard et faire rêver les acheteurs, comme le *red light*.

Les photographies de Tana Kaleya témoignent des mêmes ruses de l'image. La vérité du détail fera de Kaleya une artiste capable de tirer un maximum du jeu possible avec l'image.

Sous l'image liminaire apparaissent les noms des deux artistes, ce qui met l'accent sur l'aspect collaboratif de leur travail. L'association de la peintre et de la photographe a donné un livre magnifique qu'il faut re-feuilleter afin de saisir les subtils dialogues qui s'y opèrent entre le texte et l'image, mais surtout entre le texte *dans* l'image et l'image elle-même.

On peut envisager ce livre comme une sorte d'atelier de peintre, ou plutôt une sorte d'« ateliers-textes » pour reprendre le sous-titre que l'on découvre sur la page de faux-titre. À travers le livre, on verra ainsi tous les outils de la peintre : le chevalet, le pinceau, la palette, les tubes de couleur, mais aussi la plupart des livres auxquels elle a collaboré. C'est la présence de ces ouvrages qui retiendra plus amplement mon attention en cours d'analyse.

⁴¹⁴ Jean-Paul, Valabrega, *Les mythes, conteurs de l'inconscient*, Paris, Payot et rivages, 2001, p. 96.

⁴¹⁵ Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1978.

3.3.1.1. *Le péritexte et l'épitéxte*

À l'exception peut-être d'une photo où des mains câlinent les félins qui s'y blottissent, Leonor Fini n'apparaît pas dans l'espace intratextuel, même si elle est partout présente dans les visages qui peuplent les peintures photographiées par Tana Kaleya. La peintre brille par son absence dans les photos où ses chats, points de contact entre le visible et l'invisible, tout comme dans *Miroirs des chats*, lèvent les yeux ou la patte vers quelque chose ou quelqu'un hors du cadre, soustrait à notre vue par l'œil de l'appareil photographique. Fini l'écrit d'ailleurs dans le livre : « Les chats sont autour de moi. Ils y ont toujours été. Ils y seront toujours. » (CA, [p. 40]) Les chats pointent donc cette non-présence. Fini apparaît toutefois dans le péritexte, un pinceau à la main, aux côtés de sa consœur photographe.

Dans l'espace du livre, le regard de l'animal indique la présence de l'absence. Les félins de *Chats d'atelier* sont non seulement les liants entre le visible et l'invisible, mais aussi entre le lisible et l'illisible, notion que je définirai ultérieurement et que j'entends non seulement dans sa dimension langagière, mais aussi dans ses dimensions iconographique et plastique. En effet, ce texte permet de poser la question de l'illisible de façon exemplaire puisque, d'après Tiphaine Samoyault, « les textes qui détournent le lisible par le visible inscrivent souvent l'illisible dans leur projet⁴¹⁶ ». Ici, le chat, tout comme l'illisible selon Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « nous oblige à voir », il est « une figure de l'obscur »⁴¹⁷ qui voit ce que nous ne pouvons voir dans le noir. Il nous contraint à traverser « l'opacité stabilisée du sens⁴¹⁸ ». Nous verrons que Leonor Fini interroge justement cette opacité du sens en mettant en question le langage par le biais des mots

⁴¹⁶ Tiphaine Samoyault, « Textes visibles », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, p. 15.

⁴¹⁷ Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), « Avant-propos », *L'illisible*, op. cit., p. 8.

⁴¹⁸ *Ibid.* Les caractéristiques de l'illisible que j'applique aux chats ici viennent de Liliane Louvel et Catherine Rannoux.

« chat » et « ronronnement ». Le félin lui permet ainsi d'ouvrir d'autres possibilités de lecture, d'autres sens insoupçonnés.

Il m'est difficile d'emprunter le même chemin que j'ai suivi jusqu'à maintenant pour entrer dans cet ouvrage, car l'épître n'est pas aussi riche qu'il l'était dans le cas des autres publications de Leonor Fini. D'abord, parce que le livre ne comprend ni légende, ni notes commentant les tableaux, ni table des illustrations en périphérie du livre pour en guider la lecture. Le lecteur curieux devra faire un travail de recherche s'il tient à connaître le titre et l'année de réalisation des tableaux qui y sont présentés⁴¹⁹. Ensuite, parce que la critique semble avoir peu parlé de ce livre. J'agis donc comme une pionnière. Je vais d'abord tenter de voir ce qui se passe dans la vie de l'artiste dans les années qui entourent la publication de l'ouvrage et présenter brièvement le parcours de la photographe Tana Kaleya.

3.3.1.2. *Le parcours de Tana Kaleya*

Chats d'atelier n'est pas la première expérience de la photographe à titre d'« illustratrice ». En 1974, elle publie un livre intitulé *Les Hommes*⁴²⁰, qui comprend quelque 47 photographies dont le rendu ressemble parfois à celui d'une toile. Des portraits et des nus masculins sépia, en couleur et en noir et blanc montrent des hommes adultes et de jeunes garçons parmi lesquels on reconnaît des personnalités connues. Des visages anonymes et des silhouettes aux allures androgynes rappellent les thèmes communs au travail de Leonor Fini. Les photographies sont accompagnées de sonnets écrits par le célèbre Michel-Ange, artiste multidisciplinaire des XV^e et XVI^e siècles dont on connaît peu l'écriture poétique. Les modèles du célèbre sculpteur de la Renaissance italienne étaient

⁴¹⁹ Les tableaux identifiés sont nommés en annexe.

⁴²⁰ Tana Kaleya, *Les Hommes*, Paris, Robert Laffont, 1974.

majoritairement des hommes, et les œuvres photographiques de Kaleya entrent merveilleusement en dialogue avec les mots de l'auteur. La photographe y présente sa vision de la virilité et de la sensualité masculine⁴²¹, un projet réalisé par une femme que l'on peut dire encore avant-gardiste pour l'époque. En 1980, Kaleya publie également *Femmes*⁴²², un livre qui présente cette fois 50 photographies de corps féminins et qui, en posant la question *Qui suis-je?*, s'inscrit dans le questionnement identitaire des femmes surréalistes. Quelques années avant de collaborer avec Leonor Fini, Kaleya avait aussi tourné un film érotique donnant dans le « cinéma *arty* ». La production franco-espagnole s'intitule *Femmes* (1983)⁴²³ et met en scène l'homosexualité féminine. La collaboration entre la peintre et la photographe n'est donc pas surprenante étant donné les sujets traités par l'une et par l'autre.

3.3.1.3. Leonor Fini dans les années 1980⁴²⁴

Dans les années 1980, Leonor Fini est « [a]u soir de sa carrière⁴²⁵ ». Quand elle publie *Chats d'atelier*, d'importantes expositions rétrospectives sur son travail ont déjà eu lieu en Europe, et même en Asie, soit au Japon en 1985 et en 1986. Elle expose encore beaucoup ses œuvres au cours de cette période et participe à plusieurs expositions collectives regroupant des œuvres d'artistes surréalistes, en l'occurrence des femmes surréalistes⁴²⁶. Son style connaît un tournant important au cours de cette décennie qui marque une période sombre de sa vie alors qu'elle doit surmonter deux

⁴²¹ Suzanne G. Frayser et Thomas J. Whitby, « Kaleya, Tana », *Studies in Human Sexuality: A Selected Guide*, Santa Barbara, Libraries Unlimited, 1995, p. 580.

⁴²² Tana Kaleya, *Femmes*, Paris, Publicness, 1980.

⁴²³ *Femmes* [film], réalisé par Tana Kaleya, France, 1983, Lucien Canezza et Lucien Duval, 86 minutes.

⁴²⁴ Je renvoie le lecteur désireux d'en connaître davantage sur les activités de l'artiste à cette époque au « Chapitre V. Paris, rue de la Vrillière (1959-1996) » de la biographie de Peter Webb, *op. cit.*, p. 204-271. Toutes les informations biographiques contenues dans cette section proviennent de ce chapitre.

⁴²⁵ Peter Webb, *ibid.*, p. 264.

⁴²⁶ Elle participe notamment aux expositions *Paul Éluard et ses amis* au Centre Pompidou (Paris, 1982); *Artistic Collaboration in the Twentieth Century* (Washington, 1984); *Fashion and Surrealism* (New York, 1987); *Women Artists of the Surrealist Movement* (New York, 1986-1987), et *Les Femmes et le surréalisme* (Lausanne, 1988).

deuils. Elle perd les complices avec qui elle partage depuis longtemps son quotidien : Stanislas Lepri (1905-1980) et Kot, diminutif de Constantin Jelenski (1922-1987)⁴²⁷, qu'elle invoque d'ailleurs dans *Chats d'atelier* (CA, [p. 44]). Après la disparition du premier, Leonor Fini a du mal à se remettre à peindre et sa peinture est « inégale⁴²⁸ ». Quatre œuvres⁴²⁹ se démarquent tout de même des autres réalisées au cours de cette période difficile. Elles sont reproduites dans *Chats d'atelier*. Il y a d'abord *Vision rouge* (1984) (CA, [p. 25]), qui trône au-dessus de la bibliothèque de l'artiste photographiée dans le livre. Les chats regardent cette toile comme si les personnages peints étaient réels. Ils semblent voir bouger cette forme fantomatique rouge flottant près du plafond. La présence des chats donne ainsi vie au tableau. Puis, il y a *Timpe, Tare, Timpe, Tare* (1985), qui témoigne de l'aspect littéraire de l'œuvre peinte de Fini (CA, [p. 86-87]). Le titre du tableau reprend en fait la première ligne du chant d'un pêcheur dans un conte de Grimm.

Il y a bien aussi *Mémoire de fragments passés* (1984) (CA, [p. 80-81 et 84-85]), qui date des mêmes années. Avec ces peintures, on assiste au « digne aboutissement des œuvres antérieures⁴³⁰ » de la peintre. Si « [d]e telles œuvres naissent lorsque l'artiste est à même d'embrasser d'un seul regard la totalité de son art⁴³¹ », *Chats d'atelier* naît pour la même raison. Dans les années 1980, Leonor Fini semble effectivement sentir le besoin de ressembler sous une même couverture les différentes pièces de son œuvre, comme si elle fusionnait chaque couche de peinture avec la précédente pour réaliser une seule œuvre.

Après le décès de son second complice, Leonor Fini s'isole et ne peint pas beaucoup. Elle reçoit peu de gens chez elle, mais Tana Kaleya faisait partie de ses visiteurs les plus assidus. Or,

⁴²⁷ Stanislas Lepri est un peintre italien du fantastique et du surréalisme et Constantin Jelenski est un écrivain polonais.

⁴²⁸ Peter Webb, *op. cit.*, p. 260.

⁴²⁹ Les renseignements au sujet de ces quatre tableaux proviennent de Peter Webb. *Ibid.*, p. 260.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Gustave Herling cité *ibid.*, p. 260.

Fini « lisait avec voracité, comme elle l'a toujours fait⁴³² » et aurait écrit davantage qu'elle n'aurait peint au quotidien. C'est alors qu'« elle donna libre cours, plus qu'à aucune autre époque de sa vie, aux ressources intérieures de son imagination et à sa passion épistolaire⁴³³ ». Ses lettres témoignent de « son talent unique pour stimuler la conversation, de ses ressources intellectuelles et de son charme, son suprême pouvoir magique⁴³⁴ ». *Chats d'atelier* est donc le résultat de cette période sombre, voire une bouée de sauvetage qui la « soutint⁴³⁵ » et lui redonna des forces. S'il est difficile de trouver des tableaux de Fini datant de cette époque, c'est qu'elle ne se remettra à travailler qu'après 1987 selon son biographe, Peter Webb. Ces œuvres tardives sont sans doute celles inachevées que l'on voit dans les dernières pages de *Chats d'atelier*.

C'est aussi après cette date, soit en 1988, qu'elle a peint des personnages « bizarrement costumés dans des poses vaguement gymniques⁴³⁶ », dont *Pariro*, *Melita* et *Tizio* reproduits dans *Chats d'atelier* ([p. 21, 64 et 65]). Le thème de la métamorphose est donc encore très présent dans ce livre. Cette fois, ce ne sont pas des chats humanisés qui y sont racontés comme dans *Mourmour*, mais des humains chatifiés. Sortes d'équilibristes, ils se promènent à quatre « pattes », dans la position du félin, sur les deux mains et sur les deux pieds, une première apparition du genre dans sa peinture. Ces figures conservent leur tête et leurs jambes humaines chaussées. À l'exception de Tizio qui porte une sorte de crinière hérissée, Leonor Fini ne leur a pas ajouté d'attributs zoomorphiques. Leurs pupilles ne sont pas contractiles comme celles du chat; ils n'ont pas de queue et leurs jambes ne sont pas transformées en pattes velues qui se terminent par des griffes ou des sabots, comme les jambes d'Aglaé avec ses « pieds de ruminant » dans *L'Oneiropompe* (p. 45).

⁴³² *Ibid.*, p. 265-266.

⁴³³ *Ibid.*, p. 265.

⁴³⁴ Elle échangeait, entre autres, des lettres avec les écrivains Castor Seibel, Claude-Louis Combet, Louis Nucera, Robert de la Roche et l'auteur-artiste surréaliste Dorothea Tanning, dont Peter Webb reproduit un extrait de la lettre qu'elle adressa à Leonor Fini à l'annonce du décès de Constantin Jelenski. *Ibid.*, p. 265-266.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁴³⁶ *Ibid.*

Seule l'allure, la démarche est animale. Quel est le statut de ces êtres dont le corps est majoritairement anthropomorphe? La peinture de Fini montre ici une étape du « devenir-animal » qui prend corps sous nos yeux. La peinture a adapté les proportions du corps humain à celles du corps animal. La tension de la rencontre entre l'humain et le félin se voit davantage que dans les œuvres où c'est le chat qui prend des allures humaines. Les proportions sont inusitées, les corps étirés et tendus. Cette tension n'est pas sentie dans l'écriture qui semble permettre à Fini toutes les métamorphoses lexicales et une plus grande liberté. Ces corps polymorphes provoquent un choc visuel, un contraste presque violent, une contradiction zoomorphique. L'assemblage des caractéristiques physiques de l'un et de l'autre règnes y passe plus inaperçu. L'auteur-artiste québécois Sergio Kokis avance que « le langage a ceci de curieux qu'il crée un ordre artificiel par le simple fait de la syntaxe. Même une juxtaposition de caractéristiques contradictoires, si elle est correctement formulée, constitue déjà une classe, et comme telle, acquiert une identité et une cohérence interne⁴³⁷. » En revanche, la peinture malléable a l'avantage de rendre compte des conflits engendrés dans le processus de métamorphose, à préserver et valoriser les tensions au lieu de les neutraliser. La fusion imparfaite de l'anatomie des humains avec celle des animaux par la peinture révèle leurs forces, leurs ressemblances et leurs dissemblances.

3.3.2. *Plan intratextuel et relations texte-image*

L'absence de pagination prive le lecteur de ses repères habituels et l'invite à une lecture qui n'est pas nécessairement linéaire et qui pourrait participer de l'illisibilité. Dire d'un texte qu'il est illisible,

⁴³⁷ Sergio Kokis, « Cohérence et autoportrait », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 80, 1995, p. 7. Aussi en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/38660ac> (page consultée le 21 septembre 2019).

c'est toujours pointer quelque chose de l'ordre de la résistance. Autour de l'illisible s'agrègent donc les figures de la négation : mise à mal de l'intelligible, défaut du visible, obscurcissement par excès ou par manque, l'illisible tient de l'empêchement, de l'obstacle dressé sur une trajectoire que l'on espérait sans encombre⁴³⁸.

Cette omission donne cependant une plus grande liberté dans l'interprétation des relations texte-image. Le lecteur-spectateur peut donc établir des liens entre la portion textuelle, concentrée au milieu de l'ouvrage⁴³⁹, et toutes les images qui parcourent le livre, au lieu de le faire uniquement avec celles à côté desquelles l'écriture serait juxtaposée, comme nous sommes généralement enclins à le faire. Ainsi, Fini préserve cette tension entre le texte et l'image; le signe pictural est en quelque sorte en attente, comme séparé de sa signification, jusqu'à ce que le lecteur parvienne au texte.

Ici, les photographies de Tana Kaleya sont au service de l'art de Fini. Ses peintures tiennent lieu de décor à toutes les prises de vue. Curieux et pleins de malice, les chats observent le travail de la peintre. Ailleurs, ce sont les personnages peints par l'artiste qui semblent observer les bêtes et s'animer, comme s'ils étaient sur le point de parler, comme s'ils sortaient du cadre. Il suffit de donner en exemple cette page où on a l'impression de voir la main du personnage de droite de *Voyage sans amarres* (CA, [p. 34-35]) traverser l'espace de la toile pour caresser la tête de l'animal.

L'œil de l'appareil photo joue également sur les angles si bien que, parfois, les chats peints paraissent aussi réels que les « chats immédiats », et les chats réels aussi irréels que les chats peints. Dans *Chats d'atelier*, il y a deux épaisseurs de chats, deux couches. Les chats devant les tableaux et les chats dans les tableaux. En d'autres mots, les chats peints regardent les chats en train de les regarder, jeu de miroirs et de regards qui peut modifier la lecture du tableau (CA, [p. 39]).

Le texte de Leonor Fini ajoute une part de fantastique à l'ouvrage, qui ne serait pas aussi manifeste sans les analogies auxquelles invitent les rapports entre le texte et l'image. La peintre

⁴³⁸ Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), « Avant-propos », *L'illisible*, op. cit., p. 7.

⁴³⁹ Des pages 40 à 49 selon ma pagination.

affirme que « c'est le mouvement qui éveille vraiment [l']attention » (CA, [p. 46]) des chats et, contrairement à ce que pourraient nous laisser croire les photographies où on les voit les yeux rivés sur les personnages picturaux, « la peinture, en effet, ils ne la regardent pas » (CA, [p. 46]), mais ils l'entendent, la sentent. Si « [l]es couleurs n'ont pas une grande importance dans leur vie » (CA, [p. 46]), que regardent-ils avec tant d'attention assis face aux tableaux? Les chats voient le mouvement qui échappe à l'œil humain, dont la vision est dictée par la raison. Ils semblent observer les toiles parce que quelque chose en elles que nous ne voyons pas leur fait signe, quelque chose ou quelqu'un qui y bouge et leur parle. Leurs pupilles verticales repoussent les limites du cadre. Le trucage des photos ainsi que les rapports analogiques entre les mots et les images nous permettent de saisir une part de la magie que Fini accorde à l'œil félin. Les tableaux s'animent ainsi à la lumière des mots de Leonor Fini et, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le tableau vivant est un motif récurrent des récits fantastiques.

3.3.2.1. *Les trois versants d'un art : du visible à l'illisible*

Avec *Chats d'atelier*, Leonor Fini met l'accent sur trois versants de son art. Celui de peintre et celle d'auteure, bien sûr, mais aussi celle d'illustratrice. Elle insiste sur ce dernier volet de sa création comme elle ne l'a jamais fait auparavant. On voit donc ses chats non seulement à côté de ses tableaux, mais aussi à côté de ses livres, présentés fermés, sur les rayons d'une bibliothèque ou servant la mise en scène d'une photographie (CA, [p. 24-27]). Bien qu'ils y soient visibles, ces livres demeurent illisibles.

Le « jugement d’illisibilité » que j’émets sur l’œuvre de Leonor Fini « dit simultanément un désir de dévoilement et sa mise en déroute⁴⁴⁰ ». C’est précisément l’« impossibilité du déchiffrement » qu’elles soulèvent qui me pousse à cette quête. En même temps, c’est la « crainte de ne pas réussir ou encore de parvenir au dévoilement du sens », de surmonter « l’obstacle dressé sur une trajectoire que l’on espérait sans encombre » et de mettre fin à tout ce qui fait la force esthétique du projet finien. Ce qui semble impossible à élucider dans ses livres fait tout leur attrait⁴⁴¹. L’illisible porte en lui « une aporie, la menace de l’enfermement dans une norme hypothétique⁴⁴² ». Sans prétendre avoir trouvé toutes les clés de lecture de *Chats d’atelier* et sans vouloir en faire un simple livre traditionnel, j’ai l’intention de partager ses effets de surprise, qui ne sont pas inconnus du surréalisme, pour reprendre la définition que Frida Kahlo a un jour donnée du mouvement au dos de l’un de ses dessins : « Le surréalisme est la surprise magique de trouver un lion dans un placard, là où on était sûr de trouver une chemise⁴⁴³. » Je me propose donc d’en relever certains défis de lecture, de trouver le lion dans le placard pour répondre, au mieux de ma connaissance, aux énigmes du sphinx.

3.3.2.2. *Le texte dans l’image : miroirs de sa création*

Les surréalistes – on pense d’emblée à René Magritte – ont exploité le texte *dans* la peinture tout comme l’ont fait avant eux certains fauvistes, impressionnistes et cubistes⁴⁴⁴ qui ont mis les deux

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 7-8.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 7-8.

⁴⁴³ Frida Kahlo, *Frida Kahlo par Frida Kahlo. Lettres 1922-1954*, Raquel Tibol (éd.), Christilla Vasserot (trad.), Paris, Points, 2009.

⁴⁴⁴ On peut penser à Sonia Delaunay, à Raoul Duffy, à Pablo Picasso et à Francis Picabia, par exemple.

médias concurrents directement en contact l'un avec l'autre. Dans *Chats d'atelier*, c'est la photographie qui fait dialoguer les deux arts. Le lien d'intermédialité est simplement différent. On parlera de la référence à un livre et à une peinture dans une photographie plutôt que de la référence à une peinture dans un livre. Le texte est ici à la fois verbal et visuel.

Les nombreux livres montrés dans les photographies de Tana Kaleya ne sont pas là pour être lus, mais pour être vus, car ils sont en soi des objets d'art au même titre que les tableaux de l'artiste. Si on réussit à lire certains titres sur les épines, parfois, ils deviennent difficiles à décoder en raison de leurs caractères flous ou trop petits. Cette illisibilité du texte finien est sans aucun doute intentionnelle, voire « délibérément recherchée⁴⁴⁵ ».

Le lecteur curieux devra prendre le temps de sortir de l'espace du livre afin de déterminer les ouvrages qui y sont montrés. Le caractère original de chacun de ces livres aux couleurs, aux formats et aux motifs différents facilite leur identification. Dans ces ateliers virtuels, ces ouvrages rejoignent la définition du livre-objet, c'est-à-dire qu'ils ont perdu leur vocation première : ne pouvant plus être lus, ils sont vraisemblablement illisibles. Sont-ils présentés fermés pour nous inciter à lever cette impossibilité et nous pousser à les ouvrir dans l'espace réel qui est le nôtre? Il s'agit pour la plupart de livres d'artiste de facture précieuse, de collections et d'éditions limitées et rares qui en rendent la lisibilité d'autant plus difficile. Certains tableaux montrés font écho à ses livres. C'est le cas, par exemple, de *Rogomelec* qui orne la couverture du livre éponyme et que l'amateur de Leonor Fini reconnaîtra (CA, [p. 72, 75]). La photographie dans laquelle cette toile est mise en abyme rend visibles les liens entre la peinture, les chats et l'écriture de l'artiste en juxtaposant un pot de pinceaux et un félin au tableau sans plus d'explication. On voit encore la

⁴⁴⁵ J'emprunte ces mots à Isabelle Alfandary, « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, op. cit., p. 85.

toile *L'élue de la nuit* (1986) (CA, [p. 66, 68]), qui évoque le titre du livre *Élus de la nuit* que l'on voit sur les rayons d'une bibliothèque et ouvert sous la patte d'un chat (CA, [p. 27]).

Certains de ces livres sont le fruit d'une collaboration, d'autres présentent les textes d'auteurs morts depuis longtemps, mais ayant fortement influencé la création de Fini qui les a illustrés. D'une part, on reconnaît donc les ouvrages où elle endosse le rôle de l'illustratrice, entre autres, *La tempête* de William Shakespeare (1965); le *Satiricon* de Petrone (1970); *Les étrangers* (1976), *Élus de la nuit* (1986) et les *Descriptions merveilleuses* (1973) réalisés en collaboration avec l'écrivain Juan Bautista Pineiro; *La galère* de Jean Genet (1947); *Aurélia* de Gérard de Nerval (1960); *Adieu* de Honoré de Balzac (1965); le livre érotique *Schöne Liebe der Hexen* (1971); *Les petites filles modèles* de la comtesse de Ségur (1972); *Le concile d'Amour* d'Oskar Panizza (1975); *Solomonie la possédée* d'Alexei Remizov (1979)⁴⁴⁶; probablement aussi les *Œuvres imaginatives et poétiques complètes* d'Edgar Allan Poe (1966)⁴⁴⁷. Le seul livre présenté de face s'intitule *La tragédie d'Orphée* (*Die Tragödie des Orpheus*)⁴⁴⁸ (1982) et compte parmi l'un des rares textes allemands illustrés par l'artiste⁴⁴⁹. On peut aussi voir les motifs du magnifique étui de tissu des *Fleurs du mal*, publié en 1964 au Cercle du livre précieux⁴⁵⁰, et l'édition de 1962 d'*Histoire d'O*, qui a connu des éditions subséquentes en 1968 et 1975.

D'autre part, on aperçoit les livres dont elle est elle-même l'auteure : *Rogomelec*, *L'Oneiopompe* et *Mourmour, conte pour enfants velus*, que j'analyserai dans le prochain chapitre,

⁴⁴⁶ Gilbert Lely (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Solomonie la possédée*, poème dramatique inspiré d'Alexei Remizov, Paris, Éditions Jacques Carpentier, Paris, 1979 (14 gravures en collaboration avec Cécile Deux).

⁴⁴⁷ Edgar Allan Poe, *Œuvres imaginatives et poétiques complètes* d'Edgar Allan Poe, avec préface de Charles Moulin, Charles Baudelaire (trad.), Lausanne, Vialetay, 1966.

⁴⁴⁸ Angelo Poliziano (poèmes en allemand) et Leonor Fini (illustrations), *Die Tragödie des Orpheus*, édition bilingue, traduction allemande par Rudolf Hagelstange, Munich, List Verlag, (12 eaux-fortes gravées par Cécile Deux).

⁴⁴⁹ Cette édition bilingue comporte 12 eaux-fortes couleur sépia réalisées par Leonor Fini. Il s'agit d'un livre précieux, tiré à 250 exemplaires seulement.

⁴⁵⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit.

ainsi qu'*Histoire de Vibrissa*, *Le Livre de Leonor Fini* et *Miroir des chats*, que j'ai déjà étudiés.

On voit aussi son album *La grande parade des chats* (1973)⁴⁵¹.

Parmi ces titres, on remarque aussi la présence des monographies et biographies écrites par d'autres au sujet de la peintre comme les publications de Xavière Gauthier – *Leonor Fini* (1979) –, de Pierre Borgue – *Leonor Fini, ou, Le théâtre de l'imaginaire* (1983) – et de Jean Paul Guibbert – *Leonor Fini Graphique* (1971)⁴⁵². Ces livres sont les témoins d'une carrière artistique prestigieuse. Notons au passage qu'on ne trouve pas la couverture rose de *Minsky Follies*⁴⁵³ (1980) parmi les épines des ouvrages photographiés.

En fin de compte, toutes ces pages montrant les livres dont Leonor Fini est la créatrice ou l'objet forment un miroir de sa création et participent à son projet d'autoreprésentation porté par un vraisemblable élan narcissique.

Le lecteur attentif découvrira certains subterfuges de l'image dans les photos de ces livres, mais pour ce faire, il devra accepter de stopper sa lecture, d'en rompre le rythme, de sortir du livre pour mieux y revenir. Un miroir plat lui permettra de décoder les titres apparaissant sur les tranches d'un groupe de trois livres gardé par deux chats, livres qui reviennent dans quelques photos subséquentes, comme si l'artiste voulait insister sur leur importance (CA, [p. 18-19]). Ce jeu avec le miroir ajoute une dimension ludique à la lecture. En ayant recours au visible, Fini « contrarie » la lisibilité de ses textes, pour reprendre le terme de Julie Leblanc, en jouant sur « l'éclatement des

⁴⁵¹ Leonor Fini, *La grande parade des chats*, Leonor Fini, Paris, Agori, 1979.

⁴⁵² Jean Paul Guibbert, *Leonor Fini Graphique*, op. cit.

⁴⁵³ Je n'ai pas inclus ce livre dans mes analyses puisque chaque dessin n'est accompagné que d'une courte phrase. L'absence de ce petit ouvrage présentant des dessins au feutre de chats farceurs habillés en artistes de cirque en dit long sur l'histoire entourant le livre et, parallèlement, sur ce que vivait l'artiste au moment de sa parution. Quand Leonor Fini a perdu Stanislao Lepri, elle « se mit à agir de façon irrationnelle ». Si elle avait insisté auprès de son éditeur, José Alvarez, avec qui elle avait collaboré à la réalisation du *Livre de Leonor Fini*, pour que la couverture de ce petit livre soit de cette couleur, son biographe raconte qu'elle fit saisir l'ensemble du tirage aux éditions du Regard sous prétexte qu'elle trouvait cette teinte horrible. Peter Webb, op. cit., p. 259-260.

caractères linéaires et successifs⁴⁵⁴ » de l'expression écrite. Fini espère susciter chez son lecteur la même curiosité qui a poussé la petite Alice à aller voir de l'autre côté du miroir. En s'arrêtant aux détails de ce groupe de trois livres, le lecteur-spectateur croira peut-être que les titres sont en une autre langue. Pourtant, quelque chose lui fera signe et il croira lire le nom de Fini tout en bas de la tranche. Il remarquera alors que les lettres des titres sont inversées et que les mots sont écrits à l'envers, comme dans un miroir. Le tableau en arrière-plan, *Voyage sans amarres*, fournit l'autre indice de cette inversion, le personnage de droite se trouvant maintenant à gauche et vice versa. Le lecteur assidu n'a pas à sortir du livre et à trouver une reproduction de l'original pour s'en rendre compte puisque quelques pages plus loin, l'œuvre réapparaît et son reflet est inversé (CA, [p. 37]). Au sujet de ce tableau, Fini révèle la symbolique des oiseaux pouvant éclairer leur présence énigmatique dans les récits de fictions qui feront l'objet du prochain chapitre : « Il me semblait que ce voyage avait pour but de protéger et de sauvegarder des êtres très insolites, l'éternel monde animal, représenté par les oiseaux, de paisibles oiseaux⁴⁵⁵. » Après *Miroir des chats*, la surface réfléchissante brille encore dans la page du livre. En plaçant un miroir devant l'image, le lecteur pourra alors aisément lire les titres des ouvrages et reconnaître les noms de Baudelaire et de Leonor Fini. Il s'agit de l'*Œuvre* du poète pour lesquelles elle réalisa trente sérigraphies en couleurs en 1986. La photographie serait donc vraisemblablement une prise de vue à partir d'un miroir.

Il va de même avec une image qui apparaît légèrement courbée (CA, [p. 58-59]). Pour redresser l'image déformée, il suffit d'interposer un miroir cylindrique ou conique entre l'œuvre et le regard. Cette technique rappelle les anamorphoses à miroir peintes par Salvador Dalí, qui était l'ami de Leonor Fini⁴⁵⁶. Le thème de la métamorphose se trouve aussi dans ce système optique.

⁴⁵⁴ Citée dans Julie Leblanc, « L'Illisible : un problème d'ordre génétique et iconique », *loc. cit.*, p. 237.

⁴⁵⁵ Extrait du film *Leonor Fini, portrait d'un artiste*, réalisé par Chris Vermorcken, 1988. Cité dans *ibid.*, p. 260.

⁴⁵⁶ Ils ont entre autres vécu ensemble à Arcachon pendant la guerre avec Gala Dalí.

À les regarder de plus près, les photos de Tana Kaleya possèdent une sorte de qualité picturale. Certaines d'entre elles jouent un tour à notre perception, comme certaines des photos présentées dans son livre *Les Hommes* qui se confondent avec une peinture. Parfois, on dirait que les poils du chat et le grain du bois des chevalets sont peints. La photographe imite le rendu pictural des peintures de Leonor Fini, la touche et la palette de l'artiste, puis les applique à ses photographies si bien que les chats réels semblent faire partie de la toile devant laquelle ils sont photographiés (CA, [p. 12; 92-93]).

C'est là aussi le secret de Leonor Fini : outrepasser les limites du fictif et du réel; transformer la vie en art et l'art en vie. Tana Kaleya a bien saisi l'esprit de la peintre en utilisant de telles ruses dans l'image.

3.3.2.3. *Le texte*

Parfois, les rapports texte-image relèvent plus de la réflexion. C'est ce qui advient lorsqu'on lit ce passage :

Ce qu'ils aiment ce sont les pinceaux. Si un pinceau tombe, il sera jeté en l'air, roulé partout. S'il disparaît sous un meuble, ils iront en chercher un autre dans les vases où bien d'autres sont rangés. Si, une fois de plus, les pinceaux glissent sous un meuble, ils viendront encore en chercher de nouveaux. Soudain ils auront assez de ce jeu. (CA, [p. 48])

Dans *Chats d'atelier*, ce ne sont pas tant les peintures qui semblent participer à la genèse du texte, mais les photographies elles-mêmes. Après avoir lu cet extrait, le lecteur s'en souviendra quelques pages plus loin lorsqu'il verra une scène ressemblant à ce qu'il vient de lire et dans laquelle les chats turbulents s'amusent avec les pinceaux de la peintre (CA, [p. 88-89]).

Les images semblent alors redoubler plastiquement le texte, c'est-à-dire qu'elles montrent ce que dit le texte. Si, au contraire, les mots sont venus après l'image, alors, pour sa part, le texte constitue davantage un commentaire sur la photographie que sur les peintures qui y figurent.

L'image devient donc, comme on l'a longtemps pensé au sujet de la photo, une sorte de gage de vérité en captant le réel dicté par le texte. On peut encore établir un lien avec ce passage : « Quand il n'y a pas de toile sur les chevalets, il arrive qu'ils sautent d'un chevalet à l'autre; ils se croisent dans l'air comme des acrobates. » (CA, [p. 49]) Fini s' imagine ses chats comme des personnages de cirque (CA, [p. 82-83]), tout juste comme elle l'a fait dans *Miroir des chats* et comme nous verrons qu'elle le fait dans *L'Oneiopompe*. D'autres extraits répondent à cette même dynamique du texte et de l'image : « Lorsque le linge sera rangé, ils sauteront ouvrir l'armoire, s'y installer et dormir avec tous les signes du contentement » (CA, [p. 49]), comme on le voit dans la peinture *Dimanche après-midi* également photographiée (CA, [p. 76]).

Dans ces dix pages de textes, le « je » fait quelques apparitions. Leonor Fini ne fait pas que montrer différentes facettes de sa carrière, elle les nomme : « Les dessiner [en parlant de ses chats] m'est aussi naturel que respirer, écrire, lire... » (CA, [p. 40]), écrit-elle en plaçant sur un même pied d'égalité sa vie et ses activités de lecture, d'écriture et d'artiste visuelle que l'on voit toutes dans le livre. Les chats, summum de la beauté, sont pour elle une *forme* d'écriture à l'instar des idéogrammes égyptiens qui étaient à la fois écriture et peinture : « Je dessine leurs formes parfois très simplifiées, presque des idéogrammes [...]. » (CA, [p. 40]) On voit ainsi des chats dessinés et multicolores, qui prennent la forme de petits miroirs à manche.

Devant ces petits dessins qui ressemblent à des miroirs, on se demande de quel côté est présenté le miroir, de celui du détail du revers ou du côté poli réfléchissant où l'on voit le reflet de celui qui s'y mire? Le chat pourrait très bien être dans le cas de ces dessins le reflet du visage que se donne Fini. On voit encore un chat-lion, un chat-paon, un chat qui porte la barbe japonaise⁴⁵⁷, dessinés dans les cinq couleurs que l'œil du chat arrive à distinguer « entre le vert et le rouge, le

⁴⁵⁷ Rappelons que Leonor Fini a effectué un voyage au Japon qui a influencé sa peinture.

rouge et le bleu, le rouge et le gris, le vert et le bleu, le vert et le gris, le jaune et le bleu » (CA, [p. 46]).

Parler des chats est aussi pour Fini une occasion de rappeler sa force de caractère et sa personnalité fougueuse de révoltée : « Ils réussissent à me calmer, à me modérer, à me faire rire. » (CA, [p. 40])

Dans le texte, Fini explique que les chats font partie intégrante de son processus créateur :

Si je commence à peindre, il y en a un qui se place derrière la toile, suit le déplacement des pinceaux, les tapotements, les couleurs, tout ce qui peut arriver. La toile, vue par-derrière, les incite à de légers coups, à des battements répétés qui deviennent parfois des griffures. (J'ai appris à réparer les dommages. Ainsi les chats m'ont aussi appris la patience, l'application) (CA, [p. 47]).

Les mots de l'artiste nous invitent à voir ses œuvres différemment : « C'est plus grave lorsque la toile tombe par terre côté image. Elle est à peine peinte, "peinture fraîche", où ils posent les pattes imprudemment. » (CA, [47]) Ces accidents de parcours qu'elle relate transforment parfois ses créations alors que les chats participent eux-mêmes à sa démarche : « [I]l n'est pas impossible qu'après cela ils sautent allègrement sur un dessin à peine commencé. Où ils laissent des traces. On déchire tout de suite. Quelquefois, on peut transformer ces empreintes en corolles, en insectes, en personnages. » (CA, [p. 48]) Une photo montre d'ailleurs un de ses chats, la patte posée sur un de ses dessins (CA, [p. 23]). Or aucune photographie ne rend précisément compte de ce processus où le chat devient « peintre ». Dans *Chats d'atelier*, on ne voit pas la peintre au travail. Les photographies ne sont donc pas toujours des calques du texte, des reflets fidèles de la réalité. Elles créent parfois l'illusion du réel.

Les toiles qui servent d'arrière-plans aux photographies de *Chats d'atelier* reviennent plus d'une fois et parfois, elles sont répétées, côte à côte, mais sous des angles et des éclairages différents, si bien que le lecteur-spectateur est incité à les comparer. Il cherche la différence entre les prises de vue. Y a-t-il un trucage à déceler? Elles sont parfois montrées en plans rapprochés qui

font oublier le cadre et qui en font presque des personnages appartenant au même univers que les chats. Parfois l'appareil photo en présente un détail et parfois encore des zooms arrière les montrent dans l'espace de l'atelier. De subtils détails en font des œuvres changeantes, parfois méconnaissables, voire « illisibles ». Par exemple, *Mémoire de fragments passés* (1984), qui sert de décor à quatre photos, s'obscurcit en certains endroits d'une image à l'autre (CA, [p. 84-85]). Certains personnages semblent s'en être échappés ou encore s'être éloignés dans l'obscurité de l'arrière-plan. Des effets d'optique permettent aux mêmes visages de regarder d'un côté et de l'autre. On voit aussi des œuvres en cours de réalisation, car en passant d'une version à l'autre, on remarque certains changements subtils dans les couleurs et les traits des personnages qui se précisent. Et toujours, il y a les chats, témoins de ces variations.

C'est dans ce livre que l'on voit toute la théâtralité des peintures de Leonor Fini qui sont mises en scène. Les personnages picturaux paraissent vraiment prendre vie en pointant du doigt les chats turbulents. Parfois, la peinture se prolonge dans l'espace de l'atelier et ouvre à l'infini l'espace pictural. Il se produit ainsi une « théâtralisation de la peinture », c'est-à-dire que s'introduit « “une scène seconde” à l'intérieur de la scène représentée » et alors, « la représentation travaille à se détruire, au moins à se dénoncer elle-même en tant que représentation⁴⁵⁸ ». Les draperies où reposent les chats ressemblent aux éléments des tableaux devant lesquels ils sont placés, par exemple, les tissus aux reflets bleutés se fusionnent à l'eau où se baignent les personnages du *Thermes des méduses* de 1987 (CA, [p. 32-33]). L'espace pictural devient un espace théâtral. Ces portraits aux mises en scène finement orchestrées reflètent le caractère théâtral de Leonor Fini et sa constante mise en scène de soi, elle qui se costume à l'image des personnages de ses tableaux, elle qui *joue* et qui *vit* se peinture.

⁴⁵⁸ Hubert Damish, *La théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 93. Cité dans Martine Antle, *loc. cit.*, p. 641, qui reprend cette idée pour décrire ce qu'elle appelle la « picto-théâtralité » de Leonor Fini.

3.3.2.4. Re-signifier les mots

L'illisibilité du livre tient aussi au fait que l'artiste intègre différentes langues dans son texte. Ainsi, le français, l'espagnol, le catalan, l'allemand, l'italien, le polonais, le hongrois, le russe, le turc, l'arabe, le persan, le grec byzantin sont incorporés au texte. Leonor Fini interroge les mots « ronronnement » et « chat ». Elle est très sensible à la sonorité des mots. Elle souligne là une limite du pictural, car elle ne peut *montrer* ce son si réconfortant qu'émet le chat. L'écriture seule lui permet d'évoquer l'élément sonore, de montrer « le bruit lui-même vibrant avec l'R fondamental » du ronronnement que « les langues font entendre ».

En français le chat ronronne. Le mot est juste et beau. Pour l'espagnol, « gato », ronronea. En italien, « fare le fusa » vient de ce léger bruit que fait, en tournant, le fuseau. A quoi correspondent aussi l'allemand « schnurren » et le catalan : « el gat fa ronquet ». [...] En polonais on dit que le chat, « kot » mruczy. En hongrois : Macska dorombal. En russe : kot murlykaet. En turc : kedi myryldyjor. En arabe : khet youkarkheru. En persan : gorbe horhor mikoned. En grec bysantin : gata misurizi. (CA, [p. 42])

Dans *Le Livre de Leonor Fini*, elle expliquait l'importance des sons dans le choix de ses titres. Je n'ai pas évoqué ce passage plus tôt, mais *Chats d'atelier* me donne l'occasion de m'y arrêter. L'artiste travaille les mots comme elle travaille une œuvre d'art. Fini s'attarde longtemps sur les mots ici, car elle les re-signifie. Quand elle entend un mot, elle le voit. En parlant de *L'Égarée de Staglieno*, que l'on voit aussi dans *Chats d'atelier*, elle écrit : « Staglieno : beau nom que je vois entrelacé de feuillages » (LLF, p. 218). Dans *Le Livre de Leonor Fini*, elle explique certains titres qu'elle dit « cousus-main, brodés, comme d'autres sont coupés dans le bois, soupirés, ou remués dans l'eau... » alors que d'autres sont « en dentelle de filigrane » ou en « passementerie où se mêle un bruissement de perles » (LLF, p. 217). Dans *Chats d'atelier*, elle utilise l'alphabet latin moderne pour transcrire les alphabets turc, arabe et grec et ainsi les adapter à notre système phonologique. Les logiciels de traduction automatique n'arriveront donc pas nécessairement à

décoder ces transcriptions qui pourraient rester illisibles pour les lecteurs. Ici, c'est le son qui importe. Les signes graphiques ont pour but de représenter l'expression orale. Fini avoue qu'elle « [s]e souvien[t] de certains mots, les plus surprenants, de sonorités qui [l]'amusent » (CA, [p. 42]). Ses souvenirs sont-ils justes? Tous ces aspects de la transcription d'autres langues ajoutent au caractère illisible du texte. Puis, au détour d'une phrase, le « je » réapparaît : « Le tigre, le lion peuvent vous accueillir en émettant un son expiré; je l'ai entendu. » (CA, [p. 41]) Elle rappelle ainsi sa connivence avec le sphinx, ses voyages en Égypte et dans le monde du rêve.

Finis attire aussi l'attention sur l'origine du mot « chat » : « Le mot “catus” qui appartient au latin de basse époque, viendrait de “cattare”, voir, “et cet animal est dit ainsi parce qu'il voit, guette”. » (CA, [p. 43]) Le chat et la peinture qui fait appel au sens premier de la vue ne sont donc pas si éloignés l'un de l'autre. Dans l'œuvre de Fini, l'animal ouvre conséquemment d'autres perspectives entre le texte et l'image. Le chat voit, il guide le lecteur, il pointe, il est l'indice qui pousse à voir.

3.3.2.5. Degrés de dépendance du texte et de l'image

Les images intégrées aux livres de Leonor Fini n'ont pas toutes le même degré de dépendance au texte. En comparaison avec les prochains livres que j'analyserai dans le chapitre suivant où les rapports texte-image ne sont pas évidents, les images du *Livre de Leonor Fini*, de *Miroir des chats* et de *Chats d'atelier* ont toutes un lien apparent avec le texte. Leurs rapports sont plus traditionnels. Ils ont au moins deux rôles : ils s'interprètent l'un l'autre, parfois l'image ne semble que décorer une page, parfois l'image et le message linguistique sont dans un rapport de complémentarité; dans ce dernier cas, leur relation se complexifie un peu, le message linguistique constitue alors

l'explication, le développement ou le prolongement de l'image⁴⁵⁹. Dans les livres que je viens d'analyser, les peintures sont exécutées dans un autre espace, pas dans celui des ouvrages eux-mêmes. Elles sont ensuite introduites, voire collées dans les livres de Leonor Fini. Pour cette raison, il faut parfois sortir du livre pour aller explorer cet *autre* espace.

Dans ceux que je m'apprête à analyser dans la deuxième partie, la signification des dessins qui n'ont pas de fonction d'ornement ou de redoublement plastique du texte est difficilement interprétable même avec le recours au texte. Les effets visuels sont mis au service de ce que Julie Leblanc appelle une « polyphonie et [...] une hétérogénéité qui visent à multiplier et à complexifier la valeur signifiante du texte et de l'image⁴⁶⁰ ».

Dans cet ordre d'idées, on se demandera avec Serge Sérodès qui interroge le dessin d'écrivain :

Que penser de dessins sans lien apparent avec un texte, peut-être parce qu'ils illustrent, par avance, une page virtuelle, qui ne sera jamais écrite, assez présente pour se déposer en image, mais trop floue pour se figer dans les mots? Ou bien parce qu'ils biffent, à l'insu du lecteur, une page déjà écrite, mais à laquelle ils opposent une autre version par l'intermédiaire d'une icône⁴⁶¹.

Dans ces autres ouvrages, « [a]u lieu de nous livrer un sens, et un sens immédiat, ils demandent à être accouchés de sens multiples et médiats, par multiplication des interprétations ». Alors, l'interprétation qui occupera une place importante du prochain chapitre sera « le processus qui rend le texte lisible »⁴⁶².

⁴⁵⁹ Sylvie Bernier, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1990.

⁴⁶⁰ Julie Leblanc, « L'Illisible : un problème d'ordre génétique et iconique », *loc. cit.*, p. 245.

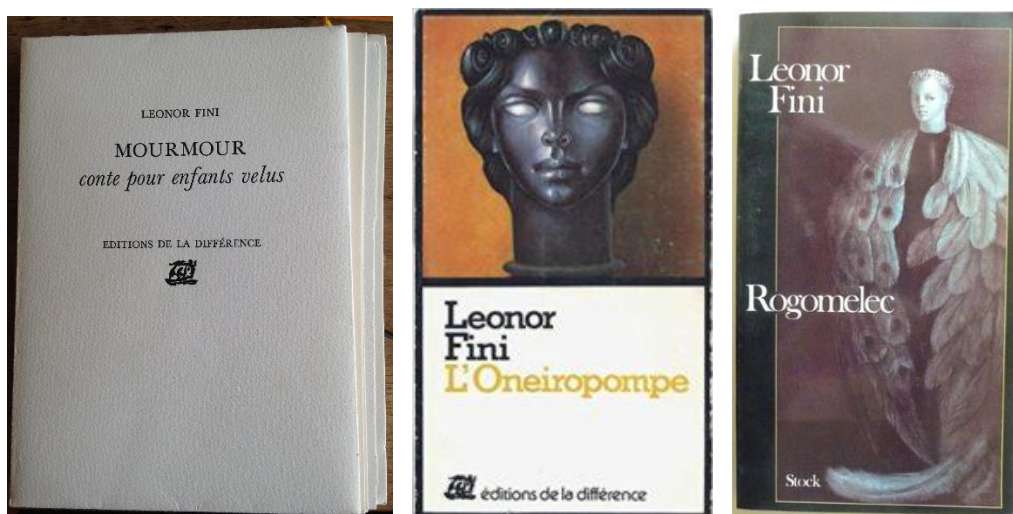
⁴⁶¹ Serge Sérodès, « Les dessins d'écrivains. Prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n° 10, 1996, p. 106.

⁴⁶² Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, *op. cit.*, p. 12.

CHAPITRE II : RÉCITS ET AUTOFICTIONS FANTASTIQUES

1. Itinéraire : Comment entrer dans les récits de Leonor Fini?

Pour analyser maintenant mon corpus d'œuvres de fiction soit *Mourmour, conte pour enfants velus*, *L'Oneiopompe* et *Rogomelec*, je suivrai sensiblement le même itinéraire. L'exploration de l'image de la couverture devrait cependant me permettre ici de mesurer les « effets de parapicturalité⁴⁶³ », c'est-à-dire d'anticiper la dynamique qui s'opère entre l'image et le récit une fois le seuil du livre franchi.



De gauche à droite, les couvertures de *Mourmour, conte pour enfants velus*, de *L'Oneiopompe* et de *Rogomelec*

⁴⁶³ Dans *Le tiers pictural. Pour une critique intermédial*, op. cit., Liliane Louvel utilise abondamment le terme « effet » : « effets de la peinture », « effet d'intermédialité citationnelle, d'interpicturalité, ou de polymédialité », « effet-tableau d'un texte », « effets de cadres et de cadrages », « effets classiques de circularité entre incipit et explicit », « effets de miroitement textuels », etc.

2. Marqueurs de picturalité

Dans la section intratextuelle⁴⁶⁴, je soulignerai la présence de certains *topoi* stratégiques qui pointeront la mise en relation entre images et discours au sein d'une fiction. Louvel identifie plusieurs « marqueurs de la picturalité » qui peuvent parfois devenir des « tropes du tableau *in absentia* »⁴⁶⁵ dans la diégèse, c'est-à-dire à même la narration, et qui permettent « de varier les manifestations de l'image » : la fenêtre, le cadre, les points de vue en plongée, les personnages artistes, les promenades au musée⁴⁶⁶ ou dans les villes-musées⁴⁶⁷, le motif de l'œil, le miroir, le trou d'une serrure, la lorgnette, la scène de théâtre, les cartes géographiques⁴⁶⁸. Les costumes, les miroirs et les couleurs peuvent aussi être des avatars du visuel.

Appliquer la théorie de la peinture à une littérature qui en est imbibée implique d'y transposer tout ce qui concerne les techniques picturales et le lexique spécialisé des arts visuels. Dans ses récits, Fini accorde une large part au champ lexical de la lumière et à tout ce qui lui est lié (l'ombre, l'obscurité, le regard, le spectacle, l'illusion, les reflets, le doute des sens, la transparence, les couleurs dans la lumière blanche). Ces termes picturaux deviennent dès lors des points d'incidence, c'est-à-dire des points de rencontre, où le visuel, le fantastique et parfois l'autobiographique font irruption dans le texte.

⁴⁶⁴ Le pictural entre en jeu dans l'intratextuel quand « [l]a fiction met en place des descriptions des arts visuels et des discours sur la création artistique; (le roman introduit la verbalisation ou la description de tableaux peints par le narrateur). » Kirsty Bell, *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, op. cit., p. 184.

⁴⁶⁵ *Ibid.* Louvel parlera plutôt de « subterfuges », de « substituts », d'« avatars » du visuel, et de « médiateurs sémiotiques ».

⁴⁶⁶ À ce sujet, voir Julia Drost et Scarlett Reliquet, « Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes – héritages et détournements », Julia Drost et Scarlett Reliquet (dir.), *Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

⁴⁶⁷ À l'instar de Philippe Hamon, Liliane Louvel voit dans la description romanesque d'une visite au musée, la mise en relation du texte et de l'image. Voir Liliane Louvel, « Le tiers pictural: l'événement de l'entre-deux », Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 223-243. Pour Hamon, le musée, ou tout autre lieu d'exposition, est « une grande boutique d'images ». Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 85.

⁴⁶⁸ Voir Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, texte à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

Je vais aussi relever les références au féminin sacré qui jouent comme des citations intermédiales dans les œuvres de Leonor Fini, car elles mettent « le lecteur sur la piste du jeu d'optique⁴⁶⁹ ». Selon Louvel,

[l]es références implicites ou explicites aux mythes fondateurs de la peinture (Méduse, Narcisse, Orphée) et aux histoires célèbres [...] [b]ref, tout le fond d'histoire de l'art qui peut venir, allusivement ou citationnellement, enrichir le texte de ses connotations, [a] un effet d'intermédialité citationnelle, d'interpicturalité, ou de polymédialité en tout cas⁴⁷⁰.

2.2. *La lumière de l'image*

La lumière a partie liée avec la naissance de l'art et de l'écriture dans le fond des cavernes. C'est aussi elle qui « colore » les pages des récits de Leonor Fini et qui y signale l'apparition de l'image. Dans cette écriture, la lumière, élément fondamental de toute communication visuelle, joue en effet un rôle tout aussi important qu'en peinture. Je lui accorderai donc une place particulière dans mes analyses. Matériau essentiel du peintre, la lumière sert à diriger le regard du spectateur sur l'essentiel de ce que l'artiste a décidé de mettre en valeur. De la même manière, la lumière oriente le « regard » du lecteur-spectateur en lui montrant du doigt un indice pictural qui aurait pu lui échapper. Ainsi, pour résoudre l'énigme du récit, le lecteur doit se laisser guider par la lumière qui réfléchit la richesse visuelle insoupçonnée du livre. Il suffit donc de voir ce que dévoile – ou parfois cache – la lumière, qui peut aussi aveugler par son intensité. Qu'il connaisse ou non la peinture de Leonor Fini, le lecteur-spectateur pourra ainsi flairer la présence de l'*ekphrasis* clandestine qui résiste à son œil. Il suffit pour cela de suivre le guide. Au moyen de la lumière, Fini souffle sur la page pour faire remuer légèrement la peinture à voir. « [Ç]a bouge, ça craque [...] ça tangué⁴⁷¹ »,

⁴⁶⁹ *Id.*, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 188.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 252.

écrit Liliane Louvel. Et c'est là tout le plaisir de lecture. Lire Leonor Fini, c'est comme jouer à un jeu de « cherche et trouve ».

Les *topoi* picturaux de la lumière et de la fenêtre rencontrent aussi des résonances surréalistes significatives. Quoique l'auteure-artiste n'ait jamais souscrit explicitement à la poétique surréaliste, il est possible d'établir des liens entre son écriture emplie de lumière et la notion d'image telle que développée par André Breton. Ce dernier définit l'image verbale⁴⁷² comme une brève et vive lueur, « un éclair déchirant la réalité avec la soudaineté d'une épiphanie⁴⁷³ ». Breton parlait de « la lumière de l'image » comme de « la réalité de l'imagination et non [de] l'imagination de la réalité ou du surnaturel⁴⁷⁴. » Élément insolite, l'image apparaît telle une « étincelle », « un choc », un « court-circuit » qui « déchire la bande de la raison et débride l'imagination⁴⁷⁵ ». Il en parle surtout à l'égard de l'écriture automatique, « cette dictée de la pensée », procédé ayant donné naissance à l'image verbale tout à fait à propos d'« un homme coupé en deux par la fenêtre⁴⁷⁶ », qui illustre la zone frontière entre la réalité et la fiction. On se doute que les surréalistes rejetaient le principe d'imitation de la peinture comprise dans la métaphore classique du tableau-fenêtre. Pour André Breton, la peinture permet plutôt d'ouvrir une fenêtre sur une réalité autre, qui relève de l'imaginaire⁴⁷⁷. Le degré d'intensité de l'étincelle est alors tributaire du « degré d'absurdité et d'éloignement des réalités en présence⁴⁷⁸ ». Si, à la lecture de Fini, on croirait que l'auteure-artiste a vu les scènes quand elle les écrivait, c'est que, comme je l'ai déjà

⁴⁷² Le peintre surréaliste Max Ernst aborde la différence entre les images peintes et verbales en signalant que les deux langages « requièrent chacun des techniques différentes pour allumer l'étincelle », ce que nous verrons lorsque nous analyserons les récits qui incluent des images *in praesentia*. Monika Steinhauser, « “La lumière de l'image”. La notion d'image chez les surréalistes », Aude Virey (trad.), *Revue de l'Art*, 1996, n° 114, p. 76. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1996_num_114_1_348298 (page consultée le 21 septembre 2019).

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷⁶ André Breton, « Manifeste du Surréalisme (1924) », *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1963 [1924], p. 19.p. 32.

⁴⁷⁷ Monika Steinhauser, *loc. cit.*, p. 68.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

mentionné en introduction, elle écrit comme elle dessine, d'une manière très rapide, voire automatique.

Dans un entretien autour de son écriture, Leonor Fini répond, quand on l'interroge sur son processus créateur :

J'écris avec rapidité, comme si j'étais sous le *diktat* de moi-même. Je fais « frrrrrr » comme ça. Mes amis demandent : « Qu'est-ce que tu fais ? » – « J'écris. » Et puis trois jours après, c'est fini. C'est ce qui étonne beaucoup les écrivains, parce qu'ils font des lignes, ils raturent, ils écrivent, ils triturent ce qu'ils ont écrit, ils recopient. Moi, je ne fais jamais ça⁴⁷⁹.

Les trois récits que j'analyserai dans cette section n'échappent pas à la règle. Dans ces textes, on voit donc la « plasticité de l'imagination⁴⁸⁰ » de Fini, pour reprendre l'expression de Johannes Müller. Cette friction du crayon rapide sur le papier fait jaillir sans retenue des images surprenantes subordonnées à l'étincelle décrite dans la définition même de l'image surréaliste : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image⁴⁸¹. »

2.3. Romans à clés

Je reviens un instant à l'idée bretonienne de « porte battante » évoquée par Henri Béhar pour définir le livre surréaliste, idée selon laquelle un livre devrait être laissé battant comme une porte. Les récits de Leonor Fini pourraient se situer dans cette catégorie d'œuvres battantes comme une porte, car ils restent inachevés tant et aussi longtemps que le lecteur n'a pas trouvé toutes les clés de lecture lui permettant de fermer la porte. En ce sens, les trois récits pourraient être qualifiés de

⁴⁷⁹ C'est moi qui souligne. Claudia Steinsberger, *Das Phantastische in den Erzählungen Leonor Fini, L'Onéiopompe und Rogomolec*, (mémoire de maîtrise non publié), Université de Berlin, Allemagne, 1988, p. 90. Dans les manuscrits de Leonor Fini, on peut constater cette rapidité d'écriture dont témoignent les nombreux tirets qui lui tiennent lieu de points, comme s'il n'y avait jamais d'arrêt, des points tracés rapidement qui deviennent des traits alors que la main continue à courir sur le papier.

⁴⁸⁰ Johannes Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, 1826. Cité dans Steinhauser Monika, *loc. cit.*, p. 76.

⁴⁸¹ André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *loc. cit.*, p. 51.

« romans à clés », suivant la proposition de Liliane Louvel qui suggère « d'utiliser le pictural comme clé interprétative⁴⁸² » du texte. Selon la définition du genre, Fini nous donne des clés de lecture « qui nous permettent de reconnaître, derrière les personnages romanesques, des personnes réelles », ici des tableaux réels, « étant désignées par le terme de “modèles”⁴⁸³. » Par « clés », on entend ces « références implicites » qui parcourent le roman et qui, vraisemblablement, posent problème, car « elles demandent, pour être comprises par le lecteur, une certaine connaissance historique⁴⁸⁴ ». C'est justement ce qu'Yves Florenne dira de *L'Oneiopompe* : « À qui sait la saisir, la clef est tout de suite tendue⁴⁸⁵. » Dans ce contexte, les œuvres picturales deviennent des « clés fictionnelles » qui peuvent être « directement insérées dans les serrures de la réalité⁴⁸⁶ ». Puisque le roman à clés « postule un lecteur qui est, au moins partiellement, “dans le coup”, qui sait minimalement de quelle image d'auteur le texte pourrait être la réécriture⁴⁸⁷ », les trois récits que je m'appête à analyser font en quelque sorte partie d'un corpus de romans à clés pour initiés. C'est là la difficulté devant les récits finiens ! Tout n'est pas *dit* et ses toiles contiennent souvent les indices de ce qui nous manque pour saisir ses récits.

Puisque ces récits sont saturés d'images – *L'Oneiopompe* en particulier compte un très grand nombre d'*ekphrasis* d'œuvres réelles –, il me sera impossible de les analyser de façon exhaustive. Pour cette raison, l'annexe que j'ai jointe à la thèse me permettra de répertorier les allusions directes et indirectes à la peinture de Leonor Fini et d'autres artistes.

⁴⁸² Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 104.

⁴⁸³ Björn Larsson, *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, coll. « Études Romanes de Lund », 1998, p. 108.

⁴⁸⁴ Pour tenter de définir le roman à clés, Björn Larsson se base sur l'étude de Hans Peter Lund et John Pedersen sur « Les références de l'œuvre de fiction » publiée dans *RIDS*, n° 73, 1980, p. 7.

⁴⁸⁵ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », loc. cit., p. 15.

⁴⁸⁶ Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 5.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

Il rend compte des trois facteurs fondamentaux pour l'analyse des rapports entre le littéraire et le pictural, soit le type d'image (illustration peinte/dessinée; image citée/décrite ou *in praesentia/in absentia*); le lieu d'emplacement (dans le livre; aux seuils du récit ou hors du livre); et l'identité des différentes instances créatrices/productrices de ces images (illustrateurs, artistes célèbres, personnages peintres)⁴⁸⁸.

3. Analyse

3.1. Mourmour, conte pour enfants velus (1976)

3.2.1.1. *Le livre en surface*

3.1.1.1. *Le paratexte : la maison d'édition, le contexte d'écriture et le péritexte*

Leonor Fini publie son premier long récit en 1976⁴⁸⁹ aux Éditions de la Différence. Au troisième rang de ses publications, *Mourmour, conte pour enfants velu* paraît après trois livres d'artiste – *Histoire de Vibrissa* (1973), *Le Temps de la mue* (1975) et *Le Livre de Leonor Fini* (1975). Selon ce que stipule l'index de ce dernier titre (LLF, p. 230), l'auteure en avait toutefois commencé l'écriture au cours de l'été 1968, alors qu'elle se trouvait en Corse. Fini ne cherchait pas à publier ce manuscrit. Ce sont les Éditions de la Différence, nouvel éditeur dans le paysage littéraire depuis 1976, qui l'avaient sollicitée. Elle raconte la genèse de cette publication :

J'avais perdu *Mourmour* – je perds presque tout. Il faut dire qu'en Corse il y a une grande humidité l'hiver et beaucoup de choses sont abîmées. J'ai quand même retrouvé un fragment, le milieu. Récemment, les éditions

⁴⁸⁸ Kirsty Bell, *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, op. cit., p. 236.

⁴⁸⁹ *Mourmour, conte pour enfants velus* ne serait pas le premier long récit de Leonor Fini. Lorsqu'on lui demande si « *Mourmour est vraiment [son] premier livre achevé et publié* », elle répond : « Pas tout à fait : on a publié des extraits d'autres choses que j'avais commencées pendant la guerre, en 1945, je crois; un roman qui était bilingue : en français, puis en italien et de nouveau en français. C'était une histoire qui avançait toute seule parce qu'un personnage en appelait un autre; une aventure en suscitait une autre. J'écrivais sans schéma... ». Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », loc. cit., p. 24.

de la Différence m'ont demandé si j'avais des écrits. En cinq jours, j'ai fini *Mourmour* par devant et par derrière, par devant et par derrière⁴⁹⁰!

Cet extrait d'un entretien avec Leonor Fini nous permet de comprendre le « comment c'est fait » de *Mourmour* – sorte de jeu d'assemblage – et peut-être d'expliquer l'impression d'enchaînement d'images que nous avons à la lecture du récit, car même s'il suit une construction causale et chronologique, il est davantage structuré par des passages descriptifs et *ekphrastiques* qui font émerger des toiles surréalistes sous les yeux du lecteur. Ce texte hors du commun reflète bien l'intérêt des Éditions de la Différence pour les ouvrages atypiques et les livres à tirage limité. La maison d'édition publiera ainsi cet étrange « conte pour enfants velus » entre les textes d'auteurs masculins aujourd'hui plus connus que Fini. *Mourmour* verra le jour entre un recueil de poèmes de Jean-Paul Guibbert et des inédits de Malcolm Lowry et de Victor Segalen⁴⁹¹. Si Leonor Fini a déjà publié des livres illustrés, *Mourmour* marque pour les critiques « son arrivée à la littérature⁴⁹² ». À la différence de ces autres publications, ce livre permet de « découv[r] le singulier talent de conteur de Leonor Fini⁴⁹³ »; il s'agit donc pour les critiques d'un premier écrit « littéraire⁴⁹⁴ ». Tout en rappelant que l'artiste n'en est pas à son premier livre, le romancier et critique littéraire français Yves Florenne souligne que si « [d]es textes d'elle le laissaient pressentir », c'est « avec ce premier long récit qu'elle publie, [que] le peintre, décidément se fait, ou du moins se révèle écrivain⁴⁹⁵. » Le discours critique tend à y voir un moment, un passage vers la seconde nature de la peintre. Cela s'explique peut-être par le fait que *Le Livre de Leonor Fini*,

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹¹ D'après un article consulté aux archives Leonor Fini : A. G., 3 novembre 1976. (ALF) Les livres dont il est question dans l'article seraient Jean-Paul Guibbert, *Haut lieu du cœur*, dessins de Nasser Assar, Paris, Éditions La Différence, coll. « Le Milieu », 1976; Malcom Lowry, *Pour l'amour de mourir*, Paris, Éditions La Différence, coll. « Le Milieu », 1976; Victor Segalen, Introduction d'Annie Joly-Segalen, 5 dessins de Jacques Herold, *Les Origines de la statuaire de Chine*, Paris, éditions de La Différence, coll. « Le Milieu », 1976.

⁴⁹² Ce sera par exemple l'avis de Martine Freneuil dans sa critique « Un livre : *Mourmour*, Conte pour enfants velus par Léonor Fini », *Le temps du loisir*, 15 juin 1976. (ALF)

⁴⁹³ « *Mourmour*, Conte pour enfants velus », *Le Quotidien du Médecin*, 14 décembre 1976.

⁴⁹⁴ A. G., 3 novembre 1976. (ALF)

⁴⁹⁵ Yves Florenne, « Léonor Fini écrivain, Histoire de chat », *Le Monde*, 24 décembre 1976, n. p.

publié l'année précédente, marquait plus franchement son refus des normes génériques. Sa forme correspondait encore moins que *Mourmour* aux repères génériques traditionnels et s'apparentait davantage à l'autobiographie.

D'entrée de jeu, la vision de la maison d'édition, qui publiera *Miroir des chats* et *L'Oneiopompe* au cours des deux années suivantes, cadre bien avec les valeurs et la fougue de Leonor Fini et prépare le terrain à l'analyse d'un livre empreint de picturalité, un « conte » singulier mettant en scène des protagonistes « différents ». Dès la couverture, *Mourmour* pique la curiosité du lecteur par son titre inusité :

Mourmour, à vrai dire, j'avais trouvé ce mot dans un dictionnaire infernal que j'ai perdu aussi et c'était le diable de la musique, le démon de la musique. À un moment donné je l'ai écrit. Mais à l'origine ça s'écrivait Murmur : je l'ai transformé en Mourmour parce que j'en aimais mieux le son et que je l'ai lu à l'italienne⁴⁹⁶.

Fini observera le même soin particulier dans le choix des titres insolites des publications qui suivront. Ce « murmure » dont elle parle, c'est le souffle de ses peintures qui refont surface au cours de la lecture, ce « segment inaudible de voix » qu'elle évoque dans *Le Livre de Leonor Fini* (LLF, p. 20), ce « psitt! » qui attire discrètement l'attention du lecteur-spectateur pour lui indiquer la présence d'une œuvre d'art dans le texte.

3.1.1.2. Présentation matérielle : Mourmour, un canevas narratif

Mourmour est divisé en 17 chapitres, tous chapeautés d'un titre⁴⁹⁷. De format in-8 (21,7 cm × 15,2 cm), l'édition originale de *Mourmour* est de facture précieuse. Elle est tirée à 100 exemplaires (numérotés de 1 à 100) et imprimée sur vélin d'Arches couleur crème. À première

⁴⁹⁶ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 27.

⁴⁹⁷ « Né d'un père humain inconnu » ; « Masque de beauté » ; « Ma nuit avec Belinda » ; « J'assiste à une leçon de vol » ; « Je visite la grotte » ; « Les collections » ; « Aussi étrange qu'étrangère » ; « Lara l'Ilaria, la fée tigrine » ; « Je m'endors, je me réveille » ; « Les deux portraits » ; « Les oiseaux jardiniers » ; « Ces masques qui imitent des crânes » ; « Nouvelles découvertes » ; « La fête pour la lune » ; « Le jour suivant » ; « La voyageuse » ; « Eux me voulaient ainsi ».

vue, on pourrait placer ce titre sous la bannière des ouvrages qu'on appelle aujourd'hui des livres d'artiste, car dans sa première édition, il s'agit d'un livre de collectionneur, signé, présenté dans un emboîtement recouvert de papier de teinte rosé et imprimé sur du papier luxueux⁴⁹⁸.

Avec *Mourmour*, l'auteure-artiste atteint sans doute le summum de sa littérature, la forme la plus achevée de son écriture. Le récit servira en effet d'archétype du roman finien. Les deux opus que Leonor Fini publiera ultérieurement suivront un canevas similaire à celui de *Mourmour* et développeront les mêmes motifs tant et si bien que, parfois, le lecteur a l'impression que les trois récits appartiennent au même univers. En ce sens, *L'Oneiopompe* et *Rogomelec*, que j'étudierai ensuite, « préservent la trace d'un texte antérieur [*Mourmour*] (ou "autre" [un tableau]) qui se constitue lui-même comme mémoire d'un texte à venir », ce que Claudine Potvin appelle des « textes-musées » en raison de leur « caractère palimpseste⁴⁹⁹ ». Non seulement ils « gard[ent] l'empreinte d'une image à voir dans le hors-champ de la page⁵⁰⁰ », mais ils partagent le même souci de préservation et de conservation de la mémoire que les institutions muséales. À bien les relire, on croirait qu'ils se déroulent en parallèle et qu'ils se prolongent l'un dans l'autre comme des poupées gigognes, comme si les lire dans l'ordre chronologique de publication permettait de trouver leurs clés de lecture.

Tous trois commencent par un voyage et atteignent leur apogée avec une étrange cérémonie rituelle ponctuée d'allusions mythologiques. Ils évoquent notamment les astres lunaires et solaires, et les êtres mythologiques hybrides très prisés des hommes et des femmes surréalistes, comme Mélusine et la troisième Gorgone, Méduse, deux icônes mythiques du mouvement bretonnien

⁴⁹⁸ D'après les traits du livre d'artiste pour collectionneur que donne Anne Moeglin-Delcroix, « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste », *Esthétique du livre d'artiste : Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012 [1997], p. 9 à 60, et plus précisément p. 17 à 26.

⁴⁹⁹ Claudine Potvin, *Clin d'œil de la littérature au musée*, Montréal, XYZ, 2017, p. 26.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

directement liées à la problématique du regard, au geste autobiographique et à l'abondance des autoportraits du côté des femmes surréalistes⁵⁰¹. La fête pour la Lune, danse macabre qui marquera le point culminant de *Mourmour*, deviendra celle du Soleil dans *Rogomelec* et celle des animaux dans *L'Oneiopompe*.

Derrière les personnages de ses romans, on peut deviner les mêmes fantômes que cache le personnage de Nadja de Breton. Un par un, on peut soulever la série de masques qu'a répertoriée Katharine Conley en analysant « la nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », pour reprendre le titre de son article. Ces visages, ce sont ceux de

Mélusine, de la Méduse (la femme qui fait d'autant plus peur qu'elle « médite » [d'après le sens grec du nom]), de la dame du tarot (l'arcane 17), d'Isis, et même de la Vierge Marie (immortalisée dans le surréalisme à travers *L'Immaculée Conception* de Breton et Paul Éluard) : toutes des êtres entre deux mondes dont les pouvoirs surnaturels sont représentés par leur proximité avec l'eau de source et souvent, aussi, par le lien entre la dame et un serpent qui symbolise le savoir qui l'inspire⁵⁰².

L'autoreprésentation des femmes associées au mouvement surréaliste passe donc par les mythes de personnages féminins légendaires qu'elles reprennent et travestissent. Leonor Fini comme tant d'autres se fond dans leur peau à travers les héros de ses histoires.

3.1.1.3. *Mourmour raconte un « je » hybride*

De ces trois récits, c'est sans doute *Mourmour* qui contient la plus grande part autobiographique ou, à tout le moins, le plus de clins d'œil à la vie de l'artiste, à commencer par sa toile de fond qui ressemble beaucoup à celle du monastère de Nonza que Leonor Fini louait avec des amis en Corse⁵⁰³ et dont on peut voir de nombreuses photos dans *Le Livre de Leonor Fini*. Dans une

⁵⁰¹ Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : La part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 71.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰³ « Ça ressemble beaucoup; ça ressemble tellement que j'avais un peu peur de le donner à lire aux Corses parce qu'ils pourraient croire que nous faisons toutes ces choses étranges qu'il y a dans *Mourmour*. » Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », loc. cit., p. 25.

narration homodiégétique, Leonor Fini met en scène un « je » hybride qui incarne son animal de prédilection : le chat. Elle raconte l'histoire de Mourmour, un enfant fabuleux né de la chatte persane Belinda et « de père humain inconnu⁵⁰⁴ » à en croire le titre du premier chapitre. Il s'agit peut-être là d'une allusion picturale à l'œuvre *De père inconnu*, peinte par Stanislao Lepri et reproduite dans *Miroir des chats*. On y voit une grande chatte blanche entourée de chatons mi-humains.

Leonor Fini relate les aventures érotico-oniriques d'un être hybride aux oreilles hautes et petites, aux yeux grands et bridés et aux pupilles comme de minuscules fentes. Le personnage de Mourmour agit « comme un véritable humain⁵⁰⁵ » et est intimement lié à son auteure, qui raconte dans des textes inédits : « Ce sont les chats turcs qui m'éduquèrent et aussi ceux de races différentes, persans, chinchilla, chartreux et Manul » (*ALF*). Fini se plaisait ainsi à réinventer sa véritable naissance : « Je racontais qu'avant d'être allée à l'école, j'avais des yeux jaunes aux pupilles droites, fendues comme les bêtes. Cela surprenait ou fascinait les enfants. Après, autour de 12, 13 ans, je m'accrochais des queues de bêtes⁵⁰⁶. » L'artiste raconte encore que, pour s'endormir, elle réinventait aussi sa mère. Elle dessinait ainsi son visage en adaptant sa physionomie au « nez idéal » : le museau du chat. Les chats humanisés de *Mourmour* forment donc, aux yeux de leur créatrice, « un univers d'êtres parfaits, idéals⁵⁰⁷ ». Le personnage de la mère dans cette histoire a lui aussi quelque chose d'hybride. Belinda, dont la taille est « si grande » qu'elle pourrait atteindre celle d'une humaine, est une chatte mondaine qui porte des bijoux et des vêtements de toutes sortes, tout juste comme les félins peints par l'artiste : des « pantalons turcs », des « jupons », des

⁵⁰⁴ C'est d'ailleurs là la seule allusion à la figure du père. Difficile ici de ne pas faire le lien avec la vie de Leonor Fini qui ne connaît que l'ombre menaçante de son père. L'auteure avoue elle-même avoir « très mal traité » la figure paternelle dans *Mourmour*. Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁵ Leonor Fini, *Mourmour, conte pour enfants velus*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁰⁶ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

« écharpes », des « voilettes », des « jabots et autres fanfreluches, et [...] d'énormes et sombres lunettes, aussi grandes qu'un loup vénitien » (*M*, p. 10).

Mourmour rapporte donc l'histoire d'un chaton humanisé qui fuit avec sa mère les « remarques étonnées et sottes des autres enfants » (*M*, p. 9). À bord d'un bateau, les deux félins quittent le village inconnu où on les traite de « mutants ou d'ensorcelés » (*M*, p. 9). Leur périple en mer doit les mener vers « les [leurs] », des êtres tout aussi hybrides qu'eux : « [...] des chattes-fées, des chattes-sorcières, des chattes à coiffures, des sorcières-fées, des chats puissants et des démons splendides. » (*M*, p. 11) On ne connaîtra jamais le nom de l'île où ils accostent, mais là-bas, les chauffeurs de taxi ont du poil de bouc ou de chien roux (*M*, p. 13), bref ils sont hybrides, comme eux.

Quelques indices géographiques réels tels la « grotte de Guelfo » (Bologne) et « l'ancien tombeau des Mamelouks » (Caire) situent l'endroit imprécis dans un entre-deux-mondes, entre la réalité et l'imaginaire, dans un mélange de paysages que Fini connaît bien pour y avoir séjourné : ceux de la Corse, de l'Italie et de l'Égypte.

À la lecture de *Mourmour*, on se posera la même question au sujet des deux titres qui paraîtront subséquentement : de quel côté du miroir se trouve le narrateur ? Dans le monde du rêve et du sommeil ou dans celui du réel ? *Mourmour* s'est-il endormi comme la jeune Alice avant d'entrer dans un monde des merveilles ? Le personnage de *Mourmour* se déplace en effet sur cette île comme dans un rêve, dans un conte qui se déroule tel un long sommeil, thème omniprésent que je développerai plus amplement dans l'analyse de *L'Oneiopompe*. Il arrive souvent que *Mourmour* soit « à moitié endormi » (*M*, p. 61), ou encore qu'il « [s']endorm[e] dans le rêve et [se] réveill[e] » (*M*, p. 62), notamment dans le chapitre « Je m'endors, je me réveille ». Dès lors, le lecteur ne peut savoir de quel côté du miroir il se trouve. En ce sens, chaque chapitre se construit comme un rêve. Juxtaposition d'images, sa structure fait dire à un critique de l'époque que le conte « se déroule un

peu comme une série de tableaux⁵⁰⁸ ». Rien d'étonnant pour Fini : « C'est inévitable parce que, naturellement, j'ai un sens visuel, tout ce que je fais est visuel et très dessiné. Je ne pourrais pas faire autrement⁵⁰⁹. »

Dans *Mourmour*, on reconnaît aisément le style surréaliste et le subtil érotisme de la peinture finienne. Les critiques auront deviné la peinture de l'artiste dans son écriture : « Suivez Mourmour, et vous entrez dans un tableau du peintre⁵¹⁰ », écrit Yves Florenne. Le récit « s'inscrit dans le prolongement de l'œuvre picturale de l'artiste⁵¹¹. » Pourtant, bien que ce livre ait un fort coefficient pictural, on n'y retrouve aucune image *in praesentia*.

3.1.1.4. *La transmutation d'une peinture en une poésie⁵¹² : l'image paratextuelle et le pacte pictural*

Leonor Fini n'a peut-être pas illustré ce livre, mais le tirage de tête est accompagné d'un frontispice, soit d'une gravure originale signée de sa main. Étant donné qu'une seule image *in praesentia* intervient dans l'œuvre, il peut sembler vain d'étudier *Mourmour* en regard des rapports texte-image. Or étudier son œuvre à la lumière du dialogue intermédial permet au lecteur de voir apparaître les autres images *in absentia* qui hantent le texte et, plus encore, de confirmer sa valeur autobiographique.

Sur le plan paratextuel, si l'on superpose une photographie du visage de l'artiste avec la gravure du chat humanoïde ayant servi à illustrer *Mourmour*, les traits du protagoniste félin et ceux du visage de l'artiste s'unissent parfaitement⁵¹³ :

⁵⁰⁸ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Yves Florenne, « Léonor Fini écrivain, Histoire de chat », *loc. cit.*, n. p.

⁵¹¹ « *Mourmour*, Conte pour enfants velus », *Le Quotidien du Médecin*, *loc. cit.* (ALF)

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Montage tiré d'un article non scientifique de Martina Giugliano diplômée en études littéraires. Voir



Philippe Hamon reconnaît que le frontispice « expose » le livre, le résume. Cette « image-seuil » sert de « générique » à l'ouvrage et Hamon lui accorde une vertu « allégorique » en tant que message supplémentaire au livre⁵¹⁴. En plaçant ces images l'une par-dessus l'autre, nous pouvons mieux envisager l'hypothèse selon laquelle, à l'instar des figures peintes par Leonor Fini, les personnages écrits par elle se déclinent comme autant d'épures d'autoportraits. Ce « conte » pourrait ainsi devenir une autofiction fantastique⁵¹⁵. Superposer sa photo au visage de chat sur le frontispice de *Mourmour* permet de nouer une sorte de contrat implicite de sincérité, un genre de « pacte pictural⁵¹⁶ ». Cette quête identitaire est directement liée aux paramètres thématiques surréalistes que l'on retrouve dans *Mourmour*.

Bien que Fini se soit toujours dissociée du surréalisme, comme je l'ai déjà mentionné, son premier récit et ceux qui suivront s'inscrivent dans une certaine conformité avec les *topoi* du

Martina Giugliano, « Leonor Fini : un artista eclettica e anticonformista », *Informare Magazine* [en ligne], 4 juillet 2016, www.informareonline.com/leonor-fini-un-artista-eclettica-anticonformista/ (page consultée le 4 juillet 2016).

⁵¹⁴ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 245 et suivantes.

⁵¹⁵ « Récit de voyage à la première personne, identification de l'auteur à son personnage, thématique de l'inhumain : tels sont les traits de l'autofiction fantastique. » Vincent Colonna, op. cit., p. 33.

⁵¹⁶ Nous empruntons ce terme à Lydia Flem dans « Le pacte pictural : Sur trois tableaux de Denyse Willem », *Cahiers internationaux de symbolisme*, « Théories et pratiques de la création II : La création au féminin », n° 107-109, 2004, p. 129-136. L'auteur de l'article ne définit pas ce qu'elle entend par « pacte pictural ».

mouvement, notamment en ce qui concerne les tabous. Parce que ses personnages sont des êtres hybrides, à moitié animaux à moitié humains, Fini leur accorde une liberté sans limites et sans égards aux principes moraux et aux contraintes sociales que s'est donnés l'être humain. Quand les personnages de *Mourmour* n'empruntent pas les traits du félin, ils ont l'apparence d'une musaraigne, et puisque les figures finiennes n'ont pas d'identité précise, « sous certains angles », leur visage est changeant et ressemble plutôt à celui d'un renard (*M*, p. 49). Ainsi, dans *Mourmour*, les ébats sexuels, la bestialité, l'inceste, les fantasmes et le meurtre⁵¹⁷ se mêlent aux rituels sacrés. Dans cette perspective, on pourrait faire entrer *Mourmour* dans la catégorie des « livres surréalistes ».

Si l'introduction du frontispice demeure une pratique traditionnelle du livre illustré, on pourrait donner à *Mourmour* l'appellation de « livre surréaliste détourné », pour reprendre les termes d'Andrea Oberhuber. Le livre est « masqué » parce que cet autre soi qui produit le texte le fait sous les traits du chat humanisé. Le livre devient donc un espace (auto) fictif dans lequel la métamorphose ultime de Leonor Fini en chat peut avoir lieu grâce à « la double stratégie de distorsion et masquage⁵¹⁸ ». Enchevêtré dans l'histoire de la vie finienne, cet espace particulier permet l'existence de tout un pays et de ses personnages, à la fois fictifs et réels.

Il y a encore les thèmes surréalistes du voyage, du merveilleux, de l'enfance, du rêve, de la confusion des règnes animal et végétal, de la spectralité et de la métamorphose⁵¹⁹ qu'elle mêle à l'enjeu identitaire et sur lesquels je reviendrai en cours d'analyse.

⁵¹⁷ Georges Bataille expose ces interdits dans *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit.

⁵¹⁸ C'est moi qui traduis. Andrea Oberhuber parle de « diverted surrealist book » dans « The surrealist book as a cross-border space: The experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *Image & Narrative, The Story of Things: Reading Narrative in The Visual* vol. 12 n° 3, 2011, p. 94.

⁵¹⁹ Ces thèmes du mouvement surréaliste sont relevés par Andrea Oberhuber et Caroline Hogue, « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », loc. cit.

3.1.1.5. *Un conte pour enfants? Le merveilleux surréaliste et l'enfance*

On reconnaît aussi dans *Mourmour* le registre merveilleux, mais Leonor Fini contrevient à ce qui est attendu du genre⁵²⁰. Le roman s'apparente aussi à un conte de fées où celles-ci sont bien présentes, mais un conte remanié pour les adultes, qui use de différentes stratégies, notamment de l'humour et de la parodie que l'on décèle dans les nombreuses adresses au lecteur (propres au roman parodique)⁵²¹. *Mourmour* nous dira par exemple : « Je vais donc bientôt vous raconter des choses sur la grotte et les collections qui y étaient conservées. » (*M*, p. 34) Fini y fusionne le conte de fées et le conte érotique pour transformer les récits canoniques des mythes antiques et des contes pour enfants⁵²². Le conte de fées devient ici un véritable sabbat des sorcières⁵²³. Le titre même de *Mourmour, conte pour enfants velus* le classerait du côté des « contes ». En ce sens, les critiques l'ont qualifié de « féerie, [de] petit livre des merveilles et des métamorphoses⁵²⁴ ». Avec un titre comme celui-là, le récit entretient une ambiguïté générique qui reflète l'ambiguïté des figures

⁵²⁰ À l'issue de ses travaux sur le conte, Vladimir Propp arrive à cette définition du conte merveilleux : « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait [...] ou d'un manque [...], et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage [...] ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. » Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 112. Contrairement au conte merveilleux où le surnaturel est naturel dans la réalité racontée, le conte fantastique se distingue par le doute du héros devant les phénomènes inexplicables. Dans *Mourmour*, l'étrange est accepté sans surprise ni peur par le narrateur. Pour la définition du genre fantastique selon Todorov, je renvoie le lecteur à la note 307 du premier chapitre.

⁵²¹ Aude Deruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 11, 2004, 2004, <http://journals.openedition.org/narratologie/11> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵²² C'est aussi ce que Claude Cahun faisait, par exemple. Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Itinéraires* [en ligne], 2012, <http://journals.openedition.org/itineraires/1290> (page consultée le 14 octobre 2018).

⁵²³ Chez Fini, la femme est à la fois guide, fée et sorcière. L'auteure insère çà et là des propos féministes : « Contrairement à tout ce qu'on raconte, les sorcières ne sont pas à l'opposé des fées, mais c'est exactement la même chose, il s'agit de fées volantes mais selon les moments de l'histoire, les hommes s'ingénient à tout confondre. » (*M*, p. 31) Dans son conte, elle réinvente la fée qui n'est plus la bonne marraine qui a colonisé l'imaginaire. La fée-sorcière symbolise pour Fini une quête identitaire qui brise les stéréotypes. Elle réconcilie ces deux archétypes en leur faisant connaître les territoires jouissifs de la liberté sans devoir de bienséance. Les fées-sorcières chez Leonor Fini balayent le mythe idéaliste de la femme-fée prôné par Breton. Elles sont têtues, désagréables, drôles, révoltées. Lors de la fête de la Lune, les étoiles ne sont pas invitées, car « [i]ci c'est nous qui sommes les étoiles! », tempêtent les fées-sorcières, l'étoile de l'arcane 17 du tarot étant le symbole surréaliste assimilé à Mélusine (*M*, p. 10).

⁵²⁴ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *loc. cit.*, p. 15.

peintes par l'artiste. En effet, le spectateur se questionne souvent sur le genre des personnages qui peuplent les toiles de Fini.

Comme plusieurs surréalistes, qui estiment que les contes de fées et les récits merveilleux constituent « un réservoir d'images inépuisable [...] autant en arts visuels qu'en littérature⁵²⁵ », Leonor Fini reprend le conte de fées dans ses trois récits. Elle en récupère le schéma initiatique et assimile quelques éléments qui sont propres au conte tels que son époque indéterminée ainsi que ses personnages, ses lieux types et sa géographie imprécise : les animaux humanisés, les fées, les sorcières, la forêt enchantée, la plaine, la prairie, ici esplanade. Les personnages de *Mourmour* appartiennent donc au registre merveilleux à partir duquel Fini transgresse les attentes programmées par le genre. À titre d'exemple, les fées s'adonnent à d'étranges rituels où elles doivent « traire » les ânes et se faire des masques avec leur liquide séminal. Fini s'amuse aussi à jouer sur le sens des mots en utilisant des termes qui pourraient aussi bien désigner le corps animal que le corps humain :

À ce moment, la fée Lucidor me déshabilla du regard, ma petite veste était à mes pieds transformée en géranium rose-rouge. Je sentis une grande brûlure sur tout mon corps, et une tension bien plus grande sur ce qu'on appelle provisoirement aussi et encore « queue » (*M*, p. 19).

Le merveilleux finien est davantage un « merveilleux surréaliste » tel que défini par Michel Leiris dans son *Essai sur le merveilleux*. Leiris en parle comme d'une « unique corde [...] pour remonter de ce puits trop étroit » qu'est la raison. Le merveilleux est pour lui une « forme vive de la pensée » qui se fonde sur « un élément moral, la révolte⁵²⁶ ». Plutôt que de transmettre une morale traditionnelle, les contes surréalistes donnent lieu à des atmosphères inquiétantes. Ce sont des « contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus⁵²⁷ », tels que

⁵²⁵ Andrea Oberhuber et Caroline Hogue, « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », *loc. cit.*

⁵²⁶ Michel Leiris, *La Règle du jeu*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1061-1067.

⁵²⁷ André Breton, « Manifeste du Surréalisme (1924) », *loc. cit.*, p. 26.

les prescrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Il s'agit de récits de subversion qui « exalte[nt] [...] l'acte de violation libérateur⁵²⁸ » qui passe par la fête nocturne chez Fini, un conte qui, plutôt que de chercher « la socialisation de l'enfant en un être docile, soumet le genre à une réécriture freudienne basée sur l'intrigue œdipale de prohibition, violation et punition⁵²⁹ ». Ainsi, Mourmour suit ses pulsions sexuelles, couche avec sa mère et aura des aventures homosexuelles avec un autre matou. Fini récuse ainsi le conte moral en faveur du ludique et du lubrique comme le prônaient les surréalistes.

Si les surréalistes se sont souvent tournés vers le monde de l'enfance, c'est que l'imagination y est souveraine et que tout y est possible. Breton écrit dans le premier *Manifeste du surréalisme* :

C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie »; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même⁵³⁰.

Leonor Fini associe à l'enfance le monde des animaux, car « jamais, pour un animal, rien n'est interdit; le donné naturel limite l'animal, il ne se limite de lui-même en aucun cas⁵³¹ », les seuls interdits rencontrés par Mourmour étant ceux de toucher les œuvres d'art (*M*, p. 45) ou de regarder Méduse : « “Il y a Méduse, ne sortez pas!” » (*M*, p. 118-119). Elle rapproche notamment les chats de l'enfance; ils sont pour elles les « très sincères messagers moustachus d'un paradis, dont le souvenir plus précis qu'un songe peut nous faire croire ainsi qu'il n'est pas véritablement perdu » (*MC*, p. 208). Les intertextes avec d'autres contes pour enfants sont nombreux dans *Mourmour*. Le chaton récite, par exemple, ce petit vers tiré du « fameux Struwel-Peter... “Minz

⁵²⁸ Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 85.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ André Breton, « Manifeste du Surréalisme (1924) », *loc. cit.*, p. 54-55.

⁵³¹ Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, *op. cit.*, p. 31.

und Maunz hiessen die Kätzchen⁵³² » (M, p. 109), un conte de fées allemand d'où Leonor Fini tire aussi le nom de la chatte « Maounz ».

Mais l'identité est toujours variable chez Fini et la fin du récit ne résout pas la quête identitaire de Mourmour : « Il me semblait dormir avec une auréole sur la tête et de simples rêves enfantins – de souris en jupons plissés – me rendirent alors à ma véritable nature. Du moins je le croyais. » (M, p. 131) Le retour du chat à la nature sauvage a freiné son devenir humain. En fuyant le monde civilisé avec sa mère, Mourmour entreprend un parcours initiatique et une sorte d'éducation de l'œil qui passe par le sensuel. Les nombreux passages descriptifs du livre sont ainsi véhiculés par son regard.

Mourmour est certes un « conte pour enfants velus », mais pas nécessairement un livre « pour enfants ». Le poil n'apparaissant qu'à la puberté, cette idée d'« enfants velus » pourrait être reçue comme une métaphore de l'adulte. Cependant, puisqu'il est plus connoté par rapport aux attributs animaux que le mot « poilu », le mot « velus » s'adresserait davantage à la part animale et primitive en l'être humain. Le mot « conte » réveillerait quant à lui l'enfant étouffé en l'humain. Comme le souligne Marc Soriano, « [p]our les adultes les contes de fées représentent quelquefois le refus du rationnel mais cette irrationalité fondamentale, étouffée chez l'adulte mais encore présente dans leur rêves, se retrouve chez le primitif et chez l'enfant⁵³³. »

Fini est pourtant d'avis que les enfants devraient lire ce conte : « Je crois que si les enfants le lisaient, ça ne leur ferait aucun mal. On ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas que les enfants sachent qu'on fait l'amour. C'est pendant l'enfance qu'il faudrait apprendre ces choses-là⁵³⁴. » Fini refuse « d'exil[er] » les enfants comme elle l'avait elle-même été devant l'œuvre *Sinnlichkeit* de

⁵³² « Minz et Maunz ont été appelés les chatons. » Traduit à l'aide du traducteur automatique DeepL [en ligne], www.DeepL.com/Translator.

⁵³³ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p. 462.

⁵³⁴ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s'explique », *loc. cit.*, p. 27.

Franz von Stuck qui était accrochée sur le mur du salon (*LLF*, p. 16). L’auteure-artiste n’acquiesce pas à la division entre le monde des adultes et celui de l’enfance.

3.1.2. *Rapports texte/image intratextuels*

3.1.2.1. *Allusions picturales, ekphrasis et œuvres d’art fictives*

Dans les descriptions de cet entre-deux-mondes mi-fictif mi-réel que découvre Mourmour, Leonor Fini accorde toute l’importance aux règnes végétal et animal, un autre thème surréaliste qui relie *Mourmour* aux peintures de l’artiste. L’auteure décrit un décor où la nature sauvage reprend ses droits sur la culture comme dans les tableaux de la peintre, un décor en tout point similaire à ceux de l’isola Settimia de *L’Oneiopompe* et de l’île de *Rogomelec* : « [un] monastère, [d]es ruines, [d]es plantes grimpantes, [d]es anges sculptés qui s’émiettaient, [une] foule de roses trémières, [d]es rochers en forme de temple et [une] église en forme de rocher » (*M*, p. 12). Un lieu où s’entend « le cri de la mandragore quand on l’arrache à la terre », où l’on trouve « une grotte très profonde » (*M*, p. 11), une « serre des horloges » (*M*, p. 89) puis un monastère, où « roul[ent] des pierres » (*M*, p. 127). Tous ces détails se prolongent dans *Rogomelec* pour devenir des intertextes qui font résonner les ouvrages entre eux. Ils rappellent, entre autres, cette scène énigmatique où le narrateur de *Rogomelec*, guidé par un cri perçant et des roulements de pierres, découvre la dépouille d’un roi dans les décombres d’un monastère. Il fait cette macabre découverte après avoir traversé les ruines d’une ancienne serre où se trouvaient de vieux cadrans d’horloges.

Dans *Mourmour*, il y a aussi ce fauteuil roumain au drôle d’accent qui se moque du chat Mourko, comme le fauteuil chantant le fait avec le protagoniste de *Rogomelec*, souvenir des objets surréalistes à fonctionnement symbolique⁵³⁵. Mourko « jouait avec une longue canne à apprivoiser

⁵³⁵ Comme la table-loup de Brauner, le téléphone-homard de Dali et les talons hauts ficelés tel un poulet rôti de

un fauteuil arrivé à cheval sur la vague solitaire du matin. [...] Le fauteuil, en assez mauvais état, semblait pourtant narguer Mourko. Il allait et venait, feignant d'avancer, s'éloignant brusquement, disparaissait un moment puis réapparaissait. » (*M*, p. 62).

Sur le plan intratextuel, *Mourmour* prolonge aussi l'ambiance des tableaux de Leonor Fini de manière détournée, notamment en ayant recours à l'allusion picturale. Fini fait donc entrer le pictural dans le texte en usant de diverses stratégies : elle prête vie aux sujets de ses propres tableaux en faisant de ses personnages peints les héros littéraires de son histoire; elle effectue le passage d'une discipline à l'autre en suivant les modalités thématiques de ses toiles (végétal-animal, métamorphose, spectralité) et en décrivant allusivement des décors qui renvoient à leurs homologues picturaux.

Devant les références aux tableaux de Leonor Fini qui ne sont pas livrés directement, mais allusivement, que se passe-t-il pour les lecteurs qui ne les « voient » pas? En d'autres mots, il s'agira de s'expliquer, à partir de quelques exemples, comment les allusions picturales se manifestent dans *Mourmour* et à quoi elles permettent d'accéder comme je me le demandais en introduction.

Fini fait aussi entrer le pictural dans la diégèse de manière moins allusive en renvoyant le lecteur à des tableaux extratextuels. Les références directes à des tableaux réels ou à des instances créatrices réelles servent souvent de comparatifs, c'est-à-dire que Fini compare ses personnages ou ses décors à ceux de véritables tableaux. Elles permettent au lecteur de compléter le portrait d'un personnage, de « braque[r] sur lui un éclairage indirect supplémentaire et complémentaire, apportant du sens, de l'énergie, qui ne pourraient se réaliser autrement. Il s'agit de “donner (encore plus) à voir”⁵³⁶. »

Meret Oppenheim.

⁵³⁶ Liliane Louvel, « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L'allusion picturale », *loc. cit.*

Leonor Fini développe un certain nombre de dispositifs qui attirent l'attention du lecteur. Elle se sert de signes récurrents qui renvoient à leurs homologues picturaux. En passant par certains « signaux » ou tropes tels que l'odeur, la lumière, le cadre, le miroir, certains *topoi* du monde de l'art (collection, musée, portrait, peinture) et en utilisant du vocabulaire qui relève de la pratique artistique (toile, couleur, pinceau), Fini ouvre une brèche au pictural dans son œuvre littéraire.

Les chapitres « Les Collections » et « Nouvelles découvertes » sont sans doute les plus explicitement saturés de pictural. Le premier laisse présager ce qui se déroulera dans le second. Dans l'économie du récit, les *ekphrasis* « imaginaires⁵³⁷ », celles qui sont créées par le récit pour le récit et que l'on pourrait aussi dire *in situ*, pour emprunter un terme des arts visuels, pourraient bien projeter en abyme un aspect essentiel du récit diégétique. Elles méritent donc toute l'attention du lecteur. Alors que Mourmour visite les galeries pour la première fois, il voit des tableaux fictifs aux personnages animés qui lui renvoient, comme des miroirs annonciateurs, les événements à venir :

Ces images, c'était bien moi, moi et Mourko : moi déculotté et Mourko nu, sans les gilets, les ceintures et les cravaches. Moi qui reniflais les fesses de Mourko et lui qui me les léchait avec sa langue verte et fourchue... C'était très surprenant, car ces choses-là n'étaient pas encore arrivées.

Ce fragment permet d'anticiper l'histoire à venir et complexifie le roman. Dans le même passage, le narrateur observe dans un miroir, avatar du visuel, une scène qui se produira dans « Nouvelles découvertes » :

Nous marchions très sagement côte à côte, mais était-ce de la peinture ou la projection de nos désirs? Dans le miroir soudain nous nous sommes trouvés sur un tapis roulant d'où, de chaque côté, on voyait passer des sculptures faites de cheveux [...]. (*M*, p. 45)

Plus encore, dans le chapitre « Nouvelles découvertes », Leonor Fini ne fait pas que susciter des images par les mots. Elle y transforme des personnages littéraires en œuvres d'art en faisant

⁵³⁷ Voir Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », *loc. cit.*, p. 24-28.

appel à l'intertextualité dans une véritable rencontre du pictural et du littéraire, alors que plus souvent c'est l'inverse qui advient.

3.1.2.2. *Le regard à l'œuvre ou peindre des personnages littéraires*

Le chapitre « Nouvelles découvertes » se transforme en ce que Claudine Potvin appelle un « musée-spectacle⁵³⁸ » annoncé par la couleur blanche associée au spectre et aux murs du musée. Le tapis roulant qui mène Mourmour à travers les collections d'œuvres d'art « s'arrêta soudain dans une zone blanche » où « “tout se conserve et tout se momifie”⁵³⁹ » (M, p. 90). Le dispositif scénique de la grotte calque alors celui du musée et nous ramène au lieu de naissance de l'art; la grotte est donc en elle-même un puissant indice de picturalité. Mourmour y voit des personnages qu'il a déjà lus, momifiés ou pétrifiés dans une matière qui ressemble à du marbre, « des personnages qu'[il] croyai[t] inventés par des écrivains » (M, p. 91). L'espace virtuel et l'espace réel s'embrouillent alors pour suggérer un seul et même monde comme dans un musée de cire. Et comme dans une telle institution muséale, l'effet de « présence réelle » et de proximité physique réalise la fiction et fictionnalise le réel⁵⁴⁰. En entrant dans la salle d'exposition, Mourmour pose donc son regard sur « la fameuse baleine Moby Dick » d'Herman Melville, puis sur « Narval, la licorne des mers “tout blanc, tout propre” » et sur « Chronos, vraie momie entourée de bandelettes » et préservée de la décomposition. Il tombe encore sur des personnages de Jules Verne et de Daniel Defoe, « les enfants du Capitaine Grant, le capitaine Nemo et Robinson

⁵³⁸ Claudine Potvin, *Clin d'œil de la littérature au musée*, op. cit., p. 31.

⁵³⁹ On se rappelle que dans *Le Livre de Leonor Fini*, « les momies [...] se recomposent toujours comme de très belles sculptures » (LLF, p. 124).

⁵⁴⁰ Olivier Asselin, « Au-delà de l'immersion, la présence réelle. Le musée de cire à l'ère du cinéma », *Nouvelles vues, Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec* [en ligne] http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero15icono/Immersion_presence_reelle.pdf (page consultée le 20 novembre 2018).

et Vendredi ». Mais, bien sûr, Fini n'a pas oublié d'interpeller une femme auteure et des héroïnes atypiques. Il y a bien le vieux gardien du phare de Marguerite Eymery, dite Rachilde, probable allusion à *La Tour d'Amour* (1899), et Lucette, l'héroïne initiée aux plaisirs saphiques dans l'*Ada* de Vladimir Nabokov (*M*, p. 90-91).

Dans *Mourmour*, « regarder » devient « re-garder », « garder » précédé du préfixe itératif. Le parcours initiatique de *Mourmour* passe donc par « une connaissance muséale du monde⁵⁴¹ », le musée étant un endroit d'immortalisation. Le présent de l'expérience du regard que fait ici *Mourmour* est celui de l'énonciation, il y a donc « synchronie entre le voir et le dire » et il s'établit alors une coïncidence entre le temps de la visite et celui de la lecture qui opère pour le lecteur comme un « faire voir⁵⁴² ».

La fiction met aussi en place des œuvres d'art fictives ou des images mentales en représentation textuelle. Fini réinvente ici un tableau bien connu de l'histoire de l'art. La peinture se sert ainsi de la littérature pour peindre des « tableaux qui n'existent pas et qu'elle voudrait voir » (*LLF*, p. 5). Après avoir ouvert une brèche dans le texte pour laisser entrer l'image, le narrateur voit par-delà le « cadre » d'une porte enduite de confiture une reproduction en bas-relief de *La leçon d'Anatomie* de Rembrandt. Cette reproduction qui orne la tête d'un lit diffère toutefois de l'originale, car « tous les personnages [y] [sont] peints en or. Un or étrange qui s'émiettait et tombait en poussière fine sur les oreillers aux taies brodées » (*M*, p. 43). On pourrait parler ici d'*ekphrasis* « mixte⁵⁴³ », c'est-à-dire d'une *ekphrasis* réelle fusionnée avec une *ekphrasis*

⁵⁴¹ Vincent D'Orlando, « Italo Calvino ou l'obsession scopique », actes du colloque *Le regard à l'œuvre – Lecteurs de l'image, spectateurs du texte* [en ligne], Université de Caen Basse-Normandie, 26 mars 2014, LASLAR, p. 132, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2673> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁴² Sandrine Dubel, « Mises en scène du regard dans les Images de Philostrate l'Ancien », Actes du colloque *Le regard à l'œuvre – Lecteurs de l'image, spectateurs du texte* [en ligne], Université de Caen Basse-Normandie, 26 mars 2014, LASLAR, p. 14, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/1%20-%20DUBEL.pdf> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁴³ Voir Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », *loc. cit.*, p. 28.

imaginaire. Cette poussière d'or qui traverse le cadre de l'œuvre d'art pour « salir » le réel efface donc les frontières entre la réalité et la fiction. Mais comme se le demande Mourmour au cours de son parcours initiatique, il est difficile de savoir « où était le vrai dans tout cela » (*M*, p. 114).

Pour en faire une scène encore plus surréaliste, Fini décrit « [u]ne main qui sor[t] du mur [pour] épousset[er] soigneusement les traces laissées par cette poudre dorée tandis que se prélass[e] sur le lit une femme « aux seins inégaux et dodelinant comme des pis de vache » (*M*, p. 44). Les traces de la sauterelle brodée sur son oreiller et laissées sur sa joue accentuent encore plus l'impression de peinture surréaliste, l'insecte aux longues pattes étant un motif récurrent dans les œuvres d'auteurs et d'artistes surréalistes comme Salvador Dalí et Gisèle Prassinos. À bien relire le passage, le lecteur se rendra compte que le sexe du personnage, qui lui avait paru féminin au premier regard, n'est peut-être pas aussi déterminant qu'il l'aurait cru, car ses seins « mous et pleins » qu'elle se « me[t] à traire doucement » se découvrent « au bas du ventre » (*M*, p. 43-44).

L'univers du récit est en effet parsemé de passages descriptifs qui semblent tout droit sortis de tableaux surréalistes. Il y a encore cette scène où Mourko et Mourmour visitant la grotte aux collections traversent un rideau de perles de Bolivie pour arriver à une esplanade faite de « glaçons lunaires [qui] fument et ne donnent pas froid » (*M*, p. 89). La traversée du rideau qui masquait la vue trace ainsi un cadre dans l'espace et ouvre sur une description qui ressemble à une toile surréaliste où prennent place, peut-être, les Grands Transparents, mythe récurrent des surréalistes : « des lunatiques [qui] mangeaient des sorbets et jouaient avec des dés très semblables aux berlingots défendus » et « dont on pouvait voir, par transparence, les veines, les artères et un extravagant système nerveux, avaient les mains et les pieds palmés, la tête en forme de poire et l'arrière du crâne fort peu développé. Leurs yeux étaient exorbités comme les yeux des lémuriens ». (*M*, p. 89). Il y a encore cette scène où une fée décrit une

maison secrète où étaient plusieurs escaliers en colimaçon, tous imbriqués les uns dans les autres, et qui s'ouvraient comme des fleurs et devenaient des loges qui elles-mêmes donnaient sur des cours où bruissait une cascade d'eau noire très propre. De cette eau sortaient des femmes très élégantes, vêtues de blanc, portant des turbans d'or et des bottines cramoisies [...] (M, p. 56).

Ces extraits montrent à quel point Leonor Fini, sans être membre du groupe de Breton, en ressent l'influence. Elle crée ainsi des « effets-tableaux », des effets de « vision picturale⁵⁴⁴ ». Le lecteur doit reconstruire cet imaginaire, « image qui sera alors sa propriété, son “invention”, puisqu'elle ne coïncidera jamais avec celle qui fut mise en texte par le narrateur plongé dans sa vision intérieure⁵⁴⁵ ».

3.1.2.3. Donner vie à des personnages peints : des tableaux vivants

Par un jeu sur les titres de ses tableaux, Leonor Fini assure le lien entre sa peinture et son écriture. Les titres de ses œuvres picturales deviennent ensuite le nom de personnages. *Mourmour* donne vie à Amalbourga⁵⁴⁶ et Amaouri, que l'on a déjà rencontrées dans *Le Livre de Leonor Fini*, deux sphinges que Leonor Fini a peintes dans les années 40, et à Vespertilia, un être hybride, moitié sphinge, moitié oiseau qu'elle a réalisé dans les années 70. Sans être des *ekphrasis* ou des descriptions figées de tableaux précis, il s'agit d'allusions picturales. Le lecteur, de connivence avec l'œuvre de Fini, reconnaîtra les clins d'œil à *La sphinge Amalbourga* (1942) et à *Stryges amaouri* (1947).

Ces deux tableaux renversent les canons artistiques : un nu masculin est couché en position vulnérable et passive, surveillé par une sphinge dans la première et par une femme-loup et une sorcière⁵⁴⁷ dans la deuxième. Les rôles sont inversés. Les femmes regardent; les hommes sont

⁵⁴⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 143.

⁵⁴⁵ *Id.*, « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L'allusion picturale », loc. cit.

⁵⁴⁶ En consultant ses textes inédits et le petit dictionnaire italien que Fini consulte pour trouver le nom de ses personnages, on apprend qu'Amalbourga signifie « soccorritrice » en italien, « secourable » en français.

⁵⁴⁷ On peut voir Fini portant un costume semblable pour le Bal du Panache, qui a eu lieu à Paris en juin 1947, coiffée

regardés. Ce motif de l'homme androgyne endormi veillé par un personnage féminin est repris dans la diégèse des trois récits finiens, scènes qui font ressurgir toutes ces peintures où Fini représente la même image. Pour bien comprendre ce que ces allusions picturales apportent à l'histoire, il faut décortiquer le sens de ces toiles. Le regard joue un rôle primordial dans la logique de ces tableaux et du récit. Le regard féminin semble reprendre ses droits sur le regard masculin; les rôles traditionnels sont ainsi renversés. Fini récupère le mythe du sphinx comme plusieurs surréalistes, mais en fait un symbole « proto-féministe⁵⁴⁸ ». Chez elle, la créature mythique est à la fois « maîtresse des énigmes » et « gardienne de la vie⁵⁴⁹ ». Les peintures de Fini soulignent le pouvoir du sphinx « à ramener l'individu à sa nature primordiale⁵⁵⁰ ». Il s'agit d'un symbole très puissant chez elle :

In her art Fini gives voice to the sphinx, not Œdipus, refusing to see her and womankind as a problematic 'riddle' that deserves no further attention, as in Freud. When Fini displays the male before the sphinx[,] he is not poised for action, sexual or murderous, but asleep. While acknowledging Greek mythology and the bare-breasted malevolent sphinx, Fini embraced her Egyptian counterpart. She presented a sphinx who is often an androgynous and benevolent figure, frequently adorned with Oriental jewels and headdress. Fini presents the sphinx as Nature empowered but also poised against 'civilization' and all its violence⁵⁵¹.

Leonor Fini a glissé son autoportrait dans *Stryge Amaouri*. On la discerne aisément aux côtés de la stryge à l'arrière-plan du tableau. Elle s'insère ainsi dans le décor de la toile et, par le fait même, dans la trame narrative de *Mourmour*. Faire entrer des peintures qui existent réellement dans la diégèse ajoute une touche de réel au récit même si ces toiles représentent en elles-mêmes un monde fictif.

d'un crâne et de feuilles. Voir Peter Webb, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴⁸ Alyce Mahon, « La féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », *Dada/Surrealism* [en ligne], n° 19, 2013, n. p. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1274> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.* « Dans son art, Fini donne la parole au sphinx, et non à Œdipe, car elle refuse de voir en elle et dans l'humanité féminine une "énigme" problématique qui ne mérite plus d'attention, comme chez Freud. Lorsque Fini place l'homme devant le sphinx, elle le présente endormi, loin d'être prêt à l'action, qu'elle soit d'ordre sexuel ou meurtrier. Tout en reconnaissant la mythologie grecque et le sphinx malveillant à poitrine nue, Fini a embrassé son homologue égyptien. Elle a présenté un sphinx souvent androgyne et bienveillant, souvent orné de bijoux orientaux et d'une coiffe. Fini présente le sphinx comme la nature domptée et cultivée, mais elle le positionne aussi contre la "civilisation" et toute sa violence. » C'est moi qui traduis.

Mourmour dresse ainsi le portrait d'Amaouri :

Amaouri, qui avait la peau couleur bleu nuit, avait des yeux très écartés, très larges, les blanc des yeux très vaste et les prunelles très noires; son énorme chevelure était sombre et la courbe de sa croupe d'une force et d'une violence à couper le souffle de Belphegor lui-même. Souvent Amaouri roulait des yeux comme certains bonshommes automates qu'on trouvait autrefois à Montmartre, mais, lorsqu'elle baissait le regard, elle prenait une expression aussi douce que les vierges de Bellini. Quant à ses seins, j'en ai vu de pareils à Florence, ils étaient en bronze et du célèbre Gian Bologna. (*M*, p. 38-39)

Un lieu réel – Montmartre, quartier des artistes – est intégré à la description de la sphinge qui est elle-même comparée à des personnages de l'histoire de la peinture. Mais quelle pourrait être l'utilité de ces allusions extra-littéraires auxquelles Fini se réfère pour décrire la stryge? À même cette description, il y a donc des citations ou des allusions picturales à des œuvres et des instances créatrices réelles. Le lecteur peut facilement imaginer l'expression de la sphinge en regardant les vierges de Bellini et visualiser son apparence physique en observant les bronzes de Bologna. Sans ces allusions picturales, « le texte manquerait de relief et de chair ». Le texte se trouve en effet « augmenté, varié, modulé [par] l'image. Ainsi, le lecteur peut-il mieux visualiser le dire du texte grâce à la puissance de l'image “allusée”⁵⁵² ». Ces détours apportent, selon Liliane Louvel, « de la chair en plus dans un texte qui cherche à communiquer un plaisir charnel⁵⁵³ » :

O belle et musculeuse Amaouri à la peau azur sombre, combien de fois ai-je désiré faire mes ongles sur ta croupe et combien de fois ai-je voulu connaître tes amours dont on ne parle jamais, pas plus d'ailleurs que de ceux des autres sphinges. Pourquoi? Êtes-vous toujours absorbées à ourdir de fatales devinettes et autres énigmes toujours définitives? Même pas. Vous, mâles-femelles, êtes-vous donc trop parfaites – trop complètes pour désirer? Bestiales divinités retournées en elles-mêmes et pour cette raison si mystérieuses et solitaires? Seulement pour cela? (*M*, p. 102-103)

Ces allusions à la peinture de Leonor Fini permettent aussi de confirmer que le sphinx finien « is often an androgynous and benevolent figure, frequently adorned with Oriental jewels and headdress⁵⁵⁴ » comme Amaouri qui « [d]ans sa gigantesque chevelure crêpue [...] portait la plus grande perle du monde : La Pellegrina ». Cette perle « pèlerine » ou « vagabonde », réelle et

⁵⁵² C'est-à-dire une image évoquée allusivement. Liliane Louvel dans « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L'allusion picturale », *loc. cit.*

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ Alyce Mahon, « La féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », *loc. cit.*, n. p.

célèbre, a parcouru l'histoire de la peinture et amène avec elle son lot de tableaux du fond de l'histoire de la peinture⁵⁵⁵.

Pour faire entrer le personnage pictural dans la trame narrative de son récit, Fini utilise différents signaux qu'elle développera davantage dans les récits subséquents : l'odeur et la lumière. L'apparition d'Amalbourga dans le texte est accompagnée d'une « odeur de cirque, de fauve... » et de lumière : « Et Maounz s'est mise à imiter le déhanchement d'Amalbourga, furieux mais lent, et son accent, sa voix basse et rauque qui disait, là dans cette lumière, à cette lumière, avant l'apparition... Qui disait ainsi : “Schande, Schande, verfluchter Transvestit...” » (M, p. 111), le passage en allemand pouvant se traduire par « Honte, honte, foutu travesti ». Je reviendrai à la figure du travesti un peu plus tard.

La fauve Amalbourga parle allemand. Elle incarne l'hétérogénéité linguistique du récit, qui contient des passages en langue étrangère – allemand, italien, et même dans une langue phonétique inventée, peut-être bien cette « langue secrète⁵⁵⁶ » (M, p. 10) que Mourmour évoque au début. Le lecteur gagne à décrypter ce que recèlent ces passages en allemand, car ils renferment bien souvent une énigme, comme dans celui où Amalbourga, à la manière du sphinx, déclame :

*Sie ist nicht wie sie immer war
Sein Auge bannt und fremd ist Stirn und Haar
Von seinen Worten, den unscheinbar leisen,
Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen,
Si macht die leere Lüft beengend kreisen
Und sie kann töten, ohne zu berühren.*

⁵⁵⁵ On peut voir cette perle dans les portraits de personnages importants, notamment au cou des reines Élisabeth de France, dans un portrait peint par Rubens (1625), et Margaret d'Autriche, dans un portrait de de La Cruz (1906).

⁵⁵⁶ Heliodoro chante cette étrange chanson à Mourmour avant qu'il ne s'endorme :

« Te remble ante defi ante / Lavit anse Ketrebas / Tour netoi eno frequel / De u brazî esette toil / Mezil fo zebrel ecîel / Ilesî loin Apri voisete apres / Zavoir dormilon temps. » (M, p. 130) Il semble s'y cacher une écriture cryptique qui pourrait ressembler à du français : Tremblante défiante / La vie en secret bat / Tourne-toi [?] / [?] Cette toile / Mais il faut le ciel / Il est si loin apprivoisé et après / Avoir dormi longtemps

Ces langues étrangères jouent sur la lisibilité du texte au même titre que les images. Vraisemblablement, l'être féminin dont il est question dans cette énigme est Méduse. En voici la traduction :

*Elle n'est plus ce qu'elle a toujours été.
Son œil est envoûté, son front et ses cheveux sont étranges.
D'après ses paroles, qui sont discrètement silencieuses,
Un règne s'éteint et une séduction,
Si fait circuler l'air vide de manière restrictive
Et elle peut tuer sans toucher⁵⁵⁷.*

Comme le souligne Katharine Conley, le mythe de cette Gorgone aura à la fois objectivé les femmes surréalistes et libéré leur créativité⁵⁵⁸. À travers la figure mythique, Conley interroge avec intelligence la problématique de la femme surréaliste qui, simultanément, regarde et est regardée, à la fois artiste et muse, objet du regard de l'homme. L'écriture de Leonor Fini est laissée pour compte dans l'analyse de Conley, mais le mythe de Méduse aura certainement permis à l'artiste de libérer sa créativité et, qui plus est, de stimuler son écriture. La référence parfois explicite à Méduse concerne de près les relations intermédiaires selon Liliane Louvel pour qui les références allusives ou citationnelles « aux mythes fondateurs de la peinture (Méduse, Narcisse, Orphée) et aux histoires célèbres », bref à « tout le fond d'histoire de l'art », enrichissent le texte par leur effet d'intermédialité⁵⁵⁹.

3.1.2.4. Voir ou ne pas voir Méduse, mythe fondateur de la peinture

Figure de la mythologie grecque, Méduse est la seule de trois Gorgones à être mortelle. Elle inspire l'effroi en raison de la force de son regard qui peut pétrifier quiconque la regarde. Seul Persée a su

⁵⁵⁷ Traduit à l'aide du traducteur automatique DeepL [en ligne], www.DeepL.com/Translator.

⁵⁵⁸ Konley attire notamment l'attention sur les cas de Leonora Carrington et d'Unica Zürn. « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 71-89.

⁵⁵⁹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 105.

user de ruse pour détourner son regard avec son bouclier avant de lui trancher la tête. Dante et Ovide, que Leonor Fini a lus, ont, parmi d'autres écrivains au fil des siècles, réécrit le mythe. Symbole de « la beauté monstrueuse », Méduse est associée au « motif spéculaire » qui hante toute l'œuvre finienne, « c'est-à-dire à l'éternelle question qui consiste à savoir comment on se voit, se perçoit et se définit en comparaison avec le double négatif qui nous tend le miroir⁵⁶⁰ ».

Dans *Mourmour*, Fini présente Méduse comme l'« étrangère » ou la « voyageuse ». La référence antique grecque a aussi sa place dans le travail pictural⁵⁶¹ de Fini. Elle allie cette référence mythologique à « une constellation de motifs et de symboles » associés à la mythologie « pré-indo-européenne », et plus spécifiquement aux déesses pré-patriarcales : la déesse Serpent, la déesse Oiseau, l'Œuf primordial, le Papillon, les cavernes, les labyrinthes, les graines, les rivières, les cornes⁵⁶², pour ne citer que l'imagerie qu'elle utilise abondamment.

Une structure en cadre signale au lecteur la présence picturale de Méduse dans *Mourmour*; une brèche s'ouvre alors dans le littéraire pour y faire entrer l'allusion à une toile. Le chat humanisé voit Méduse pour la première fois à la sortie d'une grotte. À la lecture de ce passage, on peut imaginer les parois rocheuses former une sorte de *tondo*, un cadre rond⁵⁶³, autour de l'être mythologique. Vue de loin, Méduse apparaît dans « l'œil » de la caverne comme dans l'œil d'un appareil photo : « Sous la voûte, à la sortie, nous sommes restés interdits en voyant, assis sur un

⁵⁶⁰ Andrea Oberhuber, « *Ecce Medusa* : regardons-la, donc ! », *MuseMedusa [en ligne]*, http://musemedusa.com/dossier_1/oberhuber/ (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁶¹ Méduse se repère aisément dans les titres des tableaux de Leonor Fini comme la *Tête de Méduse* ou *Le thermes des Méduses* (1987), et plus finement dans toutes ces œuvres où la chevelure des figures féminines prend des allures de tentacules ou de serpents entrelacés, à la manière de sa propre chevelure.

⁵⁶² Dans les années 1980, Gloria Orenstein se base sur les recherches de Marija Gimbutas (*The Goddesses and Gods of old Europe : 6500-3500 B.C. Myth and Cult Images*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1982) pour montrer que les écrivaines et les artistes visuelles contemporaines (de l'époque de Leonor Fini) revendiquent ces symboles et leur donnent une interprétation moderne. Gloria Orenstein, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 147. Aussi en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500638ar.pdf> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁶³ Variante de la fenêtre, dirait Philippe Hamon.

rocher qui donne sur le précipice, quelqu'un de dos, aux épaules secouées de longs sanglots. » (*M*, p. 118-119) Le tableau descriptif que Mourmour donnera de cette Gorgone constitue certainement l'exemple le plus frappant du réseau de référentialités picturales à l'œuvre dans le récit. En plus de traîner dans son sillage tout un pan de l'histoire de l'art, l'apparition de Méduse reflète la toile *Sleeping Medusa* (1896) du peintre Fernand Khnopff qui a inspiré Leonor Fini, notamment pour ses toiles *Rogomelec* (1978) et *l'Extrême nuit*⁵⁶⁴ (1977). À l'instar du peintre, l'auteure a décrit une Méduse énigmatique et silencieuse, vue de dos, perchée sur un rocher.

La distance du narrateur par rapport au sujet de description influence la précision des traits du personnage dépeint et crée un effet d'éloignement, comme en peinture. Mourmour ne peut que livrer une parcelle du portrait de la Gorgone qui reste pour le moment incomplète : « Habillée de blanc, elle était l'étrangère, la voyageuse, l'une de celle qui traverse les ponts des bateaux à roues ou à vapeur, élégantes, coquettes, mélancoliques, l'une de celles qui ajustent leurs écharpes et leurs larges coiffures à la Helleu. » (*M*, p. 118-119)

Infiniment triste dans *Mourmour*, Méduse est à la fois une figure mélancolique et une menace mortifère à cause des risques de pétrification qui lui sont associés. Mourmour doit d'abord se contenter de la regarder de loin :

Le vent écarta l'écharpe et j'ai vu alors sur sa nuque voleter des plumes grises. Ses cheveux bougeaient aussi. Séparés en mèches, ils se dessinaient sur le ciel comme des serpents. Saturnine me retint sous la voûte et me dit à voix très basse : "Oui, elle est très belle, mais il faut éviter son regard. Il tue, bien qu'il soit le plus enchanteur" (*M*, p. 119).

Avec ce portrait de beauté, Leonor Fini semble se demander comment faire voir un personnage dont les conditions de possibilité résident justement dans l'impossibilité de la regarder. Comment poser des mots sur quoi on n'a pas déjà posé les yeux? Méduse est aussi indicible

⁵⁶⁴ C'est ce qu'explique Neil Zukerman dans *Leonor Fini Paintings 1931-1987*, New York, CFM Gallery, p. 18. « One of a series of darkly colored paintings she executed during this period, *Rogomelec* calls to mind Fernand Khnopff's *Sleeping Medusa* which Fini had earlier used as the basis for the painting *Extrême Nuit* in 1977. »

qu'irreprésentable quand sa description doit passer par le regard homodiégétique. Pour le lecteur, la présence de cette allusion picturale est d'autant plus paradoxale qu'il doit la « voir » avant de l'activer. Impossible à regarder, la Gorgone est au cœur de la problématique de l'irreprésentable puisque son visage serait techniquement impossible à représenter; « tenter de dire Méduse et son pouvoir figeant par l'écriture est une tâche peu aisée, qui semble vouée à l'échec⁵⁶⁵. » Si Persée a utilisé son bouclier pour contrer son regard mortel, Mourmour emprunte les « étranges lunettes » (*M*, p. 119-120) de sa mère Bélinda pour la regarder de plus près. Au moment où elle tombe endormie, il dépose les « noires lunettes » (*M*, p. 120) sur les yeux fermés du monstre. Pour dire Méduse, Leonor Fini n'utilise pas un effet médusant. Elle la décrit plutôt en passant par le mouvement, pour attirer l'attention sur son caractère insaisissable, et par la lumière, qui signale souvent chez Leonor Fini la présence de la peinture dans le texte. Sans elle, on n'y voit rien :

Et ce détour par la lumière et par la couleur pour dire l'omniprésence du monstre rappelle ainsi que représenter Méduse est avant tout un enjeu scopique : il s'agit de montrer ce que l'on ne peut voir, et la lumière, seule capable de mettre au jour l'in-visible, prend en charge, métaphoriquement, cette mission⁵⁶⁶.

Méduse apparaît ainsi dans la lumière et le mouvement, deux propriétés picturales : « Viens, viens voir le jour qui va apparaître » (*M*, p. 118), dit Mourmour avant d'apercevoir Méduse.

Il semble plus difficile pour Leonor Fini d'esquiver les clichés de description et les métaphores lexicalisées par écrit alors qu'elle évite si habilement les canons en peinture. Kiev Renaud, dans ses recherches sur la description de la beauté en littérature⁵⁶⁷, parle en ce sens des « impossibilités » du portrait littéraire en rapportant les analyses de Bernard Vannier, qui s'est penché sur la question : « Or, pour signifier la beauté requise par le récit, le portrait doit la dire (par

⁵⁶⁵ Mathilde Roussigné, « Comment voir Méduse ? Sylvie Germain, peintre de la narration », *MuseMedusa [en ligne]*, http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne/ (page consultée le 27 octobre 2018).

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ Kiev Renaud, « Les impossibilités du portrait littéraire », *Le Crachoir de Flaubert [en ligne]*, 2017, <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2017/03/les-impossibilites-du-portrait-litteraire/> (page consultée le 27 octobre 2018).

tautologie), la suggérer (par comparaison) ou avouer son impuissance. Il ne peut jamais la *montrer*⁵⁶⁸. » Le portrait littéraire de Méduse demeure donc « incomplet », « impuissant » par rapport au portrait peint. La comparaison avec des œuvres d'artistes réels permet donc de compléter le portrait là où les mots échouent. Grâce à la référence directe au peintre et graveur français Paul-César Helleu (1859-1927) dans le portrait que Mourmour donne de Méduse, le lecteur de visualiser ce qui échappe au regard et de s'imaginer une Méduse dont la beauté est semblable à celle des portraits de femmes de la haute société que Helleu a réalisés à la pointe sèche. En bref, la comparaison d'un personnage littéraire et d'un personnage peint met de la chair sur les mots. De plus près encore, Mourmour détaille la créature des pieds à la tête, comme dans un portrait en pied, mais sans suivre l'ordre du portrait canonique, c'est-à-dire du haut vers le bas, « du front au menton, du visage au corps, de la tête au pied, puis du corps aux vêtements⁵⁶⁹ », comme il est coutume de le faire en littérature. Mourmour observera cependant cet ordre en dépeignant le portrait de Mourko : « Son visage était magnifique, son front d'un bleu de prusse étincelant, ses joues orange, son nez petit, moite et luisant et sa gueule d'un rose un peu violet encadrait ses dents d'un blanc inouï. » (*M*, p. 63) Devant Méduse, le chat commence plutôt par décrire le vêtement qui se détache de son corps comme si elle muait tel un serpent, laissant sa mue derrière elle. À travers le vêtement, Méduse apparaît à demi enfouie, à demi révélée :

Ses vêtements blancs s'étaient ouverts, parfois défaits ou décousus, et des plumes grises de différentes longueurs se hérissaient un peu partout. Mi enlevées, les chaussures de toile blanche, montraient les pieds d'un grand griffon. Les mèches de ses cheveux étaient de véritables serpents roux et noirs, qui ne cessaient de bouger lentement pendant son sommeil. Son visage renversé sur la pente du rocher était la belle et sombre majesté. Sa bouche avait une expression amère. [...] Sa tête tressaillait à peine, penchée sur son épaule droite qui était nue et brune avant de devenir l'aile d'un oiseau. (*M*, p. 120-121)

⁵⁶⁸ Bernard Vannier, *L'inscription du corps : pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 137. Cité par Kiev Renaud, « Les impossibilités du portrait littéraire », *loc. cit.*

⁵⁶⁹ Bernard Vannier, *L'inscription du corps : pour une sémiotique du portrait balzacien*, *op. cit.*, p. 32-41. Cité par Kiev Renaud, « Les impossibilités du portrait littéraire », *loc. cit.*

Cette fois, Mourmour peut l'observer de près. Outre les yeux clos de la bête, ce sont ici les ailes et les plumes qui établissent la base de la comparaison avec la Méduse de Khnopff. Comme elle, celle qui apparaît dans *Mourmour* tient plus de l'animal que de l'humain : enveloppée dans ses fourrures et coiffées de plumes, elle trouve un jumeau dans l'oiseau de proie au sommeil trompeur⁵⁷⁰. Dans les descriptions de Méduse, on aura reconnu le travail sur le vêtement qui fait apparaître ce qui lui résiste. Si le regard de Mourmour s'attarde d'abord au tissu blanc qui l'enrobe, c'est qu'il voile Méduse en la dévoilant. Saturnine, en l'apercevant, s'inquiète justement : « Pourvu que son écharpe ne tombe pas. » (*M*, p. 119)

La scène de voilement/dévoilement de Méduse a partie liée avec ce que Liliane Louvel appelle « l'érotique de l'image » ou « une sorte de strip-tease littéraire » découvrant une allusion dont « l'accès est à jamais différé⁵⁷¹ ». Louvel entend par là ce moment de plaisir lorsque le lecteur est sur le point de *découvrir* l'œuvre d'art qui lui fait signe entre les lignes, instant qu'elle décrit comme « [c]e plaisir de la communion silencieuse entre partenaires de l'allusion picturale ou de la citation, [qui] s'assortit de celui de la reconnaissance⁵⁷² ». Puisque la référence au visuel est « “suggestive” », Louvel soutient que le « voilé devient plus érotique que le dévoilé⁵⁷³. »

Mourmour pourra aussi voir ses yeux à travers les verres fumés :

Les verres noirs des lunettes soudain s'animèrent de striures glauques, de signes sinueux orange et azur, comme sur des vases de Daum et de certains Gallé.

La tête eut encore un long tressaillement et au centre du verre trembla un point rouge très lumineux. Le réveil? (*M*, p. 121)

⁵⁷⁰ Si la Méduse de Khnopff n'a pas la chevelure de serpent qu'on lui connaît dans la mythologie, un article d'Hélène Huc porte à croire qu'elle pourrait s'apparenter à la femme-phénix décrite dans *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli, une encyclopédie médiévale, d'où les plumes qui couvrent le corps de la créature. Hélène Huc, « La femme-oiseau : représentation polymorphe de la Donna dans *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli », *Italies* [en ligne], n° 10, 2006, <http://italies.revues.org/645> (page consultée le 8 décembre 2013).

⁵⁷¹ Liliane Louvel, « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L'allusion picturale », *loc. cit.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

Ici, le point de comparaison est établi par les vases Art Nouveau d'Émile Gallé et des frères Daum, dont Leonor Fini possédait quelques pièces. Elle représente d'ailleurs souvent ces morceaux de verrerie dans ses tableaux, comme on l'a vu dans les analyses du *Livre de Leonor Fini* et de *Miroir des chats*. Le personnage de Méduse incarne l'hybridité par sa double nature, un « être intermédiaire entre deux mondes », mi-humain mi-animal, à la fois serpent et oiseau, dont le rôle, par rapport aux femmes surréalistes, est celui d'un « être entre-deux, en état de passage ou de métamorphose⁵⁷⁴ ». Dans l'art de ces dernières, le personnage mythologique rappelle « que nous sommes tous composés d'éléments multiples, féminins, masculins, naturels, civilisés⁵⁷⁵ ». Méduse, c'est donc aussi une projection de l'identité finienne. Fini s'attribue les mêmes épithètes – l'étrangère et la voyageuse – qu'elle donne à Méduse dans ses journaux d'écriture⁵⁷⁶ et établit une sorte de jeu de miroir entre la créature mythologique et son propre personnage.

Dans la physionomie de Méduse se télescopent aussi celles de Mourmour et de Fini, qui a prêté son visage, son corps et sa personnalité à toute une panoplie de personnages et d'objets peints aussi bien qu'écrits, hommes, femmes, enfants connus ou anonymes, animaux, accessoires de modes, meubles, objets de décoration. De cette manière, l'artiste démonte les stéréotypes associés à l'identité. Fini cultive l'ambiguïté sexuelle dans ses autoportraits et dans ses récits en faisant de ses personnages des êtres tantôt féminins, tantôt masculins ou androgynes. On pourrait ici parler de « portraits-compensations », un mode d'autoreprésentation fantasmatique pratiqué par les surréalistes qui « consistait à occulter son visage sous une figure d'emprunt, à se glisser dans une

⁵⁷⁴ Katharine Conley d'après Colville dans « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁷⁶ « Presque toujours je me sens l'Étrangère. L'étranger c'est l'être dont l'amour est ailleurs. L'étranger est l'hôte de passage, – dans ce sens on l'est tous – mais les humains essayent naturellement de se sentir liés à une patrie, à des parents, de se rassurer. La peinture me suffit, m'occupe profondément. » (ALF)

personnalité alternative⁵⁷⁷ ». Ainsi, « les surréalistes s'identifient parfois à leurs modèles, les pénètrent ou les endossent comme un vêtement⁵⁷⁸ ». Quand Fini peint ou écrit, elle n'est d'aucun sexe, elle n'a pas de genre. En ce sens, elle revêt un morceau de tissus comme elle revêt un morceau de toile ou de texte sur son visage. Le mot « texte » étant dérivé du latin *textere* qui signifie « tisser », comme le rappellent souvent les études intermédiaires, est étymologiquement lié au tissu de la toile et du texte. Le vêtement est donc associé au thème de la métamorphose et en dit long sur la conception que Fini se fait de sa propre identité, elle qui se costumait tous les jours pour mieux se travestir. Elle transgresse le tabou de la différence sexuelle en passant par le costume.

Méduse n'est pas la seule divinité invoquée dans le texte. Lors de la fête donnée en l'honneur de Luna à la fin du récit, Mourmour assiste à un « défilé » mythologique. Chat et chattes se métamorphosent en Isis, Artemis, Diane, Actéon, Seléné, Pan, Endymion et Hécate. Dans *Mourmour*, le monde est un spectacle en soi dans les yeux du jeune chat.

Fini revient toujours au temps de l'enfance, car le regard enfantin n'a pas besoin d'intermédiaire pour être émerveillé par le monde selon elle. Mourmour apprend à regarder ce qui se voit au soleil et ce qui se voit dans l'ombre; il fait l'école du regard. À l'instar du Roi qui échappe sans cesse au regard du narrateur de *Rogomelec*, Luna se dérobe au regard de Mourmour.

Les chats ont la particularité de voir la nuit, ils vivent une connivence particulière avec elle; leur regard nyctalope en fait des êtres doués de voyance. Ils peuvent accéder à un au-delà du visible. La fête de la Lune est révélatrice à cet effet : « Elle [la Lune] passait pour être protectrice et patronne des chats, mais cela provenait de la sinistre époque des autodafés. Moi je [Mourmour] me

⁵⁷⁷ Christen Justine-Margaux, « La figure du double des décadents aux surréalistes », *Post-scriptum* [en ligne], n° 20, mars 2016, <https://post-scriptum.org/20-04-la-figure-du-double-des-decadents-aux-surrealistes/#toc-les-surfaces-r-fl-chissantes> (page consultée le 20 novembre 2018).

⁵⁷⁸ Robert Benayoun, *Le rire des surréalistes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 50. Cité dans Christen Justine-Margaux, « La figure du double des décadents aux surréalistes », *op. cit.*

sentais plus à l'aise avec le soleil, je lui clignais souvent de l'œil [...]. » (M, p. 100-101) Mourmour ne voit pas la nuit : être ou ne pas être⁵⁷⁹, la célèbre question identitaire de la pièce de Shakespeare, devient « voir ou ne pas voir »; c'est toute cette problématique identitaire qui est reliée au regard parce que regarder Méduse peut tuer. Dans le chapitre « Le jour suivant » la fête de la Lune, quand Mourmour se fait demander : « Dis-nous si tu l'as vue hier soir, la grande fiévreuse lumière? », il répond : « Je crois bien » (M, p. 110), mais Mourmour, en fait, « n'a rien vu de cela » (M, p. 110) et alors que les autres chats lui décrivent le spectacle, les points de suspension qui disent l'impossibilité des substantifs « jolies » et « apaisantes » à rendre compte de la beauté de la scène, sont remplacés par une description qui fait appel à un motif pictural :

« Puis », reprit Minz, « la lumière couvrit aussi l'Albinos qui déjà n'avait plus de contours et Luna qui s'éventait... comme si de rien n'était. » Minz ajouta : « L'éventail avait de si jolies et apaisantes images... » et les images décrites par Minz était là sur l'esplanade où fleurissait un ravissant jardin à la française, aux arbres riches en branches, sur l'un desquels était fixée une escarpolette toute fleurie de campanules. (M, p. 111)

Les images qui apparaissent alors dans le paysage où se trouve Mourmour ne sont paradoxalement pas décrites au lecteur. Ces images révèlent dans leur sillage un fond de l'histoire de l'art : toutes ces représentations du jeu de l'escarpolette peintes par Goya, Fragonard, Renoir et, bien sûr, par Leonor Fini. On pense entre autres aux tableaux *Les heureux hasards de l'escarpolette* (1767-1769) de Fragonard et aux *Mutantes* de Fini. L'érotisme sous-jacent au jeu de la balançoire se retrouve dans la scène décrite par Fini où les chats jouent innocemment. Mourmour pousse ses amies sur la balançoire alors qu'elles lui disent : « Fort! Plus fort! Encore, encore... encore... » (M, p. 111-112) Seul le lecteur ayant saisi l'allusion picturale peut comprendre l'érotisme de la scène.

⁵⁷⁹ Dans *Mourmour*, les personnages de Hamlet et d'Ophélie sont mentionnés (M, p. 104).

3.1.2.5. Les portraits et la couleur

« Les couleurs – les objets sont eux aussi
l’alphabet en désordre de la peinture. »
Leonor Fini (ALF)

Les tissus et les vêtements, comme nous l’avons vu dans *Le Livre de Leonor Fini*, ont le pouvoir d’inverser les sexes, voire de les rendre solubles⁵⁸⁰; ils permettent donc d’éviter l’enfermement identitaire et générique. De la même manière, Fini considère ses tableaux comme de « véritables masques » (ALF). Mourmour essaie les masques que les fées ont modelés sur leur propre visage. Il joue donc avec son identité à l’instar de Fini, se travestissant comme les hommes surréalistes qui étaient motivés « par le désir d’explorer la profondeur d’autres consciences, notamment féminines⁵⁸¹ ». Dans ce dessein, Fini expérimente le corps et la voix de ses narrateurs masculins, ce qui rejoint la problématique du dédoublement bien présente dans les toiles de la peintre.

Quant à Mourmour, la transgression de son sexe passe par un travestissement intérieur puis vestimentaire. C’est l’art qui déclenche cette envie du même, soit un portrait de Mourko qu’il tient « contre [s]a poitrine, oubliant qu’il aurait pu s’abîmer, et [il] senti[t] alors, immédiatement, que la langue de Mourko [l]e léchait, que des dents au blanc inouï [le] mordillaient » (M, p. 73). Mourmour s’habillera aussi à la manière de Mourko après avoir fait l’expérience d’une relation amoureuse avec lui :

Mourko m’attendait sur le rocher dans sa position favorite, celle d’un diable de Signorelli. J’avais déjà remarqué qu’il portait un costume orange imperméable sur lequel étaient disposées en losanges et en triangles des petites cuillères d’argent. Il m’habilla d’un costume très semblable et me fit porter de petites échasses [...]. (M, p. 87)

De la même manière que la pièce de tissu, le nom peut aussi être une forme d’identification sexuelle et sociale. Pour ne pas les étouffer dans les étroites limites de leur identité, Fini donne

⁵⁸⁰ C’est ce qu’observe Christen Justine-Margaux chez les surréalistes, en faisant un clin d’œil au *Poisson soluble* d’André Breton. Christen Justine-Margaux, « La figure du double des décadents aux surréalistes », *loc. cit.*

⁵⁸¹ Robert Benayoun, *Le rire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 50. Cité dans Christen Justine-Margaux, « La figure du double des décadents aux surréalistes », *loc. cit.*

souvent plus d'un nom à ses personnages, comme elle le fait avec ses chats. C'est le cas du personnage de Saturnine, qui est douée pour les métamorphoses; elle s'appelle aussi Infelicia et Maoura, « trois noms si enveloppés autour d'elle [...] qu[e] Mourmour] aurai[t] aimé les dénouer comme des bandelettes trop serrées⁵⁸² » (*M*, p. 118). Il en va de même pour Lucidor que Fini féminise en lui donnant parfois le nom de Lucidora.

Le double portrait des personnages ouvre l'imaginaire du lecteur et complexifie l'univers fictif. Enfin, le mode du travestissement ou « cross-dressing » tel que le définit Lorraine Janzen Kooistra, pourrait aussi servir à transcender les différences entre texte et image. Kooistra conçoit ainsi le « cross-dressing » comme « the attempt to deny differences by becoming the “other”⁵⁸³ ». Ce terme pourrait correspondre au dialogue entre récit et images dans *Mourmour* : le texte imite le portrait pictural et emprunte ses couleurs à la peinture.

Mourmour décrit plusieurs personnages au fil de son parcours initiatique, notamment dans le chapitre intitulé « Les deux portraits ». Dans ce chapitre, le degré de saturation visuelle est assez élevé. Pour réaliser ses visages littéraires, Fini use parfois d'adjectifs tels que « magnifique », « beau », « joli », « surprenant », qui indiquent l'impuissance des mots devant le portrait pictural. Le rendu visuel du portrait écrit n'a jamais la même substance que celui du portrait peint. L'écriture de Fini demeure cependant résolument picturale puisqu'elle utilise des effets visuels puisés à même les arts visuels comme stratégies descriptives.

Si les personnages dans *Mourmour* peuvent se dissoudre dans le paysage ou le corps d'un animal comme dans l'eau, c'est qu'ils empruntent le pouvoir de solubilité de la peinture. En fait,

⁵⁸² À Rome, la statue de Saturne était liée de bandelettes pour le garder en sommeil. On ne les lui retirait que pendant la fête des Saturnales. Jacques-Paule Migne, *Dictionnaire universelle de mythologie ancienne et moderne*, Paris, Migne, 1855, p. 1210.

⁵⁸³ Lorraine Janzen Kooistra, *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin de Siècle Illustrated Books*, Aldershot, Scolar, 1995, p. 20. Le « cross-dressing » est « la tentative de nier les différences en devenant “l'autre” ». C'est moi qui traduis.

Fini n'arrive à donner corps à ses protagonistes que dans la couleur. Est-ce à dire que le texte demeure « impuissant » devant la couleur? Cette notion d'« impuissance » se rencontre abondamment dans les études sur les rapports entre les couleurs peintes et les couleurs écrites. De manière généralisée, dans la critique intermédiaire, la couleur constitue une « pierre d'achoppement » puisqu'elle « inquiète le texte littéraire, le menace de s'effondrer dans une impossibilité, une incommensurabilité⁵⁸⁴ ». Cette tache aveugle du texte littéraire tient au fait que « [l]a couleur n'est qu'un élément du visible, mais elle est aussi le plus inaccessible à une description verbale, la quintessence de ce qui échappe à la signification⁵⁸⁵ ». « C'est que la couleur est d'abord du côté de la sensation, de l'émotionnel, du subjectif, de l'épreuve de l'éprouvé⁵⁸⁶ », rappelle Liliane Louvel. Leonor Fini l'a saisi, et sans assujettir la couleur au langage par le détour symbolique (comme le serait le « rouge passion »), elle parlera de « sensation orange » (*M*, p. 114) ou encore de « rêves blancs » (*M*, p. 119). Pour comprendre cette sensation, il faut « voir » la couleur chaude de l'orangé. Fini se sert donc des couleurs d'une manière inusitée, pour qualifier des sentiments, ce qui la différencie d'un simple *écrivain*, comme elle se qualifie pourtant elle-même dans ses journaux intimes (*ALF*). Ce « sentiment orange » rappelle le « chat jaune » de l'abbé Séguin dont parle Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

[...] dire un *chat jaune* et non un *chat perdu*, c'est d'une certaine façon l'acte qui sépare l'écrivain de l'écrivant, non parce que le jaune « fait image », mais parce qu'il frappe d'enchantement le sens intentionnel, retourne la parole vers une sorte d'en-deçà du sens; le chat jaune dit la bonté de l'abbé Séguin, mais aussi il dit moins, et c'est ici qu'apparaît le scandale de la parole littéraire⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Liliane Louvel, « Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert », *Interfaces : image, texte, langage*, Université Paris 7-Denis Diderot, Presses de l'Université de Bourgogne, 2012, vol. 33, p. 243. Aussi en ligne <https://college.holycross.edu/interfaces/vol33.html> (page consultée le 27 octobre 2018).

⁵⁸⁵ Clara Mallier, « “Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature” : pour une lecture non sémiotique de la couleur chez Ernest Hemingway », *Revue française d'études américaines*, n° 105, 2005. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-77.htm> (page consultée le 27 octobre 2018).

⁵⁸⁶ Liliane Louvel, « Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert », *loc. cit.*, p. 244.

⁵⁸⁷ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 116-117.

Nous avons déjà vu, en analysant *Miroir des chats*, que dans l'univers finien les tons de jaune orange sont souvent évoqués. Il s'agit peut-être d'une simple coïncidence, mais nous verrons si cette couleur revient dans *Rogomelec* et *L'Oneiopompe*. La teinte pourrait bien faire allusion au pigment minéral du réalgar, que les Égyptiens utilisaient dans l'art funéraire, et représenter le pouvoir de régénérescence du sphinx égyptien dont s'inspire Fini. Mourmour expérimente la sensation orange juste après avoir appris qu'il pourrait un jour se régénérer pour devenir le démon de la musique (*M*, p. 114).

Les effets littéraires de chromatisme⁵⁸⁸ permettent paradoxalement à l'artiste en Leonor Fini de relever le défi que le portrait littéraire représente vraisemblablement pour l'auteure. Lorsqu'on étudie ces portraits plus attentivement, on constate que les couleurs opèrent une étrange métamorphose qui restitue à l'individu ce que Marcel Brion nomme ses « possibilités mystérieuses »; ce sont là « les reflets de l'invisible⁵⁸⁹ ». Mourmour dresse ainsi le portrait déjà évoqué qui occupe ses fantasmes : « [...] je ne pouvais détacher mon regard de Mourko. Son visage était magnifique, son front d'un bleu de prusse étincelant, ses joues orange, son nez petit, moite et luisant et sa gueule d'un rose un peu violet encadrait ses dents d'un blanc inouï. » (*M*, p. 63) Les nombreux adjectifs de couleur semés dans *Mourmour* produisent inmanquablement des « effets de picturalité » ou de « plasticité⁵⁹⁰ », même s'ils ne décrivent pas un tableau précis.

Dans *Mourmour*, le personnage peintre est la fée Lucidor, parfois nommée Lucidora comme on l'a vu, qui semble dotée du pouvoir de transformer. Fini met l'accent sur son regard pour la décrire, ses yeux qui sont « phosphorescents » (*M*, p. 67) exactement comme les tableaux exposés

⁵⁸⁸ Bernard Vouilloux, « Du figural iconique », *Poétique*, n° 146, 2006, p. 134. Selon Vouilloux, l'inexprimable de la couleur existe autant pour l'écrivain que pour le peintre.

⁵⁸⁹ Marcel Brion, « Jusqu'au royaume des Mères », *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1955 dans Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minski, 2001, p. 163.

⁵⁹⁰ Kirsty Bell, *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, op. cit., p. 208.

dans la grotte (*M*, p. 45), et qui « changent selon ce que la réalité lui tend et selon qu'elle la regarde ou non; ils sont rouges, mordorés, noir profond, bleu outre-mer, gris-vert ou chargés d'émeute ou de poésie » (*M*, p. 67). Le regard de la peintre a le pouvoir de transformer les êtres à l'infini, de transmuter le réel en surréel, et d'accrocher l'imagination du lecteur à une « sélection de devenir⁵⁹¹ ». Quand la fée Lucidor pose ses yeux sur Mourmour, elle « [l]e déshabill[e] du regard » et alors « [s]a petite veste était à [s]es pieds transformée en géranium rose-rouge » (*M*, p. 19). On la voit aussi à l'œuvre alors qu'elle exécute le portrait d'Héliodoro dans l'abbaye.

Dans cette scène, il s'opère une mise en abyme et un jeu de miroir entre les regards. Mourmour regarde Lucidor regarder Héliodoro avant de décrire la scène qui se déroule entre le modèle et son maître. Lucidor est donc en train de peindre l'*ekphrasis* imaginaire que le narrateur décrit de manière détournée :

Lui-même [Héliodoro] posait, assis sur un trône formé d'hexagones de saphirs qui se croisaient avec l'amazonite brune, la tourmaline et l'opale sombre. Les montants étaient en almandine mâle [*sic*] hérissée de coraux mauves. Le siège, bien sûr, était en Lophophor bleu pâle, moelleux au dos et aux divines pattes. Dans la majesté de la pose, il émanait de sa longue fourrure blanche une lumière diaphane légèrement azurée. Ses yeux étaient d'un or orange, bridés, scrutateurs et intimidants. Héliodoro parle rarement et s'il parle, c'est en vers archaïques et par énigmes et sentences. On le dit éternel, on le souhaite. Il ne porte ni vêtements, ni manteau, mais un grand béryl nommé Héliodoro comme lui, oscille sur sa poitrine, et il est difficile de savoir de quelle manière il peut tenir, car on ne voit ni chaîne ni ruban. Ce joyau peut envoyer des sons semblables à ceux de la harpe d'or et Héliodoro les règle selon un savant ronronnement. Le bout de son nez est rose, mais il devient rose-orange si quelque chose l'intéresse vivement. L'intérieur de ses courtes oreilles est également rose et inaltérable. Le visage est très large. (*M*, p. 67-69)

Fini a délégué son regard à son sujet observateur comme s'il devenait lui-même peintre en devenant le « porte-regard⁵⁹² ». Ce que l'on voit ici, c'est le regard à l'œuvre. Le « regard descripteur⁵⁹³ », comme le nomme Philippe Hamon, commence d'abord par « peindre » l'arrière-plan avant d'en venir au premier plan où se trouve le modèle. Cette scène descriptive ralentit le rythme narratif et

⁵⁹¹ J'emprunte l'expression du surréaliste Victor Brauner, qui a écrit un texte intitulé « J'ai vu comment vous faites un tableau » en 1959 après avoir observé Leonor Fini « peignant *Vespertilia* ». Ce texte est reproduit dans Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini, op. cit.*, p. 129.

⁵⁹² Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie, op. cit.*, p. 264.

⁵⁹³ Voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 et *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie, op. cit.*

constitue une pause de l'intrigue, que l'on pourrait comparer à un arrêt sur image. Cette pause est ici justifiée par la séance de pose de Heliodoro : « La pose (posture) de spectateur réclame une pause de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue, un oubli du personnage, "la perte de vue" une perte du voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui s'absorbe dans le spectacle⁵⁹⁴. » Le narrateur sent le besoin d'excuser cet arrêt en s'adressant directement au lecteur : « Vous comprendrez facilement que ne pas décrire Heliodoro eut été un manque de civilité et d'égards. » (M, p. 68)

Si André Breton s'insurgeait contre les descriptions dans le *Manifeste du surréalisme*, Leonor Fini n'avait que faire de ses diktats : « Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs⁵⁹⁵! » Pourtant, Fini arrive à éviter les clichés sur papier là où le texte ne se suffit plus.

Leonor Fini redevient peintre tout en écrivant quand Lucidora invite Mourmour à s'asseoir près d'elle pour la regarder peindre :

Elle peignait avec ses dix longs doigts retroussés d'où sortaient dix pinceaux de différentes largeurs et épaisseurs. Elle les utilisait avec agilité, finement, parfois elle les rentrait ou faisait sortir de ses ongles des pinces, des pincettes et des lames aiguës. Elle utilisait la poudre d'or et d'argent, les plumes, les poils de martigora employés un à un, et cela, comme le disent les paresseuses chattes à coiffure, est « d'un effet inégalable » (M, p. 68-69).

Difficile de ne pas voir le personnage de la peintre Fini à travers le personnage de Lucidora. De la même manière que la peintre, Lucidora fait passer ses propres traits dans le portrait des autres. Lors de la fête de la lune, « Sklaklaviol ouvrait ses ailes noires hérissées, elle était l'Ange Noir. Son visage était très pâle et ses yeux énormes comme une couronne de pavots... cependant dans ce

⁵⁹⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 176.

⁵⁹⁵ André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) » *loc. cit.*, p. 15-16.

visage je crus reconnaître Lucidor... Était-ce là une de ses transformations? » se demande Mourmour (*M*, p. 82). On pourrait aussi reconnaître là le regard de Leonor Fini qui s'était déguisée en ange noir au Bal des masques et dominos de Venise en 1951⁵⁹⁶.

La couleur insuffle au roman l'intensité chromatique de la peinture de Fini. L'auteure-artiste utilise abondamment les couleurs dans les passages descriptifs, mais comme si elle reconnaissait « l'impuissance du langage à dire la matière⁵⁹⁷ », elle se sert de leur résonnance surtout pour qualifier des textures minérales, stratégie qu'elle emprunte à la peinture.

Bien sûr, la littérature n'arrive pas à produire les mêmes effets cognitifs que la couleur. Voir et lire la couleur n'a pas le même effet chez le spectateur, mais Leonor Fini entreprend de trouver les couleurs justes pour dire ses personnages et pour se dire elle-même, comme si les couleurs arrivaient à surmonter le « sentiment d'impuissance et de fictivité⁵⁹⁸ » que provoquent les mots lorsque les auteurs tentent de se raconter.

3.1.3. *Le regard comme source même de l'écriture*

Nous avons vu que *Mourmour* est riche en images et en références autobiographiques. Leonor Fini y a mêlé réalité et fiction en expérimentant les possibles de sa propre existence et en transposant des bouts d'histoire de la Corse, où elle a écrit son livre, comme nous l'avons vu en parcourant l'index du *Livre de Leonor Fini*.

Le monde que Fini raconte dans *Mourmour* est intimement lié à son quotidien, où elle se costume avec ses amis et organise des fêtes nocturnes dans le monastère qu'elle loue sur l'île

⁵⁹⁶ Peter Webb, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁹⁷ Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Librairie Droz, 1989, p. 50.

⁵⁹⁸ Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 7.

méditerranéenne. Cependant, il ne faut pas prendre Leonor Fini aux mots. Elle s’amuse avec son lecteur, lui laissant croire qu’elle a réellement fait le gâteau fabuleux à sept étages, dont le premier est en « broutille de grillons disposés en rochers », qu’elle décrit dans *Mourmour* :

P.B. *Mais vous n’en avez pas fait réellement des gâteaux de ce genre?*

L.F. On a fait des choses extraordinaires en Corse. Et dans ce livre on retrouvera certaines de ces choses. C’est pour ça que si les gens lisent ce livre, ils diront, par exemple : « Voilà ce qu’ils font avec des squelettes qui se cognent l’un contre l’autre. » Or, justement, il y a des vrais squelettes en Corse, car il y a un ossuaire dans une espèce de crypte. En fait, ce sont des os de cachalots, mais les gens disaient que c’était des os de moines. Imaginez-vous quels moines? Des géants⁵⁹⁹!

Leonor Fini fait des clins d’œil çà et là à la réalité pour jouer et pour nouer une forme de complicité avec son lecteur : « Tous mes amis reconnaissent mes choses, mes jeux, mes événements même, ou mes chats⁶⁰⁰. »

Avec *Mourmour*, l’artiste instaure une façon d’écrire qui passe avant tout par le regard, comme en témoignent les nombreux passages descriptifs du récit. Comme la peinture, l’écriture devient un moyen d’aiguiser son regard. La vision de Fini nourrit donc sa « manière⁶⁰¹ de prosatrice ». C’est avant tout par le regard que s’effectue le passage entre son univers pictural et scriptural, ce qui engendre une écriture « scopique », une « écriture-vision⁶⁰² », c’est-à-dire qui « génère non seulement du texte, mais, concomitamment, de la “pression iconique” sur un lecteur enclin à une lecture-vision, soit une « “pression permanente exercée par les images” sur le lecteur, qui est appelé à voir ce que voit le narrateur et ce qui lui font voir les descriptions⁶⁰³ ». La « pulsion iconique » de Fini devient une « pression iconique » pour le lecteur, ce qui le tient au fait que la peinture et l’écriture de l’auteure-artiste sont inextricablement reliées. Cette pression est si forte

⁵⁹⁹ Pierre Boncenne, « Leonor Fini s’explique », *loc. cit.*, p. 31.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ Dans le sens artistique du terme, entendu comme mode d’expression caractéristique d’un artiste.

⁶⁰² Paul Dirx, « Introduction. Un œil qui passe inaperçu », Paul Dirx (dir.), *L’Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 9-22. Aussi en ligne <https://books.openedition.org/pur/52089?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁶⁰³ *Ibid.* Paul Dirx emprunte l’idée de « pression iconique » à Delphine Got dans « La pression iconique chez Nerval », Jean-Pierre Montier (dir.), *À l’œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 185.

que le lecteur s'acharnera peut-être à trouver un tableau réel pour chaque passage descriptif. Et c'est là le jeu de Fini, comme si elle défiait toujours les capacités mémorielles et l'acuité visuelle du lecteur. La lecture se transforme ainsi en une « lecture-vision⁶⁰⁴ », et de ce fait, le texte ne se donne « non plus seulement à lire, mais à relire, à parcourir, autrement dit à regarder⁶⁰⁵ ».

Ses textes sont donc non plus seulement à lire, mais à relire si l'on veut tenter de percer leur énigme cachée. Comment faire autrement avec Fini, femme incarnée dans le sphinx, détentrice d'énigmes. On pourrait, par le fait même, parler d'une « pression biographique », car elle tente toujours d'arrimer fiction, imagination et réalité pour rendre sa vision du monde. La part autobiographique de son œuvre est donc à son tour intimement liée à ses peintures et chaque fois qu'une image fait irruption dans le texte, c'est aussi le visage de l'artiste qui apparaît.

Nous avons vu que le regard de la peintre est à l'œuvre dans *Mourmour* à travers celui du narrateur qui essaie de saisir l'univers dans un parcours initiatique qui prend la forme d'une promenade au musée. Nous avons constaté que passer par le regard pour écrire engendre de longs passages descriptifs qui tiennent souvent lieu d'images *in absentia*. C'est ainsi que l'auteure-artiste transfère son savoir de peintre dans son activité littéraire pour faire du regard « une propédeutique à l'écriture », c'est-à-dire que l'acte d'« [é]crire signifie alors avant tout décrire (ce que l'on voit)⁶⁰⁶ ». Fini pratique une « écriture d'observation », pour emprunter le vocabulaire des arts visuels, où il serait plutôt question de « dessin d'observation », l'une des possibilités du surréalisme. Cette approche du dessin passe d'abord par une éducation du regard. Le secret de l'écriture de Fini ne réside pas dans la main, mais dans l'œil. Bien sûr, écrire pour Leonor Fini est l'aboutissement naturel de son regard de peintre, c'est aussi en ce sens que ses livres sont des

⁶⁰⁴ Paul Dirkx, « Introduction. Un œil qui passe inaperçu », *loc. cit.*

⁶⁰⁵ Delphine Got, « La pression iconique chez Nerval », Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'oeil. Des interférences textes/images en littérature*, *loc. cit.*, p. 188.

⁶⁰⁶ Vincent d'Orlando, « Italo Calvino ou l'obsession scopique », *loc. cit.*, p. 132.

textes-musées. Elle accordera la même importance aux passages descriptifs dans *Rogomelec* et *L'Oneiopompe*, que je m'appête à analyser.

Comme nous l'avons vu, dans *Le Livre de Leonor Fini* (1975), l'artiste reprend des extraits de ses publications antérieures. Elle réserve à *Mourmour* une place de choix dans une section intitulée « Souvenirs de Mourmour, fils de la chatte Belinda et de père humain inconnu » (*LLF*, p. 58-71). Elle y reprend intégralement⁶⁰⁷ les chapitres « Masques de beauté », « Ma nuit avec Belinda », « J'assiste à une leçon de vol », « La grotte⁶⁰⁸ » et « Les Collections ». Ces passages intertextuels sont parsemés de dessins et de photos de l'artiste en Corse qui pourraient éclairer la lecture de *Mourmour* ou, à tout le moins, compléter ce que le texte princeps ne dit pas explicitement, ou encore montrer ce qu'il ne montre pas. Dans *Le Livre de Leonor Fini*, le chapitre « Les Collections » est accompagné de la photographie d'un galet sur lequel est peint un chat Mélusine, personnage mythologique et « symbole même de la métamorphose⁶⁰⁹ », qui condense les traits de la sirène, le buste d'une femme, les ailes d'un oiseau et la tête d'un chat. Il s'agit peut-être du portrait de Mourko que Mourmour a demandé à Lucidor de peindre sur un galet de basalte. Si le nom de Mélusine n'est pas écrit noir sur blanc comme celui de Méduse dans *Mourmour*, le personnage mythologique se trouve disséminé dans le récit et son cri résonne à travers les pages comme il le fera dans *Rogomelec*.

En consultant l'index, on découvre d'où proviennent ces images ajoutées au texte. Le paratexte précise bien que ces extraits proviennent d'un conte « écrit en Corse, en 1968, au monastère, décrivant le décor tel qu'il est réellement » (*LLF*, p. 230), comme pour attester le

⁶⁰⁷ À quelques mots près. Parfois, certaines phrases sont reformulées. Par exemple, dans *Mourmour*, on lira « Je voulais y retourner » (*M*, p. 45) et dans *Le Livre de Leonor Fini* « J'ai voulu y retourner? » (*LLF*, p. 71). *Le Livre de Leonor Fini* est paru en 1975, donc avant *Mourmour*, publié en 1976. Dans *Le Livre de Leonor Fini*, il n'a pas encore de titre et elle l'identifie comme « un conte de fées pour enfants » (*LLF*, p. 71).

⁶⁰⁸ Dans *Mourmour*, le titre est « Je visite la grotte ».

⁶⁰⁹ Henir Béhar et Arlette Bouloumié (dir.), *Mélusine : moderne et contemporaine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 146.

caractère autobiographique de ce texte. Dans l'index, on apprend aussi que le dessin d'un chat hybride au buste de femme et au sexe masculin est réalisé « pour le conte de Mourmour » (*LLF*, p. 230). La table des illustrations n'indique pas la date de réalisation de ces images, il nous est donc impossible de savoir si *Mourmour* est *ekphrastique* de celles-ci ou si, au contraire, elles ont été réalisées après coup. On trouve aussi parmi ces extraits un dessin de sorcière tiré du *Sabbat ressuscité par Leonor Fini*⁶¹⁰ auquel se juxtapose sur la page d'à côté l'un des portraits de Leonor en sorcière. Cette combinaison de textes et d'images fait de la fête de la Lune une forme de sabbat dans *Mourmour*. Un autre dessin qui aurait très bien pu accompagner *L'Oneiropompe* montre encore un chat léchant la poitrine d'un adonis endormi. Chez Leonor Fini, l'animalité participe de « l'ambiguïté constitutive de certains êtres⁶¹¹ » et trahit leur part animale, que ce soit par leur ressemblance générale avec les animaux ou par leur amour pour eux, comme dans *L'Oneiropompe*.

Tout est interrelié chez Fini et le lecteur gagne à sortir du cadre de ses récits pour suivre le chemin de ses illustrations. Il se rendra ainsi compte qu'elles ont toutes une vie antérieure et qu'elles suivent un parcours commun. Elles sont des points de contact entre ses livres.

⁶¹⁰ Jacques Audiberti (texte) et Leonor Fini (illustrations), *Le sabbat ressuscité par Leonor Fini*, *op. cit.*

⁶¹¹ Marc Kober, « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : Des chimères et des monstres », Françoise Py (dir.), *Mélusine : Métamorphoses*, n° 26, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006. p. 79.

3.2. L'Oneiopompe (1978)

3.2.1. Le livre en surface

L'Oneiopompe (1978) entre en relation avec des textes préexistants de Leonor Fini. Il paraît après quatre livres d'artiste – *Histoire de Vibrissa* (1973), *Le Temps de la mue* (1975), *Le livre de Leonor Fini* (1975) et *Miroir des chats* (1977); des parcelles autobiographiques – « Leonor Fini. Sculpture – Bijou » (1973), « Surtout les puanteurs »⁶¹² (1975) et « Abhumaine »⁶¹³ (1977); puis un récit – *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976); tous des textes avec lesquels il établit un réseau intertextuel. Influencé par la littérature surréaliste, *L'Oneiopompe*, à l'instar de *Mourmour* et de *Miroir des chats*, paraît aussi aux Éditions de la Différence dans la collection « La fêlure ».

Curieux de plusieurs points de vue, *L'Oneiopompe* déploie un langage cryptique. D'un côté, l'auteure-artiste ébranle le littéraire en y transposant l'atmosphère de ses tableaux, notamment ceux des années 70, qui forment une sorte de récit parallèle à celui raconté par le narrateur. Elle y reprend aussi les thèmes récurrents de sa peinture, soit la métamorphose, le double, l'ambiguïté, le travestissement et la place de la femme dans la société. Fini exige donc de son lecteur qu'il regarde son objet de lecture comme une de ses toiles, sans quoi le récit risque de demeurer indécodable pour lui. D'un autre côté, les œuvres évoquées dans ce livre ne sont pas présentes matériellement. Le lecteur-spectateur passe alors de la littérature à la peinture sans s'en rendre compte. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il passe de la fiction à la réalité puisque les références picturales placées au centre de l'intrigue renvoient à de vrais artistes, à des objets préconstruits documentés et vérifiables qui créent des « effets de réel »⁶¹⁴. Ces images verbalisées ou *in absentia* sont des images « à lire » que le lecteur doit « saisi[r] au cours de la lecture »⁶¹⁵, compétence qui suppose une connaissance

⁶¹² Leonor Fini, « Surtout les puanteurs », *Sorcières*, n° 5, « Les odeurs », 1975, p. 18-19.

⁶¹³ *Id.*, « Abhumaine », *Sorcières*, n° 10, « L'art et les femmes », 1977, p. 41.

⁶¹⁴ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 194.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

préalable de l'œuvre picturale finienne. Le lecteur doit donc résoudre l'éclatement du système référentiel de *L'Oneiopompe* pour en dénouer le sens. Comme se le demande Jocelyne Godard : « Faut-il y trouver la solution d'une interrogation? Une sorte de mystère suspendu, essentiel, vital. L'arcane qui peut dévoiler la brèche. Faut-il y voir un élément concernant l'homme, l'animal, la femme ou l'enfant [...] ⁶¹⁶? »

Dans cette perspective, ce texte est plus qu'un court « récit ⁶¹⁷ » à la première personne, catégorie où le range la quatrième de couverture. Dans une critique parue au moment de la sortie du livre, Yves Florenne compare *L'Oneiopompe* aux autres titres de Fini et proclame, sur un ton paternaliste, que, « cette fois », il répond aux critères « [d']un roman véritable ⁶¹⁸ » alors qu'il qualifie *Mourmour*, de « “conte” », de « féerie », de « petit livre des merveilles et des métamorphoses ⁶¹⁹ ». Fini reçoit donc ses titres de noblesse et sa publication *mérite* enfin d'être reconnue comme telle par ses pairs. Si Florenne admet qu'au sujet de Fini, « on pense, bien entendu, au peintre », le romancier et critique littéraire reconnaît cependant la double expression de l'auteure-artiste, rappelant que « l'écrivain s'est déjà révélé ⁶²⁰ » par d'autres textes.

L'Oneiopompe, comme *Mourmour*, conte pour enfants velus et *Rogomelec*, s'ouvre sur un voyage. Peuplé d'animaux fantastiques – du crocodile blanc aux Fafners, créatures légendaires empruntées à l'imagerie wagnérienne –, ce roman, comme les autres, imagine des ruines oubliées, des cortèges extravagants, des jeux pervers, une île inexplorée, un paysage grouillant de plantes

⁶¹⁶ Jocelyne Godard, *op. cit.*, p. 128.

⁶¹⁷ Au mot « récit », Gérard Genette accorde trois sens qu'il convient ici de préciser. Dans un premier temps, « récit » désigne « [...] dans l'usage commun [...] l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements [...] ». Un récit, c'est aussi pour les théoriciens « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînements, d'opposition, de répétition, etc. [...] abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance [...] ». Genette note également le sens le plus ancien accordé au mot qui consiste en « l'acte de narrer pris en lui-même ». *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71-72.

⁶¹⁸ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *op. cit.*, p. 15.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*

insolites, de fleurs radieuses et macabres, un paysage peint à la manière des « préromantiques qui aiment les ruines, les anfractuosités difficiles, les passages imprévus où courent des lézards bleus, auxquels parfois manque un bout de queue⁶²¹ ». Fini y célèbre le chaos baroque, fusionne les griffes et les ongles, les zones indéterminées, les perspectives perverses, les anamorphoses, les déplacements, les pierres transformées et la lave des volcans, les androgynes lumineux, les corps-cristaux. Elle rend entre autres hommage à Dante⁶²² dans des spectacles dantesques qui avaient aussi inspiré Salvador Dalí⁶²³.

L'histoire s'amorce dans une ville inconnue, la ville de R. – Rome vraisemblablement – où le narrateur séjourne aux Trois couronnes. Entre les murs de cet étrange hôtel, il s'entichera d'un « grand chat fauve et noir, strié, à poil long⁶²⁴ » (ON, p. 16). Puisque l'arrivée se fait la nuit, « [i]l était onze heures du soir » (ON, p. 9), le champ lexical ouvre d'emblée les portes du rêve : « dormeurs », « aucun bruit », « aucune musique », « [l]a ville était déserte » (ON, p. 9-10). Au premier regard, ce félin ressemble à un chat comme les autres. S'il « ronronne » (ON, p. 40), « allonge les pattes, écarte les doigts, sort les griffes » (ON, p. 41), il est aussi doté d'attributs humains. Il se met à parler comme Chester dans *Alice aux pays des merveilles* et, comme on l'a vu, il a le pouvoir de disparaître. « Je suis l'Oneiopompe », annonce-t-il à son nouvel acolyte. À la demande du chat, le narrateur, et le lecteur avec lui, tiendra au fil de l'histoire le rôle d'enquêteur à « la recherche d'une solution à un secret⁶²⁵ », d'« un mystère à élucider grâce à une clé bien

⁶²¹ Leonor Fini, *L'Oneiopompe*, Paris, Éditions de la Différences, 1978, p. 140. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ON suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Dans cet extrait, la modalité de *transpicturalité* serait ce que j'ai nommé plus tôt avec Liliane Louvel l'*archipicturalité*, soit la référence à un genre ou à une école, ici à celle des préromantiques.

⁶²² Dans *L'Oneiopompe*, la scène sur l'île rappelle le Chant I de l'Enfer de la *Divine Comédie*. Comme dans le poème, la scène se déroule dans une forêt, puis sur les pentes qui conduisent au sommet d'une colline.

⁶²³ À titre d'exemple, voir Dante Alighiéri (texte) et Salvador Dalí (illustrations), *La Divine Comédie*, 12 volumes, Paris, Les Heures Claires, 1963 (100 bois gravés en couleurs, hors-texte et en feuilles).

⁶²⁴ La version espagnole du livre est illustrée d'aquarelles de Fini et donne le portrait du chat.

⁶²⁵ Peter Webb, *op. cit.*, p. 252.

gardée⁶²⁶ ». Ainsi, le narrateur promet au Chat d'entreprendre la quête surréaliste qu'il lui confie, une nuit :

Ce que tu dois faire, c'est descendre et pénétrer dans la cour. La lune sera pleine demain. Il faudra te rendre peu visible. Arrange-toi, prends n'importe quel déguisement : habille-toi en femme. Sans crainte, monte sur une chaise qui se trouvera là. Tu vas scier, limer : les outils seront là, faits d'acier. Tu vas enlever la tête de l'esclave noire. Tu l'envelopperas dans cette même couverture sous laquelle bientôt nous dormirons. [...] Tu dois prendre cette tête de basalte dans ta valise, et l'emporter avec toi lorsque tu prendras le train. Tu ne permettras à personne de la toucher. Elle te semblera alors légère et je serai avec toi... (ON, p. 44-45)

Deux ruses du visuel sont à retenir dans ce passage clé du récit : la couleur – le noir – et la matière – le « basalte ». L'itinéraire se poursuit à Paris, capitale de la peinture, « ville-musée⁶²⁷ ». Le voyageur et son animal de compagnie atteignent en train la cité des mille lumières, afin de rapporter la tête en roche magmatique et métamorphique à qui de droit.

La trajectoire du narrateur se poursuit en Italie, à Naples, où il se rend en avion, mais cette fois, l'objet de sa quête a changé, ou du moins, il a pris une forme différente : il souhaite à tout prix retrouver son grand chat au pelage roux qui a disparu dans une fugacité incoercible comme le chat du Cheshire. Cet épisode du roman rappelle qu'à l'été 1964 Leonor Fini avait aussi perdu un grand chat persan :

En été 1964, je décidais de planter des fleurs devant le monastère en ruines où, pendant des années, le vert des veines d'amazonite qui en strient les pierres était, avec le bleu de la mer, la seule note de couleur dans ce paysage. Ce fut, sur la plateforme qui domine la mer, un foisonnement inattendu et l'Héliodora du tableau que je peignis en invoquant le retour du grand chat persan blanc disparu dans le maquis, Heliodoro (il est revenu le jour où le tableau était terminé), rentrait dans la sombre pièce voûtée, les bras chargés d'énormes bouquets⁶²⁸.

Le parcours du narrateur se termine enfin sur une île étrange de la Méditerranée, « l'isola Settimia », qu'il rejoint en vaporetto puis à la nage. Si le nom de l'endroit est fictif, les indications géographiques permettent au lecteur de s'imaginer une île volcanique, comme la plupart des

⁶²⁶ Sean Latham, « Réalité, fiction et plaisir. Introduction du livre *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef* », Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 34.

⁶²⁷ Philippe Hamon voit en Paris une ville-musée à laquelle il attribue une fonction oculaire. Voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 79-115.

⁶²⁸ Leonor Fini, post-scriptum à la nouvelle édition du *Livre de Leonor Fini*, op. cit.

espaces insulaires situés près de Naples. Il pourrait aussi s'agir de Giglio, où Fini est allée se réfugier pendant la guerre⁶²⁹. Le récit s'achève dans ce lieu mystérieux, la nuit du 24 juin, au moment où le grand chat perdu reparait « sur un trône en forme de barque » lors d'une fête donnée en l'honneur des animaux, une scène qu'Yves Florenne nomme « [u]ltime métamorphose, qui n'est pas dite, mais dont la vision s'impose au lecteur-spectateur : peint ou sculpté, un chat de pierre noire à tête et torse de femme, sphinx léonorien⁶³⁰ ».

3.2.1.1. *Le titre*

Si *L'Oneiopompe* est un livre énigmatique, il l'est d'emblée par son intitulé mystérieux dont le sens reste à déchiffrer. Le titre fait résonner en filigrane un roman de Giorgio De Chirico, peintre surréaliste et ami de Fini : *Hebdomeros*⁶³¹, paru en 1929. Il est fort probable que Leonor Fini l'ait lu, puisque le roman se repère aisément dans les rayons de sa bibliothèque au 8, rue de la Vrillière, parmi les écrits d'autres auteures et auteurs surréalistes. Livre à l'écriture picturale, *Hebdomeros* présente un personnage éponyme qui

fait graver sur les pieds de son lit une image de Mercure Oneiopompe, c'est-à-dire conducteur de rêves, car, comme chacun sait, Mercure était chargé par Jupiter non seulement d'exercer la profession de psychopompe, c'est-à-dire de guider et conduire les âmes des trépassés dans le monde de l'au-delà, mais aussi de conduire les rêves dans le sommeil des vivants endormis. Au-dessus de son lit, Hebdomeros avait accroché au mur un tableau fort curieux [...] représent[ant] Mercure en berger tenant une houlette à la place du caducée; il poussait devant lui vers la nuit du sommeil le troupeau des rêves⁶³².

⁶²⁹ Texte inédit de Fini : « Nous sommes arrivés à Rome le jour d'un bombardement anglais, interrompu sur ordre des autorités britanniques. Je suis descendue dans le refuge glacé tenant à la main deux paniers : l'un contenait mes deux chats, l'autre mes peintures. J'ai eu très peur, surtout à la vue des incendies dans chaque rue. Partout on voyait de grandes flambées, car on brûlait toutes les images photographiques de Mussolini, qui avait quitté Rome. Une camionnette nous amena à Santo Stefano, une petite ville ravissante. De là, nous partîmes en petit vaporetto pour l'Île de Giglio, une merveilleuse petite île habitée surtout par des pêcheurs qui n'avaient jamais vu de chats persans et les appelaient « chiens très spéciaux » (« cani speciali »). Il y avait à cet endroit beaucoup de petites plages désertes entourées de plantes gigantesques et de fleurs extraordinaires.

Un jour, en nageant, j'ai aperçu sur la côte une véritable grotte, au milieu de laquelle était assise une grande et magnifique chèvre blanche, entourée de chèvres brunes » (ALF).

⁶³⁰ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *loc. cit.*, p. 17.

⁶³¹ Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'Or », 1964 [1929].

⁶³² *Ibid.*, p. 147-148.

L'allusion à Mercure, dieu des voyages et guide des rêves et des âmes, pourrait bien être indicielle d'une lecture autobiographique, sorte de signal implicite désignant la trace, l'empreinte d'autre chose, révélant un lien étroit avec la production picturale de Fini si attentive aux mythes. Si de Chirico se représente dans un autoportrait à la tête de Mercure en 1924, Fini se figure aussi sous le signe du dieu romain, gardienne d'un étrange troupeau de sphinx dans *La bergère des sphinx*, une peinture autobiographique si l'on peut dire, datant de 1941, où Fini, vêtue d'une armure de fer, se tient au centre d'un troupeau de sphinges qui lui ressemblent toutes. Elle s'appuie sur un bâton qui rappelle le balai de la sorcière. Cette œuvre est un mélange de symboles de pouvoir et de sensualité féminine.

Contentons-nous pour le moment de noter cette trace picturale, cette « présence d'une absence *figurée*⁶³³ » que le titre ramène à la mémoire de façon implicite. Dans un premier temps, ce que le titre annonce, c'est l'importance du rêve dans l'histoire. Ce titre pourrait également faire référence aux *Oneiroi* de la mythologie grecque, ces divinités personnifiant les rêves qui rendaient visite aux mortels. Le préfixe *oneiro-* en grec ancien signifie « rêve », alors que l'élément *pompe*, renvoie au grec (*pombê*) dans le sens d'escorte, procession, ou (*pembô*) dans le sens de « transmettre », « conduire ». Il dénote donc l'idée du déplacement. L'Oneiopompe serait ainsi le « guide », le « conducteur », le « passeur » des rêves dont l'apogée est atteint dans le déploiement des fastes cérémoniaux prenant place à la fin du récit.

Le titre nous éclaire non seulement sur l'objet du roman, mais aussi sur sa composition. En effet, à la manière de de Chirico dans son *Hebdomeros*, Fini accorde aux images « le pouvoir d'enclencher le récit et d'en assurer la continuité et le rythme⁶³⁴ ». Elle reproduit ainsi le

⁶³³ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 239.

⁶³⁴ Lola Bermúdez Medina, « Hebdomeros de Giorgio de Chirico : le récit mélancolique », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 16, 2001, p. 25.

fonctionnement d'un rêve. À la lumière de ces observations, *L'Oneiopompe* pourrait aussi bien relater le récit d'un voyage ou d'un rêve que d'une transposition artistique. En effet, le titre renvoie de façon explicite à la mystérieuse toile, reproduite au début du chapitre II, illustrant la couverture du livre.

3.2.1.2. *L'illustration de la couverture*

Le tableau au seuil du texte représente une tête de statue en pierre noire sur un arrière-plan orangé. Au-delà de l'anecdotique, l'image devient une clé de lecture que l'on pourrait appeler dans les termes de Valérie Tritter un « motif narratif étendu », soit un motif à l'origine de l'événement fantastique et à tout le développement narratif⁶³⁵ de *L'Oneiopompe*. Le paratexte nous livre cependant peu d'information sur elle. Sans en indiquer la date, le rabat de quatrième de couverture se contente de spécifier le titre et l'auteure de cette image liminaire : *Tête noire* de Leonor Fini. On pourrait donc parler d'une auto-illustration, l'auteure étant aussi l'illustratrice de la couverture de son livre⁶³⁶. On observe cependant une discordance entre le titre admis de cette toile admis par les spécialistes de l'art finien⁶³⁷ – *L'Oneiopompe* – et celui présenté dans le paratexte. Cette différence laisse croire que l'œuvre et le récit forment maintenant un roc d'un seul tenant, un couple indissociable, la toile ne se lisant plus qu'en regard du roman. La date de création de l'illustration liminaire, soit 1978, nous sert à contextualiser la création de l'œuvre, mais nous donne difficilement accès au *modus operandi* de *L'Oneiopompe*, à savoir lequel des deux moyens

⁶³⁵ Valérie Tritter, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p. 82.

⁶³⁶ Kirsty Bell, *op. cit.*, 2014, p. 37.

⁶³⁷ Sur le site de son marchand d'art à New York, le tableau est intitulé *Oneiopompe*. Voir <http://www.cfmgallery.com/Leonor-Fini/Leonor%20Fini%20Paintings.htm> [CFM Gallery] (page consultée le 28 septembre 2019). Dans un catalogue d'exposition, il porte les deux titres. Voir Jean-Claude Dedieu et Leonor Fini, *Leonor Fini*, Bologne, Grafis Industrie Grafiche s.r.l Edizioni d'Arte, 1983, p. 158.

d'expression a eu préséance sur l'autre. Difficile de savoir qui, du texte ou de l'image, précède chronologiquement l'autre, comme le tableau a été créé la même année que le livre. Impossible donc d'élucider le type d'image (illustration ou pré-texte) pour répondre à la problématique du « comment c'est fait ». Reste à savoir si ce tableau liminaire « perme[t] une pré-lecture de l'ouvrage et donc un désamorçage préalable de l'intrigue⁶³⁸ ».

Cette couverture nous semble orientée vers l'intérieur du livre, parce qu'elle s'insère dans son univers diégétique, s'associant aux péripéties du texte. Le lecteur s'y reporte donc pour vérifier les allusions qui sont faites à l'œuvre. Reproduisant un élément de l'intrigue, l'image liminaire est « prospective du texte à découvrir⁶³⁹ », mais pour en étendre la lecture, nous avons besoin du récit. Le roman devient donc « l'explication, le développement ou le prolongement de l'image⁶⁴⁰ », ce qui pourrait laisser deviner d'emblée, dans une perspective englobante, le type de rapports qu'entretiennent la narration et la picturalité à l'intérieur du livre, soit « une extension, voire une amplification ou une expansion⁶⁴¹ » des sujets peints ou écrits par Leonor Fini. Il faut maintenant nous demander dans quelle mesure l'image paratextuelle reflète, altère, enrichit ou peut-être même contredit le contenu diégétique.

Selon toute vraisemblance, la couverture représente la « tête [d']esclave noire » qui constitue l'objet de la quête du narrateur. Il l'aperçoit un soir du haut de sa chambre d'hôtel donnant sur une cour. Plus loin, le lecteur apprend l'histoire de cette tête. Il s'agit de la création d'un Italien de la cour du prince le Lion⁶⁴². La sculpture, commande du souverain, représentait une jeune

⁶³⁸ Alain-Marie Bassy, « Enquête en jaquette : À propos de quelques couvertures de romans policiers contemporains », Alain Niderst (dir.), *Iconographique et littérature : D'un art à l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 205.

⁶³⁹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 247.

⁶⁴⁰ Alain-Marie Bassy, « Du texte à l'illustration : Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, vol. 11, n° 2, 1974, p. 299. Cité dans Kirsty Bell, op. cit., p. 138.

⁶⁴¹ Kirsty Bell, op. cit., p. 138.

⁶⁴² Peut-être en référence au prince allemand Henri le Lion.

esclave maure des Caraïbes dont l'épouse du prince était si jalouse « qu'elle finit par en mutiler l'image » (*ON*, p. 65). Cette tête « décapitée », qui constitue le premier objet de la quête du protagoniste, traîne dans son sillage une autre référence à *Alice au pays des merveilles*, où la Reine de cœur martèle sans cesse : « Qu'on lui coupe la tête ! » Le texte de *L'Oneiopompe* et l'image de la couverture se complètent donc l'un l'autre, traçant littéralement la partie manquante de chacun, rapport texte-image qui nous permet d'envisager celui qui opère à l'intérieur du livre entre les images verbalisées et la diégèse.

Qui plus est, la physionomie finienne se repère facilement dans les traits du visage qui orne la couverture de *L'Oneiopompe*. Le livret signé Georgiana Colvile qui accompagnait une exposition d'autoportraits de l'artiste vient confirmer ce pressentiment en plaçant la même œuvre sur sa couverture⁶⁴³. L'arrière-plan orangé de l'œuvre renforce cette idée de « lointaines parentes » comme nous l'avons vu dans l'analyse de *Miroir des chats*. Sa ressemblance avec celui des portraits et autoportraits de Leonor Fini soulève des questions incontournables quant au rôle de l'image liminaire dans la construction et l'interprétation du récit. Pourquoi l'auteure se représenterait-elle sous les traits de cette statue en couverture d'un texte de fiction ? Quels sont les recoupements entre la figure de l'auteure et le texte romanesque ? Qu'advient-il de l'interprétation du livre si nous regardons l'image de couverture comme un autoportrait ? En quoi l'identité de la créatrice informe-t-elle la portée des rapports texte-image dans *L'Oneiopompe*⁶⁴⁴ ?

En prenant connaissance de l'épître, soit d'un entretien⁶⁴⁵ mené par Claudia Steinsberger le 3 mars 1987 au moment de la rédaction de son mémoire de maîtrise sur *Rogomelec* et *L'Oneiopompe*, notre intuition de l'autoportrait se confirme. Leonor Fini aime jouer sur

⁶⁴³ Georgiana Colvile, *Leonor Fini Autoportraits – Peintures – Dessins*, op. cit., n. p..

⁶⁴⁴ Ces questions fructueuses sont suggérées par Kirsty Bell, op. cit., p. 133 et p. 235.

⁶⁴⁵ Claudia Steinsberger, op. cit., p. 88-96.

l'ambiguïté. À la question « Vous vous identifiez à vos protagonistes? », elle répond : « Un peu. Je suis là et pas là en même temps⁶⁴⁶. » Le fait que le narrateur de *L'Oneiopompe* soit anonyme et masculin n'empêche pas de le rapprocher de son auteure, qui avoue : « [J]e pense toujours comme si j'étais un garçon, un jeune homme. [...] Donc parfois, lorsque j'écris, je choisis d'être un homme pour mieux tromper le lecteur, pour mieux le dérouter aussi. Pour le mettre sur un doute, sur une espèce d'incrédulité⁶⁴⁷. »

Un triangle se dessine alors entre l'auteure, le narrateur et le personnage principal du récit⁶⁴⁸. À la lecture des premières pages du livre, nous serions tentés de poser le narrateur comme le héros de sa propre histoire, puisqu'il est le point focal et la voix principale de la diégèse. La narration est ainsi menée par un « je », narrateur homodiégétique qui désigne tous les autres protagonistes par la troisième personne. À première vue, on pourrait donc ranger *L'Oneiopompe* du côté des récits autodiégétiques. Cela dit, d'après la quatrième de couverture, le rôle du « personnage principal » (ON, 4^e de couverture) revient au personnage éponyme de l'histoire, soit un « chat qui apporte des rêves⁶⁴⁹ ». En effet « [l]e vrai maître, c'est lui, sinon le dieu : l'ordonnateur des songes⁶⁵⁰ », et non le narrateur.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ En présentant le chat comme protagoniste principal, le paratexte de *L'Oneiopompe* inscrit Leonor Fini dans une « tradition » surréaliste. Nombre d'auteurs associés au mouvement de Breton mettent en œuvre une ambiguïté similaire entre les voix narratives. Ce dédoublement du narrateur deviendrait une spécificité du récit surréaliste selon Philippe Dubois. Toutefois, ce dernier n'observe ce phénomène qu'à la lumière d'écrits d'auteurs masculins, chez René Crevel, Robert Desnos, George Péret et Philippe Soupault, entre autres, qui « choisissent comme personnage principal un autre que le narrateur à la première personne ». Philippe Dubois, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », *Littérature*, n° 25, 1977. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_25_1_1132 (page consultée le 21 septembre 2019).

⁶⁴⁹ Peter Webb, *op. cit.*, p. 252.

⁶⁵⁰ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *loc. cit.*, p. 15.

Leonor Fini signale que « le chat est comme [l']alter ego [du narrateur]. C'est lui, en mieux⁶⁵¹ ». Et plus loin elle explique : « Je crois que le chat c'est moi, et pas le protagoniste⁶⁵². » Dans le genre autobiographique, la trinité des instances narratives (auteur, narrateur, personnage principal) partage explicitement la même identité. Le fait que le personnage principal soit un animal n'empêche pas l'identification entre Fini et le chat quand l'on connaît la préférence de la créatrice pour la vie animale et sa physionomie similaire à celle du félin.

Ce jeu de réflexion illustre l'identité souple et mouvante de l'auteure, qui voyage entre les cultures, les arts et les genres. Fini joue sur les identités trompeuses. Nous verrons que son récit met en œuvre une quête identitaire révélée tant par le jeu de miroir entre les personnages que par les thèmes – travestissement, double, androgynie – qui traversent les tableaux réels décrits dans le livre.

Ainsi, nous pourrions déjà avancer, à partir du paratexte et de l'épitéxte, qu'il y a identité onomastique dans la triade des instances narratives. Puisque nous pouvons voir dans l'image de la couverture un autoportrait de Fini, qui affirme elle-même penser être *L'Oneiopompe* – à la fois titre du livre, titre du tableau hors-texte et nom du personnage principal –, nous pouvons nous demander si le titre de la toile liminaire a la même fonction que le nom sur une autobiographie. Selon Kirsty Bell, « le titre du tableau, fonctionne comme une confirmation onomastique du hors-texte », ce qui « confère une réalité ou authenticité à la référence⁶⁵³ ». D'ailleurs, et nous y reviendrons, il est possible de former à partir des lettres du titre, les mots « Leonor » et « Pompéi », une ville-clé dans la diégèse. En lisant le roman à la lumière des tableaux de l'auteure-artiste, on découvre donc les multiples *couches* du récit autobiographique introduit dans *L'Oneiopompe* :

⁶⁵¹ Claudia Steinsberger, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁶⁵³ Kirsty Bell, *op. cit.*, 2014, p. 33.

l'une visuelle, l'autre littéraire; l'une auctoriale, l'autre fictive. Une telle lecture change donc le genre du livre pour en faire un hybride, une sorte d'autofiction fantastique où le texte et les tableaux participent à une mise en scène de soi.

Le paratexte contribue donc à la construction d'un univers où se recourent la créatrice et les personnages. Ce constat nous permet de prendre le pouls d'une identité changeante. Les rapports texte-image veillent ainsi à l'actualisation d'un sujet multiple et insaisissable, indissociable de la tension entre le vécu et le simulé.

3.2.1.3. *La quatrième de couverture*

L'analyse de la quatrième de couverture, partie importante du paratexte, « cadre “visuel”⁶⁵⁴ » du livre, guide notre interprétation d'un texte difficile à classer. Au sortir de l'histoire, elle permet au lecteur de dissiper ou d'éveiller certains doutes.

« [E]space du rêve », comme le soulève la quatrième de couverture, *L'Oneiopompe* suit le rythme effarant du songe plutôt que le temps réel. Cette affirmation confirme le doute du lecteur devant la ruse de Leonor Fini. Par des transitions subtiles, l'auteure réussit à le tromper au fur et à mesure que l'intrigue se développe et qu'elle exploite le rêve comme structure narrative. Le lecteur ne sait donc jamais si le « je » de l'énonciation s'est rendormi, s'il s'est réveillé ou s'il rêve qu'il rêve et qu'il se réveille. Quand le narrateur ne marche pas « rue de l'Oreiller » (ON, p. 83), il rapproche son état de celui du dormeur : « Je restais inerte, dans la même position, *comme si* je dormais » (ON, p. 145); « [j]'allais *tel* un somnambule » (ON, p. 146); « [l]à, je me suis approché d'une fenêtre, *comme si* je venais de me réveiller »⁶⁵⁵ (ON, p. 146). Les limites entre le rêve et la

⁶⁵⁴ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 171.

⁶⁵⁵ C'est moi qui souligne.

réalité sont parfois si indistinctes que le lecteur ne sait plus de quel côté du miroir il se trouve. Parfois, le narrateur rencontre des personnages qui ressemblent étrangement à ceux de ses rêves – « je la voyais telle la femme du rêve » (ON, p. 141). Alors qu'on le croit éveillé, on se surprend à lire : « Croyait-il [le chat] me réveiller, et me rendre plus “attentif” aux signes qu'il me faisait ? » (ON, p. 80-81) Il arrive aussi que le début et la fin du rêve soient clairement indiqués : « [J]e me suis assoupi en rêvant » (ON, p. 81) annoncera par exemple l'entrée dans l'espace onirique, alors que des phrases comme « à peine réveillé » (ON, p. 83) en indiqueront la sortie. Mais le lecteur n'en est jamais certain : « J'étais déjà tout ensommeillé. [...] Je m'endormis. À mon réveil, j'avais la curieuse impression d'un lourd sommeil » (ON, p. 18). Puisque le narrateur trouve dans son sommeil les clés de ses préoccupations diurnes, ses rêves s'intègrent dans sa réalité. Dans cet univers où « la continuité temporelle » est « aboli[e] » (ON, 4^e de couverture), le lecteur passe, en dix-sept jours⁶⁵⁶, de lieux réels identifiables à des lieux fictifs.

Cette impression de fugacité ramène à la mémoire la peinture *Voyageurs en repos* créée la même année que *L'Oneiopompe*. Dans le titre de ce tableau qui montre deux personnages androgynes, se fusionnent le sommeil et le voyage dans la préposition « “en” [qui] dit la progression, l'avancée, la transitivity, le mouvement à l'intérieur même du repos⁶⁵⁷ ». Cette toile ne saurait mieux décrire l'atmosphère du récit, plus encore, le passage où, épuisé, le narrateur se laisse porter par Morella, une femme qui lui tient lieu de guide dans la forêt obscure de l'île Settimia. La femme n'étant pas biologiquement plus faible que l'homme aux yeux de Leonor Fini, cette scène reflète la vision féministe de l'auteure-artiste et fait littéralement du narrateur un

⁶⁵⁶ Dans sa thèse, Claudia Steinsberger a montré que le périple du narrateur tient en 17 jours. Quand elle le fait remarquer à Leonor Fini, l'auteure répond : « [Ç]a je ne le savais pas. » *op. cit.*, p. 90.

⁶⁵⁷ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini, op. cit.*, p. 12.

voyageur *en repos*, plaçant l'homme dans la position passive horizontale et la femme dans celle verticale du guerrier, ce qui va à l'encontre des canons de l'histoire de l'art :

« Vous êtes si fatigué », me disait-elle avec une sorte de satisfaction dans la voix. Maintenant, il m'était doux de me sentir léger dans ses bras; une longue rêverie... Elle traversait des marécages et sa démarche n'était pas régulière. Parfois, je sentais qu'elle s'enfonçait dans l'humus, et j'étais éclaboussé. [...] Je me tenais dans ses bras, raidi, parfaitement horizontal, ainsi que ces personnes qui lèvitent sous l'emprise des magiciens et fakirs. (ON, p. 143-144)

Traditionnellement mû par l'action, le récit l'est ici par le rêve. La série de Leonor Fini sur les trains – le compartiment de train faisant aussi partie de l'itinéraire du narrateur semble directement venu de ses toiles – est un espace qui convie le rêve, comme nous l'avons vu avec l'archétype du train dans *Le Livre de Leonor Fini*, « le paradoxe du mouvement immobile des dormeurs qui voyagent, emportés, inertes dans l'espace d'un wagon clos⁶⁵⁸ ».

La quatrième de couverture permet de mieux résoudre la scène énigmatique de la fin, qu'elle qualifie d'« apothéose animale » (ON, 4^e de couverture). En la faisant correspondre à l'étape du « «réveil» » (ON, 4^e de couverture) et « à la scène de bestialité du début⁶⁵⁹ » (ON, 4^e de couverture), elle construit *L'Oneiopompe* en un récit circulaire et fait de la métamorphose animale l'épanouissement extraordinaire de l'être. Le paratexte nous met aussi la puce à l'oreille en signalant que le parcours du narrateur n'est qu'une voie détournée vers sa véritable quête, un itinéraire « *apparemment* voué à la recherche de [cette] tête [...] en basalte noir⁶⁶⁰ » (ON, 4^e de couverture). Tous les objets convoités par le narrateur ne sont que des leurres; le vrai motif de sa quête se situe ailleurs. C'est un secret, « dont on ne saura s'il concerne la femme, l'enfant ou l'animal » (ON, 4^e de couverture). Si la quatrième de couverture laisse ce secret en suspens, elle nous aiguille suffisamment pour changer notre première réception du texte d'après son paratexte.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ J'y reviens plus loin.

⁶⁶⁰ C'est moi qui souligne.

Bref, les éléments paratextuels introduisent une composante importante dans l'étude du roman en « prépar[a]nt, encadr[a]nt et synthétis[a]nt [...] le contenu du récit⁶⁶¹ ».

3.2.2. *Plan intratextuel*

3.2.2.1. *La diégèse, une quête identitaire sous le mode du fantastique*

Dans ce roman, les clés picturales apportent une dimension autobiographique au livre, la « tension référentielle, propre aux romans à clés, repos[ant] sur la mobilisation de traits associés à une image d'auteur⁶⁶² ». Comme nous l'avons vu, bien souvent, Leonor Fini utilise ces clés picturales « pour se raconter », « pour se dire⁶⁶³ » dans toute sa multiplicité. Elle met en effet beaucoup d'elle-même dans les personnages de ses tableaux. Les personnages de ses récits participent également tous à la *persona* de leur créatrice. Ils sont autant de masques sur son visage et, leur vie étant reliée à la sienne, ils forment des épures d'elle-même :

ces figures qui dans un sens s'imposent et ont « une vie propre », [sont] bien sûr une partie de la mienne la même qui dirige mes rêves – car la peinture l'art tout court n'est pas un rêve [...]. Ces personnages – ces figures souvent (je le vois après) ont des vies parallèles à la mienne – des présences contemporaines, et pourtant cela arrive différemment c'est comme la même phrase, mais qui ne serait pas formée par les mêmes lettres. Parfois la même lettre revient (*ALF*).

Ainsi, toute référence à la peinture de Leonor Fini est susceptible d'être un morceau de casse-tête biographique qui risque donc aussi de jouer sur le cadre générique du texte étudié. La valeur biographique de la peinture, même involontaire, est presque intrinsèque à cette discipline artistique d'après l'artiste :

je crois que ce que la peinture peut ou veut exprimer n'est jamais en rapport avec un fait présent – mais un fait subi autrefois ou une immanence. Car l'artiste sait transcender naturellement et c'est rare qu'il veuille profondément raconter – si cela apparaît cela devient hasard – coïncidence – ou leurre? (*ALF*)

⁶⁶¹ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁶² Michel Lacroix, « Imaginaire, légendaire, fictif : le roman à clés et fiction de la vie littéraire », Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶³ Anne Strasser, « *Les Mandarins*, les clés pour se dire », Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *op. cit.*

3.2.2.2. Marqueurs d'une picturalité fantastique et surréaliste

a. De la toile à la sculpture : la pierre noire

Les nombreux adjectifs renvoyant aux couleurs et à la matière dans *L'Oneiopompe* « produisent incontestablement des effets de picturalité ou de plasticité, même lorsque le roman ne décrit pas explicitement [le] tableau⁶⁶⁴ ». Si toutes les couleurs du prisme apparaissent dans le récit – rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo et violet – et caractérisent chacune un personnage féminin différent, c'est la couleur noire qui amorce l'intrigue. Puisque la tête de basalte noire joue le rôle d'« activateur » de l'action et que cette image « génère le texte⁶⁶⁵ », je commencerai par en étudier la signification.

L'image de la couverture ne se présente peut-être pas aux yeux à l'intérieur du texte, mais elle éveille l'imaginaire en « empruntant certains traits au visuel » et « une matérialité effective, tactile et visuelle⁶⁶⁶ ». Le texte en fait ainsi une œuvre tridimensionnelle. Autour d'elle gravitent les mots « embaumé », « sculpture noire », « basalte » (*ON*, p. 27). Cet effet matériel modifie notre lecture de *L'Oneiopompe*. Le basalte, roche volcanique, matière fabuleuse, ajoute une touche de fantastique et de mystère au récit et on se rappelle, comme Leonor Fini l'annonce dans son *Livre*, que l'animé et l'inanimé, le mort et le vivant s'échangent leurs traits dans son univers où les sculptures prennent vie, les momies ressemblent à des sculptures et les êtres humains à des statues dans le jardin.

Dans l'incipit, le narrateur compare les dormeurs de la ville où il vient d'arriver « aux amants pétrifiés de Pompéi » (*ON*, p. 9), des corps de cendre aujourd'hui présentés dans les musées

⁶⁶⁴ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁶⁵ Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶⁶ Selon les définitions du terme « image » de Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993, p. 8 et de Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 14.

telles des œuvres d'art. Leonor Fini écrit d'ailleurs que « [d]ans l'histoire de la peinture, [elle a] toujours été attirée par la nuit pompéienne⁶⁶⁷ » (*ALF*). Il marche alors sur les « dalles noires » (*ON*, p. 9) des ruelles, couleur qui rappelle la matière du buste en basalte, « des dalles chaudes qui rend[ent] [parfois] la marche éprouvante et languissante » (*ON*, p. 25), comme si elles menaçaient de se liquéfier d'un moment à l'autre. Ce retour dans le passé historique de la ville italienne ensevelie par le Vésuve évoque d'emblée le monde antique. Si le mystère des sites archéologiques a fait le succès des œuvres du XIX^e siècle, leur attrait a aussi séduit l'imagination des surréalistes⁶⁶⁸. Pompéi, découvert vers la fin du XVIII^e siècle, était le « palimpseste de la civilisation antique⁶⁶⁹ », comme l'écrit Théophile Gautier. Les écrits des hommes de lettres et les œuvres des artistes du XIX^e siècle font état de cette cité vésuvienne « où le vivant et le mort ne faisaient qu'un⁶⁷⁰ ». Dans les œuvres peintes et écrites de Leonor Fini, il est possible d'observer la même érudition antique et la même fascination pour le passé romain et l'exotisme temporel que chez ses prédécesseurs. Les clés de lecture, « clés interprétatives⁶⁷¹ » qui réfèrent à la matérialité de la sculpture de basalte, laissent croire que la tête en pierre volcanique placée au centre de *L'Oneiropompe* pourrait contenir les restes des corps pétrifiés par la lave. Cette matière la situerait à la croisée des morts et des vivants et lui conférerait des pouvoirs surnaturels. Le secret entourant cette sculpture volcanique trouve peut-être une réponse dans « l'énigme archéologique » historique de « la pierre mystérieuse de Pompéi⁶⁷² », roche volcanique au pouvoir sacré⁶⁷³.

⁶⁶⁷ Leonor Fini, post-scriptum à la nouvelle édition du *Livre de Leonor Fini*, *op. cit.*

⁶⁶⁸ Par exemple, pendant les années 20, Max Ernst couvrit les murs de la maison de Paul Eluard en s'inspirant des fresques de Pompéi. Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier, « Quand peinture et poésie se rencontrent », *La révolution surréaliste*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme-pistes/ENS-surrealisme-pistes.htm>

⁶⁶⁹ Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 4 juin 1864, p. 105. Cité dans Colombe Couëlle, « “La pierre mystérieuse de Pompéi” » d'Hector Leroux. Une énigme archéologique dans le goût du XIX^e siècle », *Anabases*, n° 10, 2009. Aussi en ligne <http://anabases.revues.org/676> (page consultée le 31 octobre 2017).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁷¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, , p. 104.

⁶⁷² Colombe Couëlle, *loc. cit.*

⁶⁷³ Leonor Fini a séjourné à Rome plusieurs fois. Elle y a acquis une connaissance des cultes romains antiques et des

Dans *L'Oneiopompe*, deux scènes de baiser mettant l'accent sur la matérialité de la pierre noire nous ramènent à Pompéi : « Le chat revint s'asseoir sur ma poitrine. Je lui caressais les oreilles, la croupe. Soudain, je sentis dans ma bouche sa langue *râpeuse* qu'il tourna trois ou quatre fois. C'était un baiser presque humain. » (ON, p. 46-47) Cette scène de baiser évoque un passage du *Horla* de Maupassant : « Cette nuit j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue⁶⁷⁴. » Cet épisode rappelle aussi *Le Cauchemar* (1854) de Füssli, artiste que Fini admirait⁶⁷⁵, et *La pierre mystérieuse de Pompéi* (1781) de Hector Leroux. Ailleurs, un personnage féminin aux « orbites vides » telle une momie embrasse le narrateur de sa langue « brûlante et dure ». Elle tient le visage de sa victime entre « ses mains gantées de noir » (ON, p. 83). Alors qu'il essaie de se libérer de ses serres, le narrateur sent « soudain [...] qu'il] aval[e] un liquide chaud [...] de plus en plus brûlant. [Il] savai[t] que c'était la femme tout entière qu'il] buvai[t] » (ON, p. 83). Les mains de couleur noire et la langue brûlante, dure comme la pierre, rude au toucher et se liquéfiant comme la lave évoquent le Vésuve de Pompéi.

Le traitement que réserve la matière littéraire à la matière picturale noire est essentiel au déroulement du récit. Le corps minéral de la couverture prend toutes sortes d'aspects insolites incarnés par les divers personnages que le narrateur rencontre. La métamorphose complète marque la scène finale.

La pierre mystérieuse de Pompéi pourrait aussi faire référence à la *Magna Mater*, adorée sous l'aspect d'une pierre conique noire, rapportée à Rome où un temple lui fut édifié⁶⁷⁶. Cette

adorations en parcourant les musées.

⁶⁷⁴ Guy de Maupassant, « Le Horla », *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1895 [1887], p. 18-19.

⁶⁷⁵ Elle était d'avis que Füssli était « le plus grand du fantastique » (ALF).

⁶⁷⁶ Colombe Couëlle, *loc. cit.*

invocation était en effet fréquente chez les femmes surréalistes⁶⁷⁷. Les divers indices picturaux de *L'Oneiopompe* nous guident sur cette piste. Il s'agit donc de voir la façon dont cet archétype de la Grande déesse peut être utile, voire essentiel à l'interprétation littéraire.

Fini reprend à son avantage les caractéristiques de la pierre. En dépit de l'impression de fixité qu'elle dégage, la tête en pierre au cœur de l'intrigue n'est pas lourde; elle est « légèreté, mouvement à l'état brut, dynamisme vertigineux [...] elle se multiplie [...] s'amplifie et s'irradie à l'infini à travers la luminosité qu'elle projette autour d'elle⁶⁷⁸ ». Comme l'aura prédit le chat de *L'Oneiopompe*, la tête de basalte « semblera [...] légère⁶⁷⁹ » quand le narrateur la déposera dans sa valise (ON, p. 45).

Leonor Fini met de l'avant l'imaginaire de la femme-lumière qui, dans la poésie surréaliste, « se superpose progressivement aux images de la pierre ou vice versa⁶⁸⁰ » pour en faire une pierre lumineuse, voire une pierre philosophale.

b. La lumière : une structure en cadre

Puisque Leonor Fini écrit comme elle peint, elle emploie le lexique spécialisé des arts visuels. Dans la narration de *L'Oneiopompe*, elle a recours à des mots tels que « masses », « formes », « effacé », « gommé », « trompe-l'œil », « matière molle, mais résistante », « gomme à dessin », mais le plus souvent, elle accorde une large part au champ lexical de la lumière et ce qui lui est lié (l'ombre, l'obscurité, le regard, le spectacle, l'illusion, le miroir, le doute des sens, la transparence,

⁶⁷⁷ Voir Gloria Orenstein, « Art History and the Case for the Women of Surrealism », *The Journal of General Education*, vol. 27, n° 1, 1975. Aussi en ligne www.jstor.org/stable/27796489 (page consultée le 30 septembre 2016).

⁶⁷⁸ Nadia Sheherazade Divoort, *La grande déesse dans la poésie surréaliste*, thèse de doctorat [en ligne], Université de la Colombie Britannique, 1977, p. 65, <http://docplayer.fr/26361332-Grande-deesse-dans-la-poesie-surrealiste-par.html> (page consultée le 30 septembre 2016).

⁶⁷⁹ Leonor Fini souligne.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 66.

les couleurs dans la lumière blanche). Ces termes picturaux deviennent dès lors des points d'incidence, c'est-à-dire des points de rencontre, où le visuel, le fantastique et parfois l'autobiographique font irruption dans le texte. Pour résoudre l'énigme de *L'Oneiopompe*, le lecteur doit cumuler ces indices picturaux et essayer de les combiner en un tout qui donnerait sens à l'ultime métamorphose pressentie dans la scène finale. Il pourra ainsi recomposer l'autoportrait qui apparaît entre les lignes. Les jeux de lumière rendent donc visible l'invisible en « balis[ant] le visuel⁶⁸¹ », tel un cadre autour d'une peinture, tel le châssis d'une fenêtre.

Il est possible d'établir ici une analogie avec la fenêtre entendue comme une allusion picturale, un lieu privilégié pour l'entrée du descriptif, et corollairement, de l'image; elle sert de cadre au regard du personnage⁶⁸². Le motif « thématiss[e] [le] pouvoir-voir du personnage⁶⁸³ » et son « “cadre” annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le “tableau” descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art⁶⁸⁴ ». Dans *L'Oneiopompe*, cet effet de cadrage semble résulter du même stratagème : départ d'un lieu; arrivée dans un endroit clos, obscur et silencieux souvent confiné entre deux portes; allusion à une serrure, au cadre d'une fenêtre, d'une porte; faible percée de l'obscurité; bouffée d'odeurs et/ou bruits; éclat de lumière – c'est là que le pictural surgit –; retour à la noirceur; retour au point de départ. Chez Fini, il est aussi possible de concevoir la lumière comme une ondulation sonore⁶⁸⁵, car la voix ou un bruit quelconque sert souvent d'embrayeur à l'image. Fini affirmait percevoir dans une peinture « comme un segment inaudible de voix », certains de ses « tableaux

⁶⁸¹ Jonathan Bellerose, *Le fantastique comme « poétique de l'égarement » : l'espace piégé*, thèse de maîtrise [en ligne], Montréal, Université du Québec, 2009, p. 45, <https://archipel.uqam.ca/2313/1/M10867.pdf> (page consultée le 30 septembre 2016).

⁶⁸² Voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 224-262.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁸⁴ *Id.*, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 174.

⁶⁸⁵ Selon la théorie ondulatoire de Christian Huygens établi au XVII^e siècle, il existe une analogie entre la lumière et les vibrations d'une corde; la lumière est à ce moment une vibration transversale. Principe exposé dans son *Traité sur la lumière*, Leyde, Pierre Vander Aa, Marchand libraire, 1690.

correspond[ant] au murmure complice dans une langue inconnue que l'on entend parfois dans le rêve et que l'on oublie au réveil⁶⁸⁶ ». Ainsi, le texte finien fait appel à différents savoirs pour faire apparaître l'image.

Pour illustrer cette construction de l'espace pictural, il suffit de citer le passage où le narrateur, arrivant dans sa chambre d'hôtel, voit « [d]errière le rideau[,] filtr[er] une lumière verdâtre ». La pièce où « il y avait deux portes » est silencieuse – « [il] n'entendai[t] aucune musique » – et « nauséabonde », si bien qu'« [il] cru[t] d'abord que dans la cour il y avait une petite étable. [Il] avait senti une forte odeur de clapier » (ON, p. 11-12). Ensuite, le cadre de la fenêtre fait lentement entrer le pictural dans le récit : « Je voulais ouvrir la fenêtre [...]. Soudain, j'ai entendu, venant de droite une voix basse, un peu voilée, qui prononçait un nom : *Vespertilia*. » (ON, p. 12) Le cadre de la porte de droite sert ici de châssis à la peinture qui apparaît entre les lignes. *Vespertilia* est alors ce « segment inaudible de voix » que Fini croit entendre devant ses œuvres, et ce nom susurré rappelle deux tableaux. Nous pourrions ainsi parler d'une « allusion » à la peinture de Fini plutôt que d'une « *ekphrasis* ». La différence entre les deux est plutôt ténue, l'allusion « désign[ant] l'image de loin tout en évitant la précision figée de l'*ekphrasis*⁶⁸⁷ ». Si Liliane Louvel reconnaît qu'il faut « éviter toute projection du spectateur-lecteur dans la dérive subjective du “ça me fait penser à”, l'allusion picturale lorsqu'elle n'est pas identifiée fait tout de même “signal”⁶⁸⁸ ». À la lecture du nom du personnage de *Vespertilia*, « “une réminiscence [d'un voir] dans le dire” » ouvre l'accès à ce que Louvel nomme « un avant oublié⁶⁸⁹ ». Dans le nom du personnage « *Vespertilia* », flotte le souvenir du tableau *Vespertila*⁶⁹⁰ (1970) figurant une créature

⁶⁸⁶ Leonor Fini, post-scriptum à la nouvelle édition du *Livre de Leonor Fini*, op. cit.

⁶⁸⁷ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 238.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 239. Liliane Louvel forge cette formule d'après Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », A. Pizzorusso, *L'allusion dans la littérature, colloque de la Sorbonne*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2000.

⁶⁹⁰ La graphie du titre dépend de la source consultée. Parfois, le titre indiqué est *Vespertilia*; le récit a peut-être contaminé le titre original de l'œuvre.

fantastique ailée, au buste féminin, à la queue surmontée d'un visage masculin et dotée d'un seul pied, semblable à celui des oiseaux de proie. Et puisque, comme Fini l'explique dans son *Livre*, « [l]es sons aussi, et les liens des mots entre eux, ont à faire avec les titres » (*LLF*, p. 217), *Vespertilia* n'est pas si loin de l'anglais « whisper », le souffle de l'image.

Malgré une légère différence onomastique ou ce que Louvel nommerait une « défamiliarisation par le son⁶⁹¹ » – *Vespertilia* et *Vespertila* – les titres de ces deux œuvres font écho au préfixe du nom énigmatique. En 1960, Fini a peint un personnage nommé *Vespertilia*. Dans cette toile, on voit un personnage en pleine métamorphose, sorte de femme cristallisée, avec un soulier à talon haut rappelant le « cristallomorphisme » de Jacques Hérold, qui a peint des femmes de cristal⁶⁹².

Si le lecteur passe à côté de cette façon allusive d'inscrire une œuvre d'art dans l'œuvre narrative, Louvel parle alors d'« échec⁶⁹³ ». Fini, par l'allusion, tente donc un « pari⁶⁹⁴ ». Elle fait « le choix d'un risque, celui d'une perte de sens, parfois crucial, ou “la chance de bénéfices”⁶⁹⁵. » Si l'allusion réussit, alors elle rend le texte littéraire « plus visuel », la fonction de l'image étant celle d'un « renforcement », d'un « surplus esthétique ou artistique⁶⁹⁶ ». La référence picturale vers laquelle pointe le nom de *Vespertilia* fait verser le récit dans le genre fantastique si le lecteur sait déchiffrer l'allusion; dans le cas contraire, le récit demeure du côté du réel. Ce basculement du côté onirique, nous pourrions le qualifier de *contrapposto*, c'est-à-dire un hanchement qui, dans le domaine des arts visuels, décrit la position du corps humain, au moment où le poids bascule sur une seule jambe alors que l'autre, légèrement ployée, est laissée libre, résistant à la gravité comme

⁶⁹¹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 237.

⁶⁹² Voir Sarane Alexandrian, « Le supernaturalisme dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI, 2006, p. 27.

⁶⁹³ Liliane Louvel, « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L'allusion picturale », loc. cit.

⁶⁹⁴ L'allusion a partie liée au domaine du jeu, du pari, selon Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 238.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 239.

dans *Vesper Express* (1966). Le personnage en position de *contrapposto* semble alors évoluer en dehors des lois de la gravité, dans un monde d'apesanteur, comme dans un rêve. Les peintres de la Renaissance que Fini a passé sa jeunesse à observer utilisent ce procédé. Ainsi pourrions-nous nommer *contrapposto* la traversée de la frontière entre le réel et le rêve, quand le corps verse dans un autre corps, dans un autre monde.

Dans l'Antiquité latine, le substantif *Vesper* signifiait « soir » et désignait Vénus, « étoile du soir », que les Romains appelaient aussi Lucifer. Ce préfixe induit tout un champ lexical autour de la nuit et de la mort. Alors que *vespertilion* désigne des espèces de chauves-souris, les anciens Latins « appelle[nt] *vespae* et *vespillônes* ceux dont la fonction est d'enterrer les morts » ou désignent par ces mêmes noms de « petits êtres ailés ». L'étymologie de *vespillô* ou *vispillô* ou *vispelliô* ou *véspero* ou *vespa* serait quant à elle rattachée au « croque-mort⁶⁹⁷. » Tout un réseau indiciel imagé se tisse alors autour d'une Vénus noire.

Quelques pages plus loin, l'allusion à l'oiseau fantastique représenté dans la peinture se confirme. Le personnage ailé entre dans le récit en suivant la même structure en cadre :

La montre lumineuse marquait neuf heures et demie. Tout étonné, j'ai entendu le cri d'un dindon [...]. L'épouvante en moi dominant la surprise, plus encore quand le silence revenait. [...] [J']avais remarqué que par une fissure très mince de la porte de droite passait un rai de lumière. Alors un long roucoulement, exaspérant de lenteur, m'obligea de me lever [...]. J'avais entendu prononcer « Vespertilia » la veille au soir. (ON, p. 18)

Dans un autre passage, le cadre de la porte sert encore d'entrée à *Vespertila* : « J'ouvrais la porte lorsqu'un grand bruit, pareil à un battement d'ailes, me saisit. Il me semblait entendre les ailes d'un grand oiseau qui s'ébroue pour sortir de l'eau. [...] J'ai entendu des mots épars qui venaient d'à côté. "Mais qu'est-ce que Vespertilia t'a dit?" » (ON, p. 18)

⁶⁹⁷ Ces notations étymologiques proviennent de Louis Deroy, « Sur la valeur et l'origine du préfixe latin *vē-* », *L'Antiquité classique*, t. 52, 1983, p. 8. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1983_num_52_1_2081 (page consultée le 21 septembre 2019).

Après avoir entendu ce nom, pour la première fois, le narrateur « remarqu[e] que la porte avait des fissures et que par elles s'infiltrait de la lumière s'[il] éteignai[t] toutes les lampes. [Il] respirai[t] une odeur d'étable, de foin humide. [...] [Il] [a] ouvert les rideaux [...]. » (ON, p. 12-13) Ainsi, une deuxième œuvre s'apprête à faire son entrée dans le texte. Il voit par la fenêtre « une sorte de fronton où étaient posés des visages sculptés d'hommes très résolus, des guerriers sans doute, des têtes casquées d'où émergeaient des touffes de fourrure. Il n'y avait qu'un seul visage féminin, et ce dernier, en marbre noir, apportait un contraste dans l'ensemble » (ON, p. 13-14). Ce visage c'est celui, bien entendu, qui apparaît sur la couverture et ces visages d'homme agissent de biographèmes. Ils rappellent « ces guerriers slaves, des Esclavons » que montre Fini dans *Le Livre de Leonor Fini*, « [des] mascarons [...] aux visages barbares, souvent coiffés de fourrure, qu[']elle regardai[t] le long de [s]es promenades et en allant à l'école » (LLF, p. 8-9).

c. Scène de théâtre

Dans le premier chapitre, la scène d'un théâtre offre un cadre idéal pour une mise en scène des tableaux de Leonor Fini. Le cadre de la scène et les planches du théâtre rappellent celui de la fenêtre qui ouvre sur un tableau vivant. Comme je l'ai dit en introduction, si Fini est avant tout connue comme peintre, elle a aussi mis son talent au service des arts du spectacle en produisant de nombreux décors et costumes pour la scène. Cette incursion dans les coulisses du théâtre témoigne de sa façon de concevoir les limites entre les arts, le geste pouvant « exprimer ce que la parole ne peut pas dire, car le geste dévoile l'impuissance du langage à véhiculer un sens⁶⁹⁸ ». La peintre associe elle-même sa démarche picturale à l'écriture et au théâtre : « Mes tableaux sont des images arrêtées, théâtrales qui s'imposent à moi » (LLF, p. 11). En ce sens, Martine Antle parle de la

⁶⁹⁸ Martine Antle, « Picto-Théâtralité dans les toiles de Léonor Fini », *op. cit.*, p. 642.

« picto-théâtralité » des toiles de Leonor Fini. Celle-ci écrit d'ailleurs : « Mes tableaux sont presque toujours comme des scènes de théâtre – les personnages tournés vers le public un théâtre simple – prévu – prévisible. » (*ALF*)

Le même schéma opère ici pour faire entrer le pictural dans le récit : allée vers un lieu clos et obscur faisant naître un climat d'incertitude; demi-clarté; odeur; aveuglement par un éclat de lumière; silence; entrée du pictural; retour de la noirceur; retour au point de départ. Ainsi, le spectateur quitte l'hôtel en voiture pour se faire mener à l'ultime représentation d'un spectacle. La description des lieux établit le « cadre de l'action », la description liminaire ayant souvent une fonction d'encadrement⁶⁹⁹ : « Le théâtre se trouvait à l'intérieur d'un ancien marché couvert. Dans l'obscurité, je devinais le grand volume de la salle. Dans un coin était allumée une toute petite ampoule. Le public formait une masse sombre, à peine ondulante, à peine mugissante. [...] Une voix cria "silence!" » (*ON*, p. 28-29) Le mot « masse » appartient au vocabulaire de la peinture; et en art, se dit de « l'ensemble en faisant abstraction des détails. On parlera de la masse d'ombre, ou de lumière⁷⁰⁰. »

De plus, il faut souligner le rôle de la luminosité comme embrayeur pictural dans la mise en scène du lieu fantastique, construit par une « obscurité nécessaire⁷⁰¹ » qui peut prendre diverses formes. Les jeux de lumière servent encore à configurer l'espace. Cette stratégie active le sens dont se nourrit le plus la peinture, à savoir, le sens visuel. La lumière, en tant qu'alliée de la peinture, crée un moment propice à l'entrée du pictural dans le texte : « Le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil⁷⁰². » Le spectateur se trouve encore une fois dans un espace où il est piégé,

⁶⁹⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 167.

⁷⁰⁰ Jules Adeline, *Lexique des termes d'art*, Paris, Picard et Kann, 1884, p. 282.

⁷⁰¹ Charles Grivel, *Fantastic-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 119.

⁷⁰² Ernest Hello, cité par Grivel, *Fantastic-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 13.

cette fois-ci pas entre deux portes, mais « entre deux spectateurs corpulents » (ON, p. 29). Puis le texte use de l'olfactif pour brouiller l'espace-temps : « J'ai senti se lever l'effluve d'un parfum d'autrefois. J'ai cru reconnaître "Moment suprême"⁷⁰³ que l'on ne trouve plus, sinon dans le musée des parfums de Vintimille. » (ON, p. 299)

La scène s'éclaircit un peu, les vacillements de lumière empruntant les teintes du tableau à venir :

Sur la scène toute en ombre, tremblait une lumière qui lentement devint turquoise, puis jaune, enfin jaune et rose, et je pus discerner un bocal qui occupait toute la hauteur de la scène, un de ces bocaux où l'on enferme des viscères, des cerveaux de fous, ou des fœtus à deux têtes. D'abord, je cru voir des viscères qui se déplaçaient et s'enroulaient lentement. Mais lorsque la lumière est devenue plus forte, j'ai vu s'agiter un enfant énorme qui devait se sentir à l'étroit. Il tapait contre la paroi sur un rythme de tam-tam. Parfois il modifiait ce rythme. Puis on entendait sa voix. Mais il devait parler une langue qui m'était inconnue, ou une langue morte. Cependant mes voisins semblaient comprendre ; ils l'approuvaient de hochements ou parfois d'applaudissements discrets. L'enfant géant se mit aussi à gémir, à crier, puis sa voix s'affaiblit, devient à peine audible, et il parut s'endormir. (ON, p. 30-31)

Cette description fait appel à la connaissance du lecteur/voyeur qui soupçonnera qu'il y a là *ekphrasis*, voire intertextualité. Ce passage évoque une peinture qui est elle-même biographème. Dans *Le livre de Leonor Fini* apparaît sa toile *L'Orphelin de Velletri*.

En effet, le turquoise, le jaune et le rose des lumières font écho aux teintes de porcelaine et de vases irisés qui dominent la toile. Dans les Archives Leonor Fini, des textes inédits portant le titre de *Souvenirs* dévoilent la nature autobiographique de cette toile. Fini s'interroge sur l'origine des souvenirs. Si aucun souvenir n'était attaché pour elle à l'enfant dans le bocal, elle raconte qu'entre 7 et 9 ans, elle a vu un fœtus dans un bocal au Musée d'Histoire naturelle de Trieste où l'avait emmenée une amie qui lui rappela l'anecdote beaucoup plus tard. À cette vision, la petite Leonor, effrayée, avait « tant pleuré » et « hurlé », peut-être par « pitié ou crainte d'être enfermée comme cet enfant » (ALF). Au sujet de la même toile, elle raconte dans son ouvrage autobiographique *Le Livre de Leonor Fini* que le vase qui sert de prison à l'enfant était l'un de ses

⁷⁰³ Il s'agit d'un vrai parfum créé en 1929 par Jean Patou conservé au musée Vintimille en Italie.

vases de Tiffany de la grande maison d'orfèvrerie-joaillerie de New York Tiffany and Co, dont le fondateur était lui-même un artiste multidisciplinaire. Elle ajoute encore que ce tableau est imprégné de littérature : « Dans ma mémoire, la ville de Velletri est liée au Baron Corvo, à son histoire de Don Tarquinio; Corvo lui-même me paraît particulièrement “orphelin”, même si beaucoup de créateurs, dans un sens, le sont. » (*LLF*, p. 217)

Après cette apparition sur scène, l'ombre et la lumière se relayent jusqu'à une gradation de l'intensité lumineuse, passant du noir au orange fluorescent, au rose clair : « La lumière s'éteignit », puis « s'éclaira de nouveau » avant qu'« une lumière [n']inond[e] [les spectateurs], si claire et si aveuglante, que [le narrateur] ne pu[t] comprendre d'où elle provenait [...] la lumière devint encore plus forte, les spectateurs se mettaient les mains devant les yeux », puis « la lumière baissait » et « [p]eu à peu, de très sombre la scène devint d'une fluorescence orange prodigieuse » (*ON*, p. 34). C'est ensuite le retour de l'obscurité, qui peut prendre différentes formes :

Une légère fumée blanche d'abord, puis jaune, s'éleva doucement, puis de petites flammes bleues et oranges, mouvantes et rapides rougeoyaient de toute part. Les personnages devenaient immobiles, impassibles, lentement entourés par les flammes, puis enveloppés, s'amenuisaient dans leur immobilité, semblables à ces arbrisseaux qui surprennent, et font s'exclamer : « Regarde, regarde on dirait des humains. » (*ON*, p. 38)

Tout au long de ce passage qui rappelle sa toile *Le spectacle* (1986), le lecteur pourra remarquer des motifs de l'œuvre peinte de Leonor Fini, comme des « squelettes de haute taille, distingués d'allure, et à peine drapé de noir » (*ON*, p. 32), sans pour autant y reconnaître des tableaux particuliers. L'incertitude du lecteur devant les œuvres qui lui semblent décrites est encore plus grande, puisque, étant donné que le narrateur se trouve face à la scène d'un théâtre où tout peut arriver. Comme le narrateur, le lecteur ne sait plus très bien si ce qu'il regarde relève de l'imaginaire ou de la réalité. Cette scène atteint un degré de saturation picturale très élevé, voire une montée paroxystique.

d. La vitrine

Dans une scène du chapitre V, une description évoque le tableau *Ea* de Leonor Fini datant de 1978, créé la même année que la publication du récit. Il s'agit là d'un des tableaux les plus connus et appréciés du public⁷⁰⁴. La vitrine⁷⁰⁵ que regarde le narrateur de *L'Oneiopompe* ouvre ainsi un dispositif pictural dont la logique iconique transforme le texte en espace visuel. Le caractère pictural du chapitre provient du sentiment de déjà-vu. Se promenant sans but dans une ruelle silencieuse, le narrateur s'arrête devant une vitrine peu éclairée qui retient soudainement son attention. À son image, le lecteur s'arrête un instant devant ce cadre :

Seule une vitrine peu éclairée retint mon attention. Elle se trouvait sur l'autre trottoir. Je me suis dirigé vers elle. Elle me sembla presque vide. Puis je me suis aperçu qu'au milieu du plateau désert, assise devant une machine à coudre noire et or de la fin du siècle, une jeune fille pédalait et s'aidait avec les mains, faisant glisser lentement sous l'aiguille une lourde et belle soierie de couleur orange. La lumière ne venait que de ce tissu surprenant (ON, p. 117).

On a déjà vu que la couleur orange chez Fini est symboliquement associée au sphinx et à l'idée de « Lointaines parentes ». Dans sa toile *Les Déchireuses* de 1974, reproduite dans *Le Livre de Leonor Fini*, des personnages dévêtus tiennent dans leur main des morceaux de tissu orange dans une sorte de rituel. Le titre de l'œuvre renvoie à la déesse lionne, protectrice des pharaons, Pachet, « la déchireuse ». Sous les bruits répétitifs de la machine, le narrateur reconnaît le personnage d'Ea comme le lecteur reconnaît le tableau éponyme : « Ces yeux placés dans de très grandes orbites, ce nez court, ces lèvres larges et un peu fendues, je les connaissais, c'était "Ea". Elle abaissa de nouveau le visage et reprit son travail. » (ON, p. 117) D'ailleurs, le seul nom d'Ea se voulait déjà un indice pictural, car dans le vocabulaire propre à l'œuvre d'art, Ea signifie épreuve d'artiste, ou épreuve argentique en histoire de l'art. Une épreuve d'artiste est une épreuve supplémentaire réalisée à partir d'une gravure qui peut différer de l'originale. Mais le doute persiste jusqu'à la

⁷⁰⁴ Peter Webb, *op. cit.*, p. 256.

⁷⁰⁵ Des surréalistes, comme Salvador Dalí à New York, pratiquaient l'art de la vitrine comme l'art de la peinture.

toute fin de la description, c'est-à-dire le moment où le personnage féminin baisse le regard. Le lecteur se demande alors comme le narrateur : « Avais-je eu tort? [...] je reviens sur mes pas. J'entendais toujours le "tiquetis", qui me poursuivait avec plus de force. » (*ON*, p. 118) De même, le lecteur revient sur sa lecture. Impossible à présent de dissocier le regard porté sur ce tableau du récit de *L'Oneiopompe*, élaborant ainsi une trame narrative à l'intérieur même du tableau. C'est là que se produit la jouissance du texte finien. C'est littéralement la phrase « qui cogne à la vitre⁷⁰⁶ », l'image qui cogne à la porte de l'inconscient, comme l'écrivait André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*.

Si la lumière est indissociable des questions de l'optique et de l'image surréaliste, elle l'est aussi du genre fantastique auquel appartient en partie *L'Oneiopompe*.

e. Androgynie

Puisque Leonor Fini est « peintre du fantastique⁷⁰⁷ », l'entrée du pictural dans *L'Oneiopompe* ouvre également la fenêtre au fantastique. Chez l'artiste, lorsque jaillit l'éclair du texte et qu'apparaît l'image, il se produit en même temps une « intrusion brutale⁷⁰⁸ » du fantastique pour reprendre les termes de Pierre-Georges Castex, théoricien du genre.

On a depuis longtemps reconnu l'importance de la lumière et de tous les thèmes qui lui sont liés dans le genre fantastique⁷⁰⁹. Puisque le fantastique est « le résultat d'une mise en œuvre d'une

⁷⁰⁶ André Breton, « Manifeste du Surréalisme (1924) », *loc. cit.*, p. 32.

⁷⁰⁷ Jean Claude Dedieu et Wolfgang Sauré, *Leonor Fini, peintre du fantastique*, catalogue d'exposition (en allemand), Panorama Museum, Bad Frankenhausen, Allemagne, 1997.

⁷⁰⁸ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 8.

⁷⁰⁹ Voir à ce sujet Jared Scott Miller, « La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire », thèse de maîtrise [en ligne], *Provo, Brigham Young University*, 2016, <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6799&context=etd> (page consultée le 21 septembre 2019).

“rhétorique de l’indicible” », une tentative de « figur[ation] [d’un] impensable »⁷¹⁰, la peinture permet à Fini de « montrer » par la description plutôt que de dire. C’est à elle que revient le rôle d’« initiateur⁷¹¹ » à l’effet fantastique. La lumière provoque ainsi un basculement du côté du visuel et par ricochet du côté du fantastique.

La question de la lumière couvre d’autres thèmes fantastiques, notamment ceux du double et de la métamorphose, reliés à l’œil, car « c’est la lumière qui décide ce que l’individu perçoit dans le monde, et en manipulant cette lumière, on peut créer un trouble entre la perception et la réalité⁷¹² ».

Qui plus est, Leonor Fini s’identifie à la lumière :

Je suis comme la lumière, double⁷¹³. « Zwitter » [hermaphrodite] on dit? – Je suis « Zwitter » de nature, je suis un peu homme et un peu femme. Mais je suis souvent aussi homme. Mais je ne suis pas du tout homme qui court après les femmes. Je ne suis pas une personne hantée par l’autre sexe⁷¹⁴.

Tout comme les thèmes du regard/œil et de la métamorphose⁷¹⁵, le dédoublement est un thème fantastique omniprésent dans l’œuvre de Fini. Cette dernière affirme que le chat de *L’Oneiopompe* est double, il est aussi lumière : « L’homme qui perd le chat est très triste parce que ce chat était sa lumière, sa vie. [...] il avait découvert un “lui” plus fort que lui. » En effet, quand le narrateur arrive sur l’île Settimia où se cache son chat « surgit une tache de lumière errante, rappel d’une tache de soleil d’un après-midi déjà lointain⁷¹⁶ ». Cette tache provenait alors de la réflexion de la lumière sur un miroir que le jeune Furio avait utilisé pour attirer le chat chez lui et qui avait donné

⁷¹⁰ Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Frontières du fantastique : approches de l’impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 54; 57.

⁷¹¹ Jared Scott Miller, « La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire », thèse de maîtrise [en ligne], Provo, Brigham Young University, 2016, p. 19.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ Les scientifiques parlent du double comportement de la lumière, de sa double nature, à la fois ondulatoire et corpusculaire. Elle a donc un comportement spatial et un comportement temporel.

⁷¹⁴ Claudia Steinsberger, *op. cit.*, p. 92.

⁷¹⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 113-130.

⁷¹⁶ Claudia Steinsberger, *op. cit.*, p. 94.

l'impression au narrateur d'être « gommé », effacé. Déjà, la métamorphose s'opérait. Un jeu de miroitement, d'autoréflexivité, s'opère alors entre l'auteure, le narrateur et le chat.

Le thème central de *L'Oneiopompe* est sans doute la métamorphose, l'un des poncifs du fantastique, voire le métamorphisme – la transformation d'une roche, puisque la tête de basalte noire se superpose à celle du personnage à la fin. « Leonor Fini ne peint que cela : le passage⁷¹⁷ », et c'est ce moment qu'elle tente d'exprimer dans son écriture alors que dans sa peinture le geste est « suspendu » et « posé⁷¹⁸ ». Dans ses rares paysages, « les blocs compacts de roches et de falaises sont arrachés à leur opacité matérielle parce qu'en eux, prisonnières, des formes humaines se dessinent et ouvrent la structure minérale à une nature incertaine⁷¹⁹ » ainsi que la tête de basalte noire sur la couverture de *L'Oneiopompe*. Le thème de la métamorphose reflète la quête identitaire du narrateur et, par le fait même, celle de l'auteure-artiste. Fini n'exploite toutefois pas cette transformation en respectant les conventions du genre fantastique où la métamorphose trouve « une dimension horrique⁷²⁰ ». En effet, son personnage accepte son altération sans bouleversement.

Si nous nous en tenons au marquage de genre grammatical et au système indiciel symbolique qui le « masculinise », le narrateur, bien qu'anonyme⁷²¹ jusqu'à la fin, apparaît d'abord sous les traits d'un homme. Fini semble toutefois travestir au féminin certaines de ses conduites masculines : « Je commençais à me déshabiller avec lenteur, y prenant un certain plaisir, comme celui de faire glisser la cravate autour du cou avant de l'ôter... » (ON, p. 12), ce que Jocelyne Godard remarque aussi en qualifiant le narrateur de « héros-femme » au « cou parfumé » qui prend plaisir à ranger ses effets personnels dans la salle de bains, un narrateur qui « nous transpose dans

⁷¹⁷ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », *loc. cit.*, p. 10.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p. 150.

⁷²¹ Le narrateur révélera bien son nom au jeune Furio, mais jamais au lecteur. Tout ce que l'on sait, c'est qu'il reçoit un télégramme adressé à M. T. (ON, p. 103)

les mêmes suggestions que celles [des] toiles » de Fini où les personnages sont ambigus⁷²². On pourrait dire que Fini réécrit ici les « scripts sexuels » hétéronormés dont le principal vecteur est le cinéma. Cette notion de script s'explique par le fait que « [t]outes nos expériences sexuelles sont construites comme des scripts, à la fois apprises, codifiées, inscrites dans la conscience, structurées, élaborées comme des récits⁷²³. » L'auteure-artiste détourne ainsi les conventions et les normes dans un script « inédit⁷²⁴ » qui reconduit la polarité masculin/féminin. L'apparence du narrateur se révèle ainsi trompeuse dans ce scénario puisqu'on ne s'attend pas à ce comportement de la part d'un homme dont les actions, tout en lenteur et en douceur, dans notre imaginaire sexuel, l'associent davantage à la sexualité féminine alors que la sexualité masculine est vue comme « active, spontanée⁷²⁵ ». Au premier abord, il ressemble à un homme, mais il échappe à cette catégorisation sociosexuée. D'ailleurs, il met le lecteur en garde dès les premières pages, lui exprimant sa « peur innée – toujours présente – parfois vague, qu'on aurait pu [...] [l]e croire un autre, se faire des idées... » (ON, p. 12) Cette « peur innée », Leonor Fini elle-même l'avouait, elle qui détestait être enfermée dans une identité fixe et qui préférait s'entourer d'hommes qui « ne cherchai[ent] pas à être en permanence “viril[s]”⁷²⁶ ». Devant le narrateur, le lecteur pourrait s'illusionner s'il ne connaît pas la tendance au déguisement de Leonor Fini et son aspiration manifeste pour une humanité androgyne.

⁷²² Jocelyne Godard, *op. cit.*, p. 125.

⁷²³ Isabelle Boisclair pose les jalons théoriques des scripts sexuels à partir de la définition de Michel Bozon ici cité. (Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Domaines et approches », 2009 [2002], p. 104.) Voir Isabelle Boisclair, « Mourir ou jouir. Détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », dans « Femmes voyelles. Écrivaines du Québec », *Francofonia*, n° 62, printemps 2012, p. 69-81.

⁷²⁴ Isabelle Boisclair, « Mourir ou jouir. Détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », *loc. cit.*, p. 71.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁷²⁶ Elle était fascinée par l'artiste homosexuel Arturo Nathan dont elle admirait la beauté androgyne.

À bien *le* lire, nous saisissons les traits d'un travesti, d'une femme, voire d'un animal, l'homme se conduisant par moment comme une bête friande des odeurs de « vieux pot de chambre » et de « clapier de lapin » qui lui « procur[ent] du bonheur » (ON, p. 12), à l'instar de son auteure, qui avoue aimer les puanteurs, surtout l'urine de chat⁷²⁷ et qui a dû, très jeune, apprendre à jouer le petit garçon⁷²⁸. Comme l'a si bien cerné Jean-Claude Dedieu,

[L]'œuvre de Leonor Fini dit ceci : pas plus que l'individu, le réel ne coïncide avec lui-même, avec son apparence; son apparence est insuffisante; elle est plutôt une apparition dont le sens est incertain. Le visible est hanté d'invisible. Il n'y a pas un monde et un sens du monde, clos, refermés sur eux-mêmes dans la certitude de leur identité. Mais un incessant devenir qui mêle les éléments, opère des transformations, des transmutations de sorte que c'est cette vérité du changement, de l'instabilité, de l'altération que l'art explore. Toute chose est double. Ainsi la vie et la mort ne sont plus séparées, ni le jour et la nuit, ni l'homme et l'animal, ni l'animal et le végétal. De leur entr'appartenance, de leurs conjonctions naissent les figures secrètes, les signes fantastiques⁷²⁹.

La plupart des personnages de *L'Oneiopompe* sont des êtres hétérogènes et le récit entretient leur ambivalence jusqu'à la fin. Tous les personnages ont quelque chose de l'animal ou du sexe opposé et ne se laissent pas cerner facilement. Ils ne sont ni morts ni vivants. Ils se situent dans l'entre-deux, entre le réel et les ténèbres, entre le scriptural et le pictural, comme s'ils n'appartenaient à aucun monde. Leur apparence physique signale leur duplicité ontologique. Les accessoires comme la perruque (ON, p. 62) les rendent indéfinissables et rappellent les personnages androgynes chauves dans les toiles de Leonor Fini. Les femmes, notamment, sont changeantes et ont comme une *sur*nature. Leonor Fini joue de l'indéterminé.

Le thème récurrent de l'androgynie dans l'œuvre de Leonor Fini est présent dans le jeu de la narration. Yves Florenne notait à juste titre dans sa critique de *L'Oneiopompe* que « le lecteur a beaucoup de mal à ne pas entendre ce « je » au féminin. Parce qu'à travers celui qui parle, il ne peut pas ne pas voir celle qui écrit⁷³⁰ ». Par exemple, pour Florenne, le fait que le narrateur

⁷²⁷ Comme elle le mentionne dans son texte « Surtout les puanteurs », *loc. cit.*, p. 18.

⁷²⁸ Je renvoie le lecteur à la note 253.

⁷²⁹ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », *loc. cit.*, p. 10.

⁷³⁰ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », *loc. cit.*, p. 15.

« “[s’]imagin[e] une vie de délices et de voluptés, toute en fourrure, avec le chat” » correspond à une pensée qui « ne peut être que d’une femme⁷³¹ ». Florenne remarque également que « [l]e jeu devient d’autant plus subtil que ce « je » change parfois insidieusement de sujet⁷³² ». Lorsque ce changement inattendu survient, le *je* change également de sexe. Un deuxième narrateur partage donc le récit avec le premier. À un moment de l’histoire, le narrateur se met à lire le journal d’une jeune femme nommée EA. Le narrateur devient alors narrataire. EA lui apprend par écrit qu’elle habitait dans son enfance en face d’un palais où, parmi des figures sculptées, viriles et guerrières, une tête de femme « si belle, si noire... » la fascinait. Elle-même porte différentes identités : le narrateur découvre qu’elle se nomme Lucinda, mais qu’on l’a toujours appelée EA « à cause d’une ressemblance dont [elle] n’[a] plus mémoire » (ON, p. 86).

Avec ce journal, on a l’impression de lire des extraits du *Livre de Leonor Fini*. De la même manière qu’EA, la petite Leonor était obnubilée par une effigie féminine représentée dans la gravure de Franz von Stuck en dessous de laquelle elle pouvait lire « *Sinnlichkeit* ». À l’instar des grands-parents de Leonor Fini, ceux d’EA trouvaient inconvenante l’obsession de leur petite-fille pour la tête noire. Pendant qu’EA raconte ses voyages en compagnie de son oncle quand elle était enfant, on se rappelle des moments de vie de Fini qui voyageait aussi avec son oncle.

Ainsi, dans *L’Oneiropompe*, « le regard fantastique ne conjoint pas seulement l’ombre et la lumière, mais aussi, bien évidemment, l’homme et la femme », particularité de la littérature fantastique, qui peut, selon le spécialiste Éric Lysøe, « être défini[e] comme une fiction poétique où s’accomplit une série de médiations entre deux isotopies contraires⁷³³ ». Tout le roman doit être lu à travers cette idée de fantastique médiation du masculin et du féminin. Les hésitations et les

⁷³¹ *Ibid.*, p. 17. Le critique fait ses analyses selon une grille stéréotypée, il ne pense pas remettre ces lieux communs en question, lui-même en étant prisonnier.

⁷³² *Ibid.*, p. 15.

⁷³³ Éric Lysøe, « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, 2002, n° 33, p. 16-17.

incertitudes relatives au sexe des personnages, que l'on prend alternativement pour homme et femme, rappellent le titre d'une de ses œuvres : *Métamorphoses équivoques* (1953).

Il faut dire que Fini donne sa vision du fantastique en évoquant un rapport direct entre le monde minéral et la métamorphose, ce qui ramène à la surface les pouvoirs surnaturels de la tête de basalte au centre de *L'Oneiopompe* :

Le fantastique peut se manifester très ouvertement et délibérément et céder au besoin d'inverser les mondes – de mêler minéraux, végétaux, animaux, humain – de changer les proportions des êtres et des choses – de les approcher, déformer – de voir dans une roche un homme plié – un temple – une bête, de vouloir choisir un élément qui dénature l'autre ou qui dénature le plus simple aspect des choses. Le fantastique devient alors insidieux, clandestin, il souffle et suggère en restant en coulisse... (ALF)

La lumière, motif pictural, joue un rôle important dans le brouillage des sexes. Après avoir vu passer « [u]n filet de lumière [...] sous la porte » de sa chambre d'hôtel, le narrateur regarde à travers la serrure⁷³⁴ d'une porte et voit son voisin, Monsieur Statacopoulos, « nu, la poitrine flétrie, les coudes et les genoux comme ceux d'un vieillard de Ribera. La femme, Aglaé, ainsi se nommait-elle, portait une chemise courte, des pieds de ruminant, et liée par une ceinture épaisse, une verge énorme et verruqueuse sortait de son habit » (ON, p. 46). Monsieur Statacopoulos présente aussi des caractéristiques animales, il a « de longues touffes de poils gris sorta[nt] [des] oreilles » (ON, p. 25), « porte sur la tête une immense et flasque crête de coq » (ON, p. 46) et « montre une multitude anormale de dents » (ON, p. 25). Cette scène rappelle les personnages du *Temps de la mue* publié trois ans auparavant, des figures « tout en cartilage et membranes flasques » et « transformistes » que l'on peut voir dans *Le Livre de Leonor Fini* (LLF, p. 220-227). Autrement

⁷³⁴ La serrure, motif pictural chez Leonor Fini, sert aussi à ouvrir l'œil du texte et à faire entrer l'image dans le texte. Ce motif force l'œil du lecteur, pousse son regard voyeur comme dans les toiles de l'artiste. On peut se référer aux toiles *La curieuse* (1936), *Une grande curiosité* (1983) et à ses œuvres où un personnage féminin apparaît dans le cadre d'une serrure dont la forme rappelle celle du sexe masculin, comme *La serrure* (1965). D'habitude, c'est plutôt le sexe féminin qui est associé à la serrure (1965). Dans *L'Oneiopompe*, une scène fait entrer la matière picturale : « Venant de la chambre de droite, j'entendis pousser un soupir. [...] Intrigué, je me suis dirigé vers le trou de la serrure. [...] De mon côté il en sortit des bouts d'une lettre déchirée, de l'autre une matière molle, mais résistante, gomme à dessin, chewing-gum ou boulette de mie de pain. » (ON, p. 22)

dit, le roman présente une verbalisation de tableaux qui évoquent des toiles extratextuelles, mais sans forcément les prendre comme modèles exacts pour les descriptions.

La plupart des personnages de *L'Oneiopompe* ont des attributs doubles et brouillent la distinction nette entre hommes, femmes et animaux. Par exemple, la femme de chambre Ilona ressemble « à un évêque » (ON, p. 13); le maître d'hôtel est, comme un animal, « noir et velu » (ON, p. 17); la cousine Mirra (ON, p. 102 et 114) s'appelle aussi Mirrina; Ea s'appelle aussi Lucinda (ON, p. 120); la chatte Zébédée est comparée à un humain, « ressembla[n]t [...] à une danseuse espagnole, coiffée avec une raie au milieu, [à] une Lola de Valence, [à] une Lola Montés... [à] une Fanfarlo⁷³⁵ » (ON, p. 114). Il y a bien aussi L'Oneiopompe, un chat parlant, qui surprend tout le monde par sa taille imposante et qui prend divers noms au cours du récit – « Tigre, nom, chat, prénom », Noum Noum, qui, en arabe, signifie « chambre » ou « sommeil », Melampo et Moufti –. Il y a encore Vespertilia, qui ressemble à un chat avec « ses yeux jaunes et son nez droit et large s'amenuisa[n]t vers les narines » (ON, p. 81-82); l'oncle d'Ea « ressembl[ant] à une femme » (ON, p. 92); le narrateur se déguisant en femme ou enfilant des costume turques; Morella, la porteuse de rêve, se comportant « telle une bête, humant et haletant » (ON, p. 142). Morella est d'ailleurs le personnage d'une nouvelle fantastique d'Edgar Allan Poe, dont Fini a illustré les œuvres complètes⁷³⁶ dans les années 60. Femme érudite, Morella se pose des questions sur les notions de l'être et de l'identité. Cette nouvelle se penche sur la nomination et rejoint le questionnement du narrateur anonyme de *L'Oneiopompe* qui se demande comment appeler son chat : « Certains êtres ne vous pardonnent jamais de les avoir nommés » (ON, p. 42). Dès qu'il baptise son animal de compagnie, il le perd. Le chat se sauve, car, comme Fini, L'Oneiopompe

⁷³⁵ En 1969, Leonor Fini a réalisé 12 lithographies pour illustrer *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire, livre publié aux Éditions de la Diane française à Nice.

⁷³⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*

déteste appartenir à qui que ce soit. Cette action de nommer se rapproche de « [l]a recherche identitaire [...] une quête majeure chez beaucoup⁷³⁷ » de femmes surréalistes.

Qui plus est, le chat et le narrateur en viennent parfois à se confondre, ce qui rappelle la physionomie animale de certains des personnages picturaux de l'artiste. L'histoire de la tête en basalte noire est elle-même une histoire de travestissement : « Il s'agissait du portrait d'une esclave maure [qui] fut travestie en bouffon », qui « endoss[a] une bosse » et qui fut « habill[ée] de jolis justaucorps en velours parsemés de sequins, de collants bariolés, et [qui] port[a] des masques grotesques. » Puis l'effigie a servi à remplacer la tête de l'un des guerriers sur le fronton d'un bâtiment (ON, p. 65). De la même manière, on retient de la Magna Mater « son unité à travers sa multiplicité. Elle est partout la même sous des noms et des aspects divers⁷³⁸ ». La Magna Mater est « le symbole par excellence de la transformation⁷³⁹ ». Dans la scène finale, le morcellement de l'être et sa dispersion s'achève; la quête identitaire en devient alors aussi une de la plénitude.

Les rôles attendus sont aussi inversés : l'animal et la femme commandent, tandis que l'homme occupe une position subalterne, comme dans les tableaux de Fini. Si le chat sert de guide au narrateur, les femmes lui indiquent aussi le chemin à suivre comme la Magna Mater, « la directrice et l'instigatrice du changement », celle qui « fascine l'homme et l'encourage à entreprendre toutes les aventures de l'esprit, de l'action et de la création⁷⁴⁰ ». Le thème du sommeil réveille aussi toute une série de toiles où les rôles sexués sont transgressés, comme dans *Divinité chthonienne guettant le sommeil d'un jeune homme* (1947).

⁷³⁷ Annie Richard, « Scandaleusement d'elles », *Mélusine*, n° XXI, 2001, p. 340.

⁷³⁸ Nadia Sheherazade Divoort, *La grande déesse dans la poésie surréaliste*, op. cit., p. 12.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

Le thème du déplacement est lui aussi intimement lié à celui du dédoublement chez Fini tant dans ses œuvres que dans sa vie. C'est pourquoi, comme Vespertilia et les personnages de ses deux autres récits, Fini « déteste voyager » (ON, p. 63). Elle écrit dans une lettre à un ami :

Je suis découragée de tout vraiment je déteste voyager – et encore, si il ne s'agissait pas de l'odieux dédoublement : si il [sic] ne s'agissait pas d'incarner "Leonor Fini", je pourrais prendre un peu de plaisir à regarder l'Elbe [...]. Je hais d'être en représentation – j'ai honte des réceptions, interviews, (ce cirque), et prix de mes tableaux; et je me sens si étrangère à tout – à tout. J'envie Dali qui fait de sa célébrité une caricature et il s'en défend comme cela (ALF).

Dans *L'Oneiopompe*, le jeu optique entre l'auteure et les personnages ainsi qu'entre les différents personnages scripturaux et picturaux produit des effets de réverbération et de multiplication. Ce va-et-vient continu avec la vérité et les apparences brosse le portrait de Fini en mettant en lumière différentes *couches* de son identité. Dans *Le Livre de Leonor Fini*, la peintre écrit : « [...] par la prismatique vision qu'ils vont projeter, ceux qui s'arrêteront pour la regarder choisiront la facette qui pour eux brillera le plus et leur paraîtra la plus ou la moins ressemblante à eux-mêmes. Si tout le monde est multiple, rares sont ceux qui le savent. » (LLF, p. 215) Ce passage sur sa conception de l'identité résonne dans *L'Oneiopompe* : « Chacun croit qu'il est lui-même. » (ON, p. 147) Cette « clé » est frappante pour le lecteur de Leonor Fini, l'intertextualité est évidente; ainsi on retrouve dans *Le Livre de Leonor Fini* des expressions très proches de certains passages de ce roman.

Dans cette perspective, voir à travers un prisme permet le décentrement du regard.

f. Promenade au musée imaginaire

Le « Chapitre IV » est l'un des chapitres les plus saturés d'images. Il met en scène une promenade dans un quartier vétuste puis dans un musée, lieu propice aux manifestations de l'image, comme nous l'avons vu. Ce passage impose à l'œil une lecture en profondeur ainsi qu'en face d'une toile, plan par plan. Le quartier décrit est parsemé de maisons « basses et sombres » et le « ciel [est]

lointain » (ON, p. 73). Cet instant de « musardise⁷⁴¹ » se transforme lentement en une promenade au musée qui égaye l'œil du lecteur. C'est le chat, véritable guide, qui amène le narrateur dans cette partie de la ville.

L'encadrement de la porte devient ainsi la mise en cadre d'une scène empreinte de pictural et « creuse » à même la page du livre l'espace d'un tableau. Une fois le seuil de la porte franchi, l'homme et son guide parcourent une sorte de labyrinthe que l'on peut comparer à la mise en abyme artistique, comme si l'auteure repoussait de cadre en cadre la perspective du tableau « en creux ». Entre les lignes s'élèvent certaines œuvres des années 1970, comme *La nuit inquiète* (1977) ou le *Carrefour d'Hécate* (1978), mais aussi l'image de la salle des portes et du labyrinthe à travers lesquels le chat du Cheshire guide Alice jusqu'au château de la Reine de cœur.

Une brèche s'ouvre dans un ailleurs fantastique. Les promeneurs longent ainsi « un couloir étroit qui donnait sur une cour à l'abandon » (ON, p. 73) encombrée de ruines et dont les plantes exotiques et les « lierres pâles envahiss[ant] un pan de mur » rappellent les toiles de Leonor Fini où se dressent des ruines à travers une flore dense. Les personnages entrent ensuite par « une autre petite porte » qui se trouvait « dans un autre couloir en tout semblable au premier et qui donnait lui-même sur une cour plus grande » comme plusieurs tableaux dans un même cadre. Dans cette seconde cour s'entassent de vieilles enseignes faisant allusion à des lieux à la fois fictifs et réels, qui, avec les nombreux cadres de porte traversés, indiquent un passage entre-deux et provoquent un basculement dans un autre monde, dans un autre genre. Sur ces enseignes, on peut lire « A l'escargot qui tête », allusion à un véritable restaurant fondé en 1933 à Vichy dans l'Hôtel Chambord, sur la rue de Paris; « Aux pâtes de la lune », référence réelle aux pâtes alimentaires La

⁷⁴¹ Jean-Pierre Montier, « Le masque de l'Inconnue de la Seine : promenade entre muse et musée », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, 2014. Aussi en ligne <https://doi.org/10.1080/02666286.2013.771931> (page consultée le 21 septembre 2019).

Lune fabriquées dans la commune de Saint-Étienne-de-Cuines en France; et « Au chat qui pelote », allusion à « La Maison du chat-qui-pelote », une nouvelle d'Honoré de Balzac parue en 1829. Partie de *La Comédie humaine* où les peintres et la peinture occupent une place importante, cette nouvelle raconte « l'histoire d'un tableau ». L'esthétique balzacienne faisant ainsi appel à l'art trouve donc une réponse brillante chez Leonor Fini. « La Maison du chat-qui-pelote » contient en effet plusieurs références picturales et, tout comme dans *L'Oneiopompe*, l'image « joue un rôle central à l'intérieur de la structure de [son] action⁷⁴² ». La Maison évoquée est en fait un petit commerce de draps de la rue Saint-Denis. Balzac décrit ainsi le tableau d'enseigne placé sur le fronton du commerce :

Au milieu de cette large poutre mignardement sculptée se trouvait un antique tableau représentant un chat qui pelotait. Cette toile causait la gaieté du jeune homme. [...] L'animal tenait dans une de ses pattes de devant une raquette aussi grande que lui, et se dressait sur ses pattes de derrière pour mirer une énorme balle qui lui renvoyait un gentilhomme en habit doré⁷⁴³.

Cette enseigne pourrait servir de clé de lecture supplémentaire à *L'Oneiopompe*, le narrateur de « La Maison du chat-qui-pelote » incarnant pour certains « le chat lui-même⁷⁴⁴ ». De la même façon, le narrateur de Leonor Fini ne fait plus qu'un avec le chat fauve qui lui sert de guide. Est-ce un hasard ou un indice de plus laissé par Leonor Fini? Il reste que cette intertextualité picturale ajoute au plaisir de lecture et joue vraisemblablement sur le sens de l'œuvre. Les deux personnages traversent le cadre d'une porte en acier « noir ». L'image apparaîtra comme une « étincelle » :

Lorsqu'elle s'ouvrit, l'on pénétra dans une salle emplie de pénombre. L'odeur d'eucalyptus me surprit à peine. Une lumière soudaine et violente éclaira les murs sur toute la hauteur, et je compris que je me trouvais dans un musée. Le premier éblouissement passé, j'ai contemplé, réunis, tous les tableaux et toutes les images du monde représentant des chats. Le grand chat qui m'accompagnait poussa d'abord un cri rauque, puis un long

⁷⁴² Voir la lecture picturale qu'en propose Willi Jung dans « "L'effet des tableaux". Lecture picturale de "La Maison du chat-qui-pelote" », *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004, p. 211-228. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-211.htm?contenu=resume> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁷⁴³ Honoré de Balzac, « La Maison du chat qui pelote », *Œuvres complètes*, A. Houssiaux, t. 1, 1855, p. 34.

⁷⁴⁴ Pierre Laforgue, « La Maison du chat qui pelote, une textualisation du détail », Bertrand Degott et Pierre Nobel (dir.), *Images du mythe, images du moi*, Presses universitaires Franche-Comté, 2002, p. 194.

miaulement qui devint enfin doux et très lent pour finir en un soupir. Alors les peintures se mirent en mouvement [...] (ON, p. 74-75).

Au cours de cette scène fantastique – le tableau ou l’objet qui prend vie étant un *topos* de la littérature fantastique – les personnages peints s’animent, « les peintures se mettent en mouvement » (ON, p. 75). Les tableaux sont parfois *décrits*, parfois ce sont leurs *titres* ou leurs *créateurs* qui sont directement nommés, ce qui facilite grandement la tâche du lecteur. Ce dernier doit forcément faire un travail de recherche s’il veut voir le tableau, mais les informations sont énoncées de façon claire. Ainsi, dans ce « musée imaginaire des chats », il peut voir les félins d’Antonello de Messine ou de Renoir, sans oublier ceux de Leonor Fini et de Stanislas Lepri, dont ceux qui se trouvent dans le tableau *La tête et la queue* que l’on a déjà vu dans *Miroir des chats*⁷⁴⁵.

Dans ce chapitre, Leonor Fini attribue à la peinture la fonction de générateur du texte, voire de déclencheur du fantastique. Les représentations iconographiques jouent un rôle dans l’agencement de l’intrigue, mais surtout dans le basculement fantastique de l’univers du narrateur. Elle pige ici à pleines mains dans un répertoire d’images qui deviennent des motifs fantastiques. Essentielles dans l’économie du récit, les peintures sont décrites davantage que dans les autres chapitres, où elles sont simplement évoquées. Elles peuvent sembler un détail secondaire ou épisodique, comme si elles n’étaient qu’ornement anodin dans le cadre spatial de la maison, mais rien n’est plus trompeur. Le lecteur avisé, familier de Fini, saura que le moindre détail n’est jamais neutre : « [L]e détail entre dans la mécanique de l’action et dégage sa charge fonctionnelle pour signifier en-dehors de celle qui semblait accessoire, aléatoire et accidentelle⁷⁴⁶. » Ce procédé serait une spécificité du récit bref comme les contes et les nouvelles où, selon P. Tibi, des éléments

⁷⁴⁵ Je renvoie le lecteur à l’annexe pour qu’il puisse consulter une liste appréciable des tableaux évoqués dans ce chapitre.

⁷⁴⁶ Renata Bizek-Tatara, « L’œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno », *Synergies*, Pologne, n° 11, 2014, p. 43.

périphériques s'élèvent, au fil de la narration, « au rang d'indices majeur de la construction de sens⁷⁴⁷ ».

Ainsi, le narrateur « v[oit] le chat d'Antonello da Messina quitter l'estrade où il se trouvait et courir vers les colonnes du fond de la loge » (ON, p. 75). En évoquant ce peintre qui a ouvert la voie au luminisme en peinture, Fini rappelle le rôle que la lumière joue dans l'organisation de l'espace picturale et, par le fait même, de son espace littéraire. Chez les luministes, « l'espace représenté est ininterrompu, et semble pouvoir se prolonger latéralement et indéfiniment hors des limites du cadre⁷⁴⁸ ». Dans cette scène, c'est justement ce qui se passe.

Similairement à d'autres écrivains fantastiques tels que Gautier, Poe et Wilde, Leonor Fini recourt au « fantastique de la représentation⁷⁴⁹ » et, comme eux, se plaît à animer les personnages des tableaux, mais contrairement à eux, ils ne sont pas terrifiants. Le narrateur les observe sans crainte, d'une passivité et d'un calme déconcertants.

Le passage le plus intéressant est sans doute l'autocitation : « Je vis Salomé, la Bienheureuse de Leonor Fini ouvrir ses yeux plissés, verts et clairs, jouer avec le ruban. » (ON, p. 79) Dans ce chapitre, plus que dans les autres, il s'agit d'un exercice d'*ekphrasis* traditionnelle, « évidente », « classique⁷⁵⁰ », opération de transcodage qui consiste à dire par les mots ce que l'image donne à voir. Toutefois, Leonor Fini prend certaines libertés par rapport à l'original en brisant le côté statique de la peinture.

⁷⁴⁷ Pierre Tibi, *Aspects de la nouvelle*, Perpignan, Cahiers de l'Université de Perpignan, 1998, p. 12-13 cité dans *ibid.*

⁷⁴⁸ Monique Pruvot, « Regard sur l'espace pictural américain », Bernard Brugière (dir.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995. Aussi en ligne <http://books.openedition.org/psn/3903?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁷⁴⁹ Jean-Luc Steinmetz, *Le fantastique*, Paris, PUF, 1990, p. 91.

⁷⁵⁰ Umberto ECO, *Dire presque la même chose*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 2007, p. 246.

g. Lumière surréaliste

Il faudrait pouvoir étudier, en détail, toute la symbolique dévolue au verre dans le surréalisme. D'abord, le verre fascine Breton, il suffit de rappeler l'étonnant château de verre du texte 16 de *Poisson soluble*. Par son homonyme « vair », le verre est associé, chez le poète, au monde de la fourrure, de la toison sexuelle⁷⁵¹. En analysant l'écriture de Breton, on constate aisément que les objets de verre, le prisme, le cristal, le diamant et le sel de gemme sont liés à la femme-déesse, plus précisément à la Magna Mater, mythe implicitement évoqué par la plasticité de *L'Oneiropompe*. En effet, d'après Nadia Sheherazade Divoort, « [l]es symboles surréalistes du cristal, du diamant, et par extension de toute verrerie brillante, lumineuse, font partie intégrale de la femme-déesse dans la poésie bretonienne⁷⁵² ». Il nous faut absolument comprendre cette déesse pour résoudre l'énigme de ce récit aux accents surréalistes. Comme chez Breton, les femmes dans l'écriture de Fini ont « la fluidité de la lumière⁷⁵³ ». La femme mythique est pour lui « diamant, et lumière, flamme destructrice⁷⁵⁴ ». Chez Desnos, la femme-déesse sera toutefois thériomorphisée par des animaux variés, ou associée à l'agressivité féline qui tuera le poète. Elle met de l'avant l'imaginaire de la femme-lumière qui « se superpose progressivement aux images de la pierre ou vice versa⁷⁵⁵ » pour en faire une pierre lumineuse, une pierre volcanique, voire une pierre philosophale. Les scènes de *L'Oneiropompe*, se déroulant souvent la nuit, baignent dans un climat lunaire qui les emplit du symbolisme de la lune. Puisque l'écriture finienne rend les mythes d'une manière souvent elliptique, les perspectives mythiques y sont souvent difficiles à dégager.

⁷⁵¹ [Nathalie Limat-Letellier et Claude Letellier \(dir.\)](#), *Mélusine*, n° XX, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁵² Nadia Sheherazade Divoort, *La grande déesse dans la poésie surréaliste*, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

Dans la poésie des hommes surréalistes, chez Breton et Desnos notamment, la femme est souvent incarnée par la Déesse Lune – son pendant masculin étant l’astre solaire – et les symboles qui lui sont reliés. Nadia Sheherazade Divoort écrit dans les années 1970, alors que, comme on l’a vu, les femmes surréalistes font l’objet d’une attention particulière, une thèse de doctorat très intéressante sur la prédominance du mythe de la femme-déesse dans l’imaginaire surréaliste et ses modalités d’action destructrice et régénératrice. Dans son étude, elle énumère quelques-uns des symboles lunaires les plus récurrents, parmi lesquels nous retenons les pierres lumineuses du cristal, de la perle, du diamant; l’eau, le lait, toute image suggérant la lumière, surtout la lumière blanche. Elle rappelle également les animaux qui lui sont associés, tels le serpent, le lion et le chat ou les êtres thériomorphes. La Déesse Lune est aussi identifiable dans une symbolique mythologique caractéristique : la balance, l’ibis, cet oiseau sacré des Égyptiens, et les roues, des symboles directs selon Sheherazade Divoort. Cette dernière note que malgré la nature de pierre de la femme dans l’écriture de Breton qui la pétrifie, la cristallise et la végétalise, elle n’en demeure pas moins légère. Dans *L’Oneiropompe*, les personnages féminins sont comme des prismes qui laissent passer la lumière. Ils s’apparentent à la « femme-diamant » qui, chez Breton, « a la consistance des formes et la fluidité de la lumière ». On pourrait lier ces personnages aux Grands Transparents dont parle Breton dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* de 1942, une existence présente ou à venir.

La lumière nous amène à parler du prisme et du cristal dont la « propriété [...] consistant à attirer et à conserver la lumière [...] explique la contiguïté fréquente des deux symboles⁷⁵⁶ ». Dans le récit de Leonor Fini, si la lumière – qu’elle soit naturelle ou artificielle, blanche ou colorée – provient de sources diverses : du soleil, de la lune, du feu, d’une fissure, elle est plus étroitement

⁷⁵⁶ Ecaterina Grün, « Morcellement, approximation et (in)complétude dans la poésie de Tristan Tzara », *Mélusine*, n° XXIV, 2004, p. 297.

liée au cristal et au prisme, objets chers aux surréalistes, qui permettent la décomposition de la lumière blanche en rayons de couleurs différentes. Qui plus est, chez les surréalistes, la femme représente « l'autre prisme de vision⁷⁵⁷ ». Sur le chemin de sa métamorphose, le narrateur pleure « un cristal, qui avait la forme de chat. “C’est un cristal de larmes” » (ON, p. 135), qui rappelle une des larmes de verre de Man Ray (1932).

Regarder à travers un prisme permet de dépasser la simple retranscription du réel et de donner une nouvelle interprétation de ce que l’on observe. Si un rayon lumineux est projeté à travers cet objet, il se produit une déviation de sa trajectoire. Un spectre de couleur apparaît alors à la sortie du prisme. Cette expérience de la diffraction de la lumière blanche la décompose en sept couleurs pures : rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet, le blanc étant la somme de ces sept couleurs. Cette palette traverse *L’Oneiopompe*. Chacune des femmes que le narrateur rencontre sur son chemin est associée à une de ces couleurs : EA, à l’orangé; Morella est « habillée d’une jupe indigo à large plis » (ON, p. 137); Vespertilia « accueille [le narrateur] de ses bras gantés de verts » (ON, p. 63); dans le train, ce dernier rencontre « une femme “sans âge”, [à] la chevelure blonde et bouclée, vêtue d’un jersey violet » (ON, p. 52) et portant « une verrue violette au bas de son nez » (ON, p. 55). Dans le dernier chapitre, toutes ces couleurs du prisme se réunissent : « Dans sa fatigue extrême, [le narrateur] la voyait [Morella] revêtir tous les visages de femmes » rencontrées sur son chemin et auxquels se juxtaposait la tête de basalte : « Elle devenait Ea noyée dans sa chevelure, et Rodica, la Dalmatienne, et Vespertilia, Zaïra, Aglaé, Mirra et Hamidyé, et par instant une tête très noire. » (ON, p. 145) La réunion de tous ces personnages féminins dit la multiplicité de l’être.

⁷⁵⁷ André Breton, *Arcane 17*, édition ornée de 4 lames de tarot par Matta, New York, Brentano’s, 1945, p. 69.

Le prisme est par définition « un objet pour regarder autrement⁷⁵⁸ ». Dans ses recherches sur le prisme surréaliste, Arthur Clauss apparente le corps transparent au mouvement du kaléidoscope, dispositif optique complexe qui, grâce à un jeu de miroir et de renvois, décompose et compose à l'infinie les images. C'est ce qui se passe dans *L'Oneiropompe*. Dans la scène finale, le jeu de miroir et de renvois entre les personnages féminins, le chat, le narrateur et l'auteure se résout et (re)compose un seul et même être : une déesse éternelle, immuable et capable de se dédoubler.

Dans cette thématique de la transparence, le cristal, aussi bien ancré dans l'imaginaire surréaliste, est un symbole directement lié à la création, à l'œuvre d'art se rapprochant de sa perfection. Dans *L'Amour fou*, André Breton fait « l'éloge du cristal unissant création spontanée et perfection formelle⁷⁵⁹ ». Selon lui, « [n]ul plus haut enseignement artistique ne [...] paraît pouvoir être reçu que du cristal. L'œuvre d'art [lui] paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal⁷⁶⁰. » De même, les cubes de sel gemme, modèle de perfection naturelle, « donne[nt] l'idée d'une harmonie où tout se rejoindrait en un même point sublime⁷⁶¹ ». Dans une analogie avec les pratiques d'écriture automatique, l'écriture parfaite advient lorsqu'il voit dans le langage « par transparence autre chose, comme dans une boule de cristal⁷⁶². » C'est précisément ce qui opère chez Leonor Fini, lorsque le lecteur est confronté à une *ekphrasis* « occulte » telle que la conçoit Umberto Eco, c'est-à-dire qui se présente « “comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une

⁷⁵⁸ Arthur Clauss, *Les prismes de lecture. Procédures et processus pour regarder autrement*, mémoire non publié [en ligne], École Nationale Supérieure d'Architecture de la Ville et des Territoires à Marne-la-Vallée, 2013, <http://mes.marnelavallee.archi.fr/mes/072012400.pdf> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁷⁵⁹ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, [1937] p. 17-18.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ Gérard Gassarian, *André Breton : Une histoire d'eau*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2006, p. 79.

⁷⁶² *Ibid.*

vision, la plus précise possible”, sans nommer l’image visuelle dont elle est le substitut⁷⁶³ ». Eco « parie sur la réaction du lecteur cultivé, capable de reconnaître la peinture inspiratrice et apprécier le fait que cette *ekphrasis* soit celle d’une œuvre d’art⁷⁶⁴. »

3.2.2.3. La scène finale

La scène finale de *L’Oneiopompe* évoque des tableaux sans les livrer directement, œuvres qui, à leur tour, révèlent certains secrets du texte, chacun des dispositifs permettant d’élucider l’autre. La scène clausulaire de *L’Oneiopompe* se déroule le soir du 24 juin (ON, p. 153). Les références au sacré dans le dernier chapitre nous mettent sur la piste de l’un des autoportraits les plus connus de Leonor Fini : *Une vie idéale*, peint en 1950. Sur la berge d’un cours d’eau, assise sur un trône surmonté par une immense roue, l’artiste siège au centre de la toile à la manière d’une souveraine dans une cérémonie solennelle. Entourée d’une cour de six chats et de nombreux détritiques – viennoiseries, billes de verre, coquille d’huîtres –, elle regarde le spectateur droit dans les yeux. Chaque tableau de Fini ayant une histoire, l’artiste raconte que la roue qui a servi de modèle dans cette peinture appartenait à l’épave d’un bateau à vapeur découvert sur une plage. En connaître la provenance maritime active son effet pictural au sein du texte. Pour recomposer cette peinture, le lecteur doit pouvoir rassembler tous les indices semés au gré du texte, le tableau y étant narrativisé, « disséminé en une série de signifiants épars⁷⁶⁵ ». Tout au long du récit, le narrateur est à la recherche de la complétude, dont la roue pourrait être le symbole.

⁷⁶³ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, op. cit., p. 246.

⁷⁶⁴ Renata Bizek-Tatara, « L’œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno », loc. cit., p. 48.

⁷⁶⁵ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., 2010, p. 262.

Dans la scène finale, l’auteure fait dialoguer les cultures égyptienne, romaine et grecque⁷⁶⁶. L’utilisation qu’elle fait du symbolisme des traditions ésotériques antiques, à l’instar d’autres femmes artistes surréalistes, montre « a precise cultural erudition », tel que le remarque Gloria Orenstein dans ses recherches sur certaines d’entre ces créatrices⁷⁶⁷. Ce symbolisme gonfle « le supplément de visualité » qui déclenche le « tiers pictural » – activé quand « une image-texte (un texte/image), entre-deux, “lève” dans l’esprit du lecteur⁷⁶⁸ » – et « renforç[e] la connivence avec une communauté cultivée⁷⁶⁹ » de lecteurs qui doit reconnaître les éléments mythiques pour déployer le sens caché du roman. Le « trône en forme de barque » (ON, p. 163) évoqué dans la scène du dernier chapitre pourrait représenter à la fois les trônes des déesses Magna Mater et Fortuna.

La déesse Magna Mater, dont le culte a été importé en Grèce et à Rome à partir de l’Asie, siège « sur un trône flanqué de lions, avec tympan et couronne murale⁷⁷⁰ » dans sa forme gréco-classique. Cette Grande déesse Mère serait arrivée à Rome sous la forme « d’une pierre noire, le symbole culturel aniconique de la Magna Mater d’Asie Mineure⁷⁷¹ », matériau qui confirme son lien avec la pierre de Pompéi. La Magna Mater ou la Vénus Genetrix⁷⁷² « trônant sur un navire ont été utilisées comme thèmes à Rome et à Ostie⁷⁷³ ». À force de découvrir les caractéristiques de cette divinité, on croirait voir apparaître le portrait de Leonor Fini et celui de personnages de *L’Oneiopompe*.

⁷⁶⁶ Fini est allée en Égypte en 1951 et a vécu longtemps en terre italienne, notamment à Rome, où le culte de la Magna Mater a connu une grande diffusion. Elle connaît donc vraisemblablement les cultes et les croyances des cultures égyptiennes et romaines.

⁷⁶⁷ Gloria Feman Orenstein, « Art History and the Case for the Women of Surrealism », *loc. cit.*, p. 35.

⁷⁶⁸ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 259.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁷⁰ Anna-Katharina Rieger, « Tradition locale contre unité supra-régionale : le culte de Magna Mater », *Trivium* [en ligne], n° 4, 2009, <http://trivium.revues.org/3362> (consulté le 30 septembre 2016).

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Leonor Fini a sans doute pu voir la copie de la Vénus Genetrix à la tête manquante au Musée de l’Hermitage à Rome.

⁷⁷³ Anna-Katharina Rieger, « Tradition locale contre unité supra-régionale : le culte de Magna Mater », *loc. cit.*

Fini superpose, dans le dernier chapitre de *L'Oneiopompe*, une série de masques mythologiques sur le visage du narrateur. Les indices picturaux alors évoqués nous disposent à voir, dans la transformation ultime de ce dernier, la statue d'Isis. La barque de cette grande prêtresse égyptienne, en forme de croissant de lune, pourrait avoir servi de modèle au « trône en forme de barque » (ON, p. 164) marquant la fin énigmatique du récit surréaliste. Ne pourrions-nous pas aussi lire dans la réunification de la tête et du corps de la statue et dans la réunion des figures éparées dans la scène finale une sorte de résurrection renvoyant implicitement au couple mythique Isis-Osiris? L'union d'Isis et d'Osiris, symbolisant l'androgynie chez Breton, représente aussi pour lui « un mythe de la complémentarité du couple, de la quête de l'unité par la résolution des contraires dans la résurrection⁷⁷⁴ ». La réunification des moitiés perdues rejoint aussi l'éros finien, qui est androgynie, polymorphe, hybride et son œuvre est peuplée de créatures au sexe indéterminé. Dans la figure mythique d'Isis, il n'existe aucun conflit de supériorité entre les sexes. S'identifier à la déesse ailée de l'Égypte ancienne, c'est pour Fini transcender les sexes, les différences, les oppositions, les limites, les frontières, bien que son univers soit matriarcal :

L[e]onor Fini's world is a Matriarchy. Her love of cats, both in her paintings and in her life, is partially related to worship of the Goddess. In Egypt the cat was linked with the moon and sacred to the goddesses Isis and Bast. Bast was, in fact, a cat-headed Goddess. The cat, the witch's familiar, also evokes the world of sorcery and witchcraft in *The Ceremony*. L[e]onor Fini has identified herself with the Moon Goddess as well. Yet, Leonor Fini's women are often unexpectedly bald, for she leans towards the ideal of the Androgyne. She is in favor of a world that does not worship virility⁷⁷⁵.

L'allusion à la déesse Fortuna est sans doute plus manifeste puisqu'elle est fêtée à Rome le 24 juin, le soir même de la fête sur laquelle se clôt *L'Oneiopompe*. Cette date renvoie directement

⁷⁷⁴ Marc Eigeldinger, « Poésie et langage alchimique chez André Breton », *Mélusine*, n° II, 1981, p. 33.

⁷⁷⁵ Gloria Feman Orenstein, « Art History and the Case for the Women of Surrealism », *loc. cit.*, p. 36. « Le monde de Leonor Fini est matriarcal. Son amour des chats, tant dans ses peintures que dans sa vie, est en partie lié au culte de la déesse. En Égypte, le chat était lié à la lune et sacré pour les déesses Isis et Bast. Bast était, en fait, une déesse à tête de chat. Le chat, lié à la sorcière, évoque également le monde de la sorcellerie dans *La Cérémonie*. Leonor Fini s'est aussi identifiée à la Déesse de la Lune. Pourtant, les femmes de Leonor Fini sont souvent chauves, car l'artiste tend vers l'idéal de l'Androgynie. L'artiste est en faveur d'un monde qui ne vénère pas la virilité. » C'est moi qui traduis avec l'aide du traducteur automatique DeepL [en ligne], www.DeepL.com/Translator.

à la déesse romaine et au féminin sacré. La fête de Fortuna à Rome était, en effet, fixée au solstice. Elle est la déesse du « passage », « donneuse » de fertilité sexuelle et de souveraineté, permettant « de faire passer du non-être à l'être⁷⁷⁶ ». Les attributs de cette déesse appartiennent au monde marin : roue, sphère, gouvernail, proue de navire, corne d'abondance, la roue et le trône devenant des « indices allusifs⁷⁷⁷ ». En comparant, par exemple, la toile *Allégorie de la fortune* qu'Alfred Agache a réalisée en 1885 et le tableau *Une vie idéale* (1950), on ne peut que renforcer notre hypothèse de l'apparition de l'autoportrait de l'artiste dans le texte. Fortuna était déesse de « la vie sexuelle, matrimoniale et érotique [...] [,] déesse royale⁷⁷⁸ ». *Fortuna*, en italien, renverrait étymologiquement « à la tempête, à l'orage, au naufrage⁷⁷⁹ ». Dans la scène finale de *L'Oneiopompe*, l'allusion à « l'orage » – « Et voilà l'orage », (ON, p. 163) – demeure énigmatique, mais en réalité, tout se tient, et le jeu de miroitement se complexifie.

Devant les œuvres de Leonor Fini, on a « le sentiment qu'une mémoire surgit du fond des âges », et la Grande Déesse y devient, comme chez d'autres femmes surréalistes, une « référence majeure »⁷⁸⁰. Toutes ces figures de déesses évoquées dans *L'Oneiopompe* forment l'idéal de beauté, la *vie idéale* de Fini.

Au moment de la conclusion, le chat disparu reparait sur un « trône en forme de barque » (ON, p. 163), scène qu'Yves Florenne nomme « [u]ltime métamorphose, qui n'est pas dite, mais dont la vision s'impose au lecteur-spectateur : peint ou sculpté, un chat de pierre noire à tête et torse de femme, sphinx léonorien⁷⁸¹ ». Cette scène réunit le narrateur, le personnage principal et

⁷⁷⁶ Florence Buttay-Juttier, *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2008, p. 34.

⁷⁷⁷ « L'indice allusif ne ressemble pas à l'image originale; au second degré seulement elle est iconique sur l'écran de l'œil intérieur du spectateur. » Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 239.

⁷⁷⁸ Florence Buttay-Juttier, *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, op. cit., p. 48.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸⁰ Annie Richard, « Scandaleusement d'elles », loc. cit., p. 335

⁷⁸¹ Yves Florenne, « Leonor Fini, romancière », op. cit., p. 17.

l'auteure. Sans se *dire* explicitement, la métamorphose se *lit* toutefois dans le changement subtil de perspective narrative. Yves Florenne prétend que l'altération n'est pas *dite*, mais pour que la « vision s'impose » dans l'œil du lecteur-spectateur, ce dernier doit être de « connivence » avec l'œuvre picturale de Leonor Fini afin de collaborer à cette vision. La scène finale crée « un événement de lecture », car elle fait advenir sur « l'écran intérieur du lecteur » une image d'« entre-deux », entre le texte et l'image⁷⁸². Le lecteur attentif peut toutefois remarquer le changement focal à la toute fin, suggérant que le chat et le narrateur ne font plus qu'un. En effet, le récit sous-entend les modifications qu'une telle identification entraîne dans son système pronominal passant d'un « je » à un « nous » qui incorpore le narrateur comme *spectateur* de la scène, à un « ils » dont il ne fait plus partie, devenant le regardé et non plus regardant :

[...] la musique s'interrompt, et un tumulte assourdissant de pas et de cris parvint des couloirs et des loges. A ce moment précis, *je* songeai que les Fêtes n'existaient que pour colorer les angoisses. *J'*entendis des bruits de chaises, de tables, de pupitres renversés. Les vingt-cinq musiciens, dans leurs costumes de velus, copiés du Bal des Ardents, se pressèrent et vociférèrent aux portes, dans une grande agitation. *Tous nous regardions* de ce côté-là. La lumière baissa, quelqu'un murmura "C'est l'orage".

Puis *tous levèrent la tête et regardèrent devant eux*, vers le trône en forme de barque, où se tenait calme et rayonnant, le Chat (*ON*, p. 163-164)⁷⁸³.

Le chat étant, comme le dit l'auteure elle-même, son « "Ich"-supérieur⁷⁸⁴ », *ich* en allemand signifiant je, nous ne voyons plus la scène du même point de vue, non plus en contre-plongée, mais en plongée alors que le « je » prend place sur le trône en forme de barque. On retrouve donc l'unité, la plénitude narrative. La métamorphose aboutira à l'autoportrait rêvé de Fini. Il a fallu, pour expliquer cette conclusion, prendre le temps d'analyser toutes les clés de lecture car, en fait, le tableau se « levant » d'entre les lignes est encore voilé, mais se précise lentement pour coïncider avec *Une vie idéale* (1950), tableau qui, comme l'écrit Fini dans ses journaux,

⁷⁸² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 140.

⁷⁸³ C'est moi qui souligne.

⁷⁸⁴ Claudia Steinsberger, op. cit., p. 92

correspond à cette définition de Jean Genet à l'intention des postiers corses, sur une enveloppe sans adresse précise, qui m'est bien parvenue : "Mlle Fini est une artiste peintre italienne. Belle, étrange, l'air d'une bohémienne très luxueuse. Elle habite dans, ou près, d'une Abbaye en ruine..."⁷⁸⁵ (ALF)

Cette lettre est reproduite dans *Le Livre de Leonor Fini* : le portrait peint et le portrait littéraire se déposent ou se lèvent comme des masques sur le visage finien.

3.3. Rogomelec (1979)

3.3.1. *Le livre en surface*

3.3.1.1. *Présentation générale*

Paru chez Stock en 1979, *Rogomelec* emprunte la voie du rêve comme *Mourmour*, *conte pour enfants velus* et *L'Oneiopompe*. En plus de reprendre les thèmes du voyage, de la fête nocturne et de la métamorphose, ce récit met en scène un narrateur homodiégétique anonyme qui déambule dans un décor insulaire⁷⁸⁶ similaire à ceux des deux autres textes précédemment analysés.

Cette fois, par contre, c'est pour suivre une cure – « rien que des plantes et des fleurs macérées dans des liquides différents dont on ignore l'origine⁷⁸⁷ » – auprès de moines excentriques ayant « hérité de vieux savoirs millénaires » (R, p. 27) que le protagoniste séjourne dans l'étrange sanatorium d'une île isolée. Parsemée de ruines, de catacombes du temps de « Numa Pompilio⁷⁸⁸ » (R, p. 27), roi mythique de la monarchie romaine, d'ossements humains, de carcasses animales, de plantes rares et exotiques, cette île fictive au décor baroque est habitée par des êtres doubles et ambigus. Ils portent des costumes piqués de fleurs et d'insectes coléoptères et côtoient une étrange

⁷⁸⁵ Pour voir cette lettre : Jean Genet, « Lettre à Leonor Fini », Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini, op. cit.*, p. 142-147.

⁷⁸⁶ Ce décor pourrait bien être inspiré de celui du monastère franciscain que Leonor Fini louait en Corse dans les années 1950.

⁷⁸⁷ Leonor Fini, *Rogomelec*, Paris, Stock, 1979, p. 27. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle R suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷⁸⁸ Numa Pompilius ou Nume Pompile (753–653 AEC).

faune de paons blancs, d'oiseaux divers, de lapins gris et noirs, de rats, de lézards verts et noirs, de félins et de pieuvres⁷⁸⁹ qui enlacent les baigneurs d'une étreinte amoureuse. Imprégnée de parfums orientaux « d'odorantes épices – safran peut-être, cannelle » (R, p. 10) qui rappellent l'enfance de Leonor Fini, la ville portuaire sur laquelle s'ouvre le récit semble calquée sur Trieste où la petite Leonor respirait les odeurs âcres des charrettes en bois et des tonneaux qui arrivaient des Balkans.

L'univers de *Rogomelec* appartient au baroque fantastique et offre à Leonor Fini les conditions d'un transfert légitime des beaux-arts à la littérature : celui d'un univers caractérisé par l'exubérance et la fête, car dans l'univers baroque, « [r]ien n'existe hors de la fête⁷⁹⁰ ». Dans *La littérature à l'âge baroque*, Jean Rousset pose les jalons du style artistique qu'il puise dans l'architecture romaine et les beaux-arts : l'instabilité, la mobilité, la métamorphose, la domination du décor⁷⁹¹. Le trompe-l'œil, la parure, le déguisement, le spectacle funèbre, la vie fugitive⁷⁹², la profusion des marbres, des ors et des pierres scintillantes⁷⁹³ sont aussi des caractéristiques de la littérature baroque qui apparaissent dans *Rogomelec*. Quelques archétypes baroques s'y trouvent également : le paon, l'horloge, l'eau, le feu, le phénix⁷⁹⁴.

Avec l'œuvre placée en couverture, on suppose d'emblée que le titre énigmatique du livre désigne le nom du personnage royal qui y est représenté. Or le texte modifie cette première lecture et l'image gagne en intelligibilité. Dans la diégèse, *Rogomelec* désigne plutôt ce « lieu solitaire,

⁷⁸⁹ Les pieuvres rappellent le film muet *L'Étreinte de la pieuvre* [film], réalisé par Duke Worne, États-Unis, 1919, Hallmark Pictures Corporation, 300 min, apprécié des surréalistes et dont André Breton fait état dans *Nadja*.

⁷⁹⁰ Richard Alewyn, *L'Univers du baroque : suivi de Les fêtes baroques rapportées et commentées par Karl Sälzle*, Hambourg, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964 [1959], p. 13.

⁷⁹¹ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1976 [1954], p. 181-182.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 8.

⁷⁹³ Richard Alewyn, *op. cit.*, p. 28 et p. 84.

⁷⁹⁴ Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, n° 6, 1973. Aussi en ligne <http://journals.openedition.org/baroque/414> (page consultée le 21 septembre 2019).

[au] climat assoupissant » (R, p. 9), cette île fictive que le narrateur atteindra à bord d'une « barque noire à moteur » (R, p. 30) à la tombée du jour – « tard dans l'après-midi seulement, presque le soir » (R, p. 19) – moment propice au fantastique. La voix narrative du texte donne aussi la signification de l'étrange titre : « Rogomelec : j'avais lu dans un singulier petit dictionnaire étymologique du XVIII^e siècle, écrit par un moine, bien sûr, "Rogomelec, mot hébreu, signifie : 'celui qui lapide le roi'" » (R, p. 32), le protecteur des lois, de l'ordre, du pouvoir. Dans ce passage, Leonor Fini révèle à son lecteur le chemin de ses créations : elle a véritablement trouvé le titre de son récit dans un petit dictionnaire italien⁷⁹⁵. En consultant ce dictionnaire, on découvre la signification des noms d'autres personnages du récit : Admata, « vapeur de la mort »; Capnosfrante, « qui renifle la fumée de la vie »; Aspasia, « gracieuse »; ou encore Eolo, « varié »⁷⁹⁶. Leonor Fini apprend ainsi à son lecteur que chaque nom est minutieusement choisi et que le moindre détail peut participer à la construction du sens du récit, notamment à la signification de *Rogomelec*. Tuer le roi, c'est abolir les normes et se libérer d'un monde domestiqué, contrôlé et asservi. Neil Zukerman, marchand d'art de Leonor Fini à New York et ami de longue date de l'artiste, traduit quant à lui ce titre par « The King of the Jews⁷⁹⁷ », soit « le roi des Juifs ». Fini mélange ainsi la symbolique judéo-chrétienne et mythologique, et le visage du Christ pourrait venir se juxtaposer au visage du roi présenté en couverture. Reste à savoir qui est celui qui lapide le roi...

Le récit s'ouvre sur un départ – « Je suis donc parti rejoindre le navire » (R, p. 9-10) – et s'achève dans la même fièvre festive que *Mourmour* et *L'Oneiopompe*. Si le premier célèbre la

⁷⁹⁵ J'ai pu consulter ce dictionnaire aux Archives Leonor Fini, à Paris, grâce à Richard Overstreet. En voici la référence : *Almanacco Perpetuo Mariro-Etimologico*, compilato Da Raffaello Mazzoni, Florence, Dalla Tipografia Mazzoni, 1839. Leonor Fini y a mis des marques à côté des noms qui retenaient son attention. Parmi les pages du manuscrit de *Rogomelec*, on trouve une liste de « noms de lieux » (aéroports) et de personnages, ainsi que leur signification, consciencieusement notés par Leonor Fini en vue de son histoire. Ces choix ne sont donc pas laissés au hasard; le sens de chacun a son importance dans l'étude du récit. Elle avait noté le nom de Deianira et sa traduction « qui brûle l'homme », mais ne l'a pas utilisé dans son récit.

⁷⁹⁶ *Almanacco Perpetuo Mariro-Etimologico*, compilato Da Raffaello Mazzoni, *op. cit.*

⁷⁹⁷ Neil Zukerman, *Leonor Fini Paintings 1931-1987*, *op. cit.*, p. 18.

Lune et le deuxième, les animaux, dans *Rogomelec*, bien que l'influx lunaire pousse les personnages à se « livr[er] aux ombres » et à « chevauch[er] les ténèbres » (R, p. 31), c'est un Roi-Soleil qui est célébré⁷⁹⁸. La cérémonie insolite qui prend place à la lueur de la lune vers la fin de l'histoire fait remonter à la surface des pages les scènes de sabbat peintes par Leonor Fini. Sorte de messe noire, l'assemblée païenne atteint son paroxysme dans un rituel où les masques marient l'humain à la bête. Noircis par le feu – on est peut-être à la « sinistre époque des autodafés » annoncée dans *Mourmour* (M, p. 101) –, les décombres d'un vieux monastère à même la mer où « on avait groupé meubles, livres, cadres, peintures, [pour] les brûler là, sur place » (R, p. 94) rappellent quant à eux les « natures mortes » de Fini, ces peintures où, entre fougères, squelettes et roseaux, apparaissent, à qui sait bien observer, une figure féminine, un bras, un œil, un papillon, un lézard, un œuf. Il suffit de regarder ces tableaux de plus près pour voir que la peintre concilie aisément les antinomies apparentes, pour voir la vie émerger de la mort, pour voir la faune grouillante et les fragments de corps nichés dans les anfractuosités d'une ancienne crypte. De même, il suffit de lire de plus près, de « forcer le regard⁷⁹⁹ », d'en dépasser les limites, pour voir émerger un tableau d'entre les lignes de *Rogomelec*, pour voir, comme dans les toiles de Fini, « des femmes qui ont poussé du sol, comme des plantes⁸⁰⁰ », et un « genre » – sexuel ou artistique – en (re)générer toujours un autre. On peut penser ici à *Sphinx Philagria II* (1947), à *Sphinx Regina* (1943) et au *Tournoi* (1946).

⁷⁹⁸ Le moine Eol a peint sur son ventre « le visage d'un soleil insolent » (R, p. 77-78) alors que d'autres « montr[ent] leur derrière nu où un soleil phosphorescent était peint » (R, p. 84), scène qui évoque peut-être l'*Anus solaire* (1931) de Georges Bataille, encore près des surréalistes à cette époque, et avec lequel Fini s'était liée d'amitié. (Georges Bataille, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, Fécamp, Éditions Lignes, 2011 [1931].) On peut trouver dans cet essai poétique le même « sexualisme tellurique » que dans *Rogomelec*. Les écrits de Bataille affirment une « correspondance immémoriale entre thème solaire et sacrifice » et pourraient peut-être aussi trouver des échos dans le rituel ou les fastes mortuaires qui prennent place à la fin du récit. (Elisabeth Arnould-Bloomfield, *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2009, p. 62.)

⁷⁹⁹ Je reprends ici cette idée de « forcer le regard » de Jocelyne Godard qui, dans son livre *Leonor Fini ou les métamorphoses d'une œuvre*, op. cit., n'oublie pas l'œuvre littéraire de l'artiste.

⁸⁰⁰ Entretien entre Leonor Fini et Peter Webb, Paris, 9 février 1994. Peter Webb, op. cit., p. 113.

Cette idée de « forcer le regard » résout les rapports texte-images dans *Rogomelec*, car l'artiste pousse les limites du regard à l'aide des mots : elle dit l'invisible en littérature et montre l'indicible en image.

Le lecteur de *Rogomelec* traverse 118 pages qui réunissent quatorze images *in praesentia*, soit des dessins en noir et blanc – sans doute des gravures – dont j'explorerai les rapports avec le texte dans l'analyse intratextuelle. En plus d'être hétérogène du point de vue de la forme, le récit est hétérolinguistique. Des mots italiens et allemands s'infiltrèrent ainsi dans les mailles du texte français pour créer des effets hybrides et refléter la diversité culturelle de son auteure. Pour le moment, contentons-nous de dire que *Rogomelec* est une sorte de « cryptogramme⁸⁰¹ » mi-image mi-texte qui sollicite les capacités imaginantes et intellectuelles du lecteur. Ce récit est une énigme tant sur le plan formel – avec son langage visuel abstrait – que sur le plan intellectuel. Le lecteur doit en découvrir le mode d'emploi et, pour ce faire, y jouer un rôle actif. Si le livre tend à une certaine « illisibilité⁸⁰² » et semble avoir recours aux mêmes stratégies que *L'Oneiropompe*, il produit un effet différent sur le lecteur puisque les images, présentes matériellement (*in praesentia*), n'y sont plus à lire, mais à voir. Pour cette raison sans doute, le texte est un peu moins saturé de picturalité. Cependant, l'ampleur du dialogue intermédial ne se limite pas aux rapports texte-image *in praesentia*. En effet, sans nécessairement verser dans la verbalisation d'œuvres précises, le récit reprend à son compte l'atmosphère et les thèmes des tableaux finiens des années 70. La thèse de Rousset sur la littérature baroque a pour fondement le transfert des beaux-

⁸⁰¹ Andrea Oberhuber « “J’ai la manie de l’exception” : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l’illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 76.

⁸⁰² Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l’illisible*, op. cit. Je renvoie le lecteur à la définition que j’en ai déjà donné dans l’analyse de *Miroir des chats*.

arts à la littérature. Suivant la même démarche, *Rogomelec* pose son fondement sur le transfert de l'art de Fini à son univers littéraire.

3.3.1.2. *La quatrième de couverture et l'épitexte*

La quatrième de couverture accumule les références à la peinture. Elle annonce d'emblée le ton du livre – « tragique » – et les thèmes du récit – « dérision, beauté, monstruosité » en les comparant à des « couleurs » aux « mêmes valeurs⁸⁰³ ». Si l'on continue d'approcher le texte par ses seuils, on peut aussi tenter d'en cerner le genre en consultant l'épitexte. Peter Webb, le biographe de Leonor Fini, décrit *Rogomelec* comme une « fantaisie onirique où prennent place rituels et sacrifices⁸⁰⁴ ». Comme pour *L'Oneiopompe*, la quatrième de couverture prévient le lecteur que « le récit suit les règles précises du rêve » et le met au parfum d'une énigme à résoudre en le lançant sur la piste du jeu de cartes⁸⁰⁵ : *Rogomelec* est un rêve qui « brasse le résidu hétéroclite de la mémoire », comme on brasse aléatoirement des cartes à jouer. La mémoire dont il est question, c'est sans doute celle du lecteur, qui doit reconnaître certains indices picturaux, des « images-souvenirs ». En comparant la démarche de l'auteure à un jeu de hasard, le paratexte attire notre attention sur les cartes du « Roi » et du « Pendu », indices qui nous guident vers les arcanes du

⁸⁰³ L'emploi du mot « valeur », au-delà du vocabulaire emprunté à l'art, (degré de clarté d'un ton par rapport à un autre), ouvre ici une porte vers les « nouveaux problèmes » dans les recherches sur les rapports texte-image. Avant même d'avoir un « sens », les mots (ici « dérision », « beauté », « monstruosité ») se présentent comme des « couleurs » qui affectent une « valeur » sensorielle et émotionnelle. Patrick Chézaud soulève cette question devant l'image qui, vraisemblablement, « oriente toute construction de sens langagier, [...] ser[t] de pré-texte, du sentir vers le dire ». L'auteur, renvoyant à Rudolf Arnheim (Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1989), avance « que la pensée elle-même est [peut-être] structurée par la vision au point d'en devenir comme une extension ou une application. Autant dire que si l'on veut continuer à dire que l'image a un sens, ce sens doit être différent, voire opposé et, en partie au moins, irréductible à celui transmis par le langage. » Voir Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », *loc. cit.*, p. 53-66.

⁸⁰⁴ Peter Webb, *op. cit.*, p. 252.

⁸⁰⁵ Les jeux de cartes surréalistes.

Tarot divinatoire et qui situent le texte dans la lignée des surréalistes, fervents des jeux de cartes. Le tarot aura d'ailleurs pris une importance considérable dans leur imaginaire pendant la Deuxième Guerre mondiale⁸⁰⁶. Ils réinventeront le Tarot de Marseille en y destituant le roi, la reine, le valet, comme le fera *Rogomelec* en sacrifiant le roi. Muni de ces clés de lecture, le lecteur sera plus sensible aux arcanes principaux du tarot qui apparaissent dans la diégèse : impératrice, fou, pendu, mort, pape, soleil, lame, chariot et guerrier, qui apparaît à la fin du récit et qui symbolise l'androgynie.

L'entour du texte devient donc une sorte d'avertissement au lecteur. Il lui annonce qu'il devra résoudre une « *énigme en images*⁸⁰⁷ », tel que Freud décrit le rêve. L'énoncé en quatrième de couverture pose ainsi l'énigme à résoudre tout en aiguillant le lecteur : « À quel dieu ces moines sont-ils voués? À quoi sert le régime de curistes qui semblent échappés d'un vieux film muet? » Quelle est cette « scène que nous croyons reconnaître »? Est-ce à dire que Leonor Fini s'est inspirée d'un film, elle qui aime « [s]e faire engloutir par les images » (*LLF*, p. 13) dans les salles de cinéma, comme elle le raconte dans *Le Livre de Leonor Fini*?

Pourrait-elle s'être inspirée de *Huit et demi* (1963) de Federico Fellini, où le personnage suit une cure de repos dans une ville d'eau? Le parallèle n'est pas impossible puisque « [l]e cortège des créatures qui peuplent l'univers de Leonor Fini attire et inquiète comme celui qui traverse si vite les films de Fellini⁸⁰⁸ ». Le lecteur de *Rogomelec* doit-il chercher l'intertexte cinématographique? Le cinéma a sans conteste déteint sur son œuvre, où l'on détecte l'atmosphère

⁸⁰⁶ Voir Kristoffer Noheden, « The Tarot and the *Vis Imaginativa* », *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*, New York, Springer, 2017, p. 60-67. Voir aussi Yasmine Youssi, « Réinventer le tarot de Marseille sous l'Occupation, une activité surréaliste », *Le Monde* [en ligne], 20 décembre 2013, <https://www.telerama.fr/monde/reinventer-le-tarot-de-marseille-sous-l-occupation-une-activite-surrealiste.106473.php> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸⁰⁷ Définition du rêve que donne Sigmund Freud dans *L'interprétation du rêve*, François Robert (préface), Janine Altounian et collab. (trad.), Paris, Quadrige/PUF, 2010, p. 162.

⁸⁰⁸ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », *loc. cit.*, p. 10.

de rêve, les frissons morbides de l'étrange et le burlesque des films muets que Leonor Fini ne se lassait pas de regarder.

Comme dans les tableaux de l'artiste, c'est aussi « tout le mystère d'une intrigue végétale-animale⁸⁰⁹ » que le lecteur cherche à résoudre dans *Rogomelec* : « Votre personne, Leonor, qui semble ainsi non se peindre, mais se dépeindre (dé-peindre) participe d'une façon presque impudique de ces deux éléments, le végétal et l'animal. [...] Vous êtes les noces de la plante et de la bête⁸¹⁰ », lui écrira Jean Genet dans une lettre. Le jeu de mots sur le verbe « dépeindre » qui, dans son sens premier, signifie « évoquer quelque chose par le discours », éclaire les relations texte-image dans l'œuvre de Fini, qui figure sa propre personne dans son écriture et se re-figure dans sa peinture puisque tous ses personnages portent l'ombre de sa physionomie. C'est donc aussi cette Leonor que nous cherchons entre les lignes, entre les règnes végétal, minéral, animal qui structureront mon analyse.

Autrement dit, c'est au lecteur « qu'il incombe, selon la nature de sa culture — selon la nature de son encyclopédie, dirait Umberto Eco, d'identifier l'intertexte [du] texte⁸¹¹ ». Le jeu de références entre le *littéral* et le *figural* s'étend bien au-delà du livre. Il n'en tient qu'au lecteur de s'arrêter aux mots ou, pour reprendre l'expression de Bernard Vouilloux, d'« enjamber des mondes⁸¹² ». Alors que dans *L'Oneiopompe*, il suffisait au lecteur de suivre la lumière, ici il lui suffit de tourner la bonne carte.

⁸⁰⁹ Jean Genet, « Lettre à Leonor Fini », *loc. cit.*, p. 144.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁸¹¹ Christian Milat, « Approches théoriques de la réécriture », @analyses [en ligne], dossier *Réécritures et transfigurations : quand le texte littéraire se métamorphose*, vol. 11, n° 2, printemps-été 2016, p. 37, <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i2.1571> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸¹² Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII^e–XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994, p. 24.

3.3.1.3 La couverture

La couverture de *Rogomelec* est ornée d'un tableau éponyme réalisé par Leonor Fini. Il s'agit donc d'une auto-illustration⁸¹³. Cette huile au seuil du livre, exécutée avec un soin minutieux, se distingue nettement des dessins à l'intérieur de celui-ci. Devant un arrière-plan sombre, caractéristique des peintures de la période où a été publié le livre, se découpe un personnage androgyne. Sa tête, chauve⁸¹⁴ comme celle des êtres qui présentent des caractéristiques masculines et féminines dans l'univers finien, est surmontée d'une couronne en or. Dans ce décor nocturne, son visage pâle et le cercle de métal précieux luisent sous une lumière qui semble venir de la lune et transmettre au monarque une étrange force. Vêtu d'une sorte d'armure noire aux reflets dorés, le roi placé en couverture engage déjà le lecteur-spectateur dans une conversation avec le tableau, « dans le vis-à-vis d'un regard qui vient au-devant du tableau et [l]'appelle⁸¹⁵ » : il le regarde droit dans les yeux, lui fait face, comme s'il le prenait à témoin du meurtre dont il sera victime. Ainsi, « [b]ien que muet, le tableau appelle et parle⁸¹⁶ ». Un manteau de plumes enveloppe sa haute stature et étale un plumage varié : à gauche, des plumes de paon aux reflets irisés, à droite, des plumes en tout point similaires, mais sans les ocelles, ces « yeux » bleus iridescents cerclés de vert que la déesse Héra a placés sur la traîne des oiseaux mythiques.

Puisque la quatrième de couverture ne donne que le titre du tableau, le lecteur doit pousser ses recherches un peu plus loin pour découvrir que Leonor Fini l'a réalisé avant *Rogomelec*, soit

⁸¹³ C'est-à-dire que Leonor Fini « illustr[e] [...] son propre travail littéraire ». Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 37.

⁸¹⁴ Les personnages chauves dans l'œuvre de Leonor Fini représentent le dépouillement. « Renoncer à ses cheveux c'est renoncer à la sexualité » dans le symbolisme catholique. Armand Lanoux, « Leonor Fini. Chatteries féroces, la noire violence de l'œil, l'obsession de la métaphysique », *loc. cit.*, p. 8. (ALF)

⁸¹⁵ Bertrand Rougé, « La Visitation. Pontormo, Lévinas et le vis-à-vis de peinture », *Revue de métaphysique et de morale*, 2006, n° 52, p. 523-543. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-4-page-523.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 533.

en 1978. Comme il précède le récit et le génère, on peut donc parler d'*ekphrasis* en ce qui concerne le texte, soit de verbalisation du visuel. En creusant ses recherches sur l'image paratextuelle, le lecteur peut en partie dénouer l'intrigue. Après tout, c'est l'image préliminaire qui « inaugur[e] l'acte de lecture⁸¹⁷ ». C'est « une clé interprétative » qui « balis[e] la lecture et, de fait, la contrain[t], alors même qu'elle n'a pas commencé⁸¹⁸ ». Ce tableau rappelle en fait les représentations de Méduse du peintre symboliste Jean Delville⁸¹⁹ (1867-1953) ou la toile *Sleeping Medusa* (1896) du peintre Fernand Khnopff (1858-1921) que j'ai déjà abordée dans mon analyse de *Mourmour*. Dans *Rogomelec*, le personnage de Méduse a certainement un effet d'intertextualité, c'est-à-dire que « [l]e pictural dans le roman établit des liens incontournables entre ce texte et un autre⁸²⁰ ». Les complicités sont en effet nombreuses entre *Mourmour*, le premier récit de Leonor Fini où Méduse est aussi associée à l'oiseau, et *Rogomelec*. Bien sûr, les plumes de paon sur la couverture peuvent déjà nous conduire au personnage de Méduse, dont les yeux « sont des ocelles; [...] “purs et abstraits foyers d'hypnose et de terreur” comme les décrit excellemment Roger Caillois, qui paralysent et changent en pierre celui qu'ils regardent ou qui les regarde⁸²¹ ».

Si dans la diégèse, Méduse n'est jamais explicitement nommée, elle est bien visible dans les images *in praesentia* et dans un réseau indiciel autour de ses caractéristiques. Son portrait morcelé se dessine peu à peu en filigrane à travers l'évocation symbolique de l'oiseau. Fini décline Méduse sous ses représentations polymorphes qui semblent disséminées partout dans *Rogomelec* au moyen de différents personnages incarnant tour à tour les attributs inhérents à sa nature. Ainsi,

⁸¹⁷ Quoc Trung Tran, « Du livre illustré au texte imagé : image, texte et production du sens au XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°61, 2005, p. 153. Aussi en ligne https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rhren_1771-1347_2005_num_61_1_2736.pdf (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁸¹⁹ C'est ce que fait remarquer Peter Webb, *op. cit.*, p. 255.

⁸²⁰ Kirsy Bell, *op. cit.*, p. 184.

⁸²¹ Janine Filloux, « La peur du féminin : de “La tête de Méduse” (1922) à “La féminité” (1932) », *Topique*, vol. 1, n° 78, 2002, p. 109.

le narrateur relate sa rencontre avec l'énigmatique Xenia en mettant l'accent sur sa coiffure échevelée comme la chevelure formée de serpents de Méduse : « Alors la femme échevelée de la passerelle me regarda derrière un hublot; elle avait une présence forte. Devant cette femme j'aurais aimé "changer de peau"; elle m'aurait alors regardé avec une fixité inoubliable... » (R, p. 18-19) Ce désir de « muer » dont parle le narrateur rappelle la mue du serpent et nous ramène encore à Méduse tandis que cette « fixité inoubliable » évoque le regard mortel du personnage mythologique qui pétrifie celui qui prend le risque d'ouvrir les yeux sur lui. Dans le passage que je viens de citer, le narrateur se montre disposé à la transformation et semble insinuer qu'il souhaiterait devenir femme. Plutôt que d'entretenir la « peur de la castration » et la « peur du féminin » dont parlait Freud dans *La Tête de Méduse*, Leonor Fini réactive ici le mythe pour revisiter les concepts traditionnels de genre et de sexualité. Il y a bien aussi, lors de la fête sacrificielle, un moine qui « portait une chevelure faite de couleuvres » (R, p. 76).

La couverture pourrait encore représenter Circé, qui en grec signifie « oiseau de proie », magicienne qui opère des métamorphoses à partir de philtres et d'onguents divers, comme les moines le font avec le narrateur. Les onguents sont directement liés au sabbat vers où s'envole le sorcier ou la sorcière après s'être enduit de pommade⁸²².

Le personnage ailé sur la couverture pourrait aussi renvoyer au mythe de Mélusine, qui, « en partie poisson, serpent, oiseau, [...] représente, par ses attributs hétéroclites, la fusion de tous les éléments⁸²³ ». Cette figure très prisée des surréalistes, notamment d'André Breton⁸²⁴, « tire sa

⁸²² Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1560) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 212.

⁸²³ Françoise Py, « Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne », *Mélusine*, n° XXVI, *op. cit.*, p. 17.

⁸²⁴ Voir Arlette Bouloumié et Henri Béhar, *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne, Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.

force du rassemblement des contraires⁸²⁵ ». Fini s'inscrit donc dans la lignée des surréalistes qui actualisent les mythes antiques pour révéler une mythologie moderne dans des personnages tels les « hommes-oiseaux de Max Ernst [...] devenus aussi familiers que Thésée (transformé en huppe), Daphné (en laurier) ou Ceyx et Alcyone qui triomphent de la mort en se faisant oiseaux⁸²⁶ », comme semble le faire le narrateur à la fin du récit.

D'ailleurs, le narrateur entend un cri « terrifiant [...], aigu, déchirant », « horrible, insupportable », qui le guide vers le Roi, pendu en sacrifié – sans doute le personnage que l'on voit sur la couverture. Ce son perçant fait écho à celui que lance Mélusine lors de ses différentes métamorphoses ou à celui de la Mandragore, cette plante magique « liée au pendu du tarot⁸²⁷ ».

L'image paratextuelle, l'épitéxte et le péritexte servent ainsi de portes d'entrée dans l'univers de *Rogomelec* et nous aiguillent vers le thème de la métamorphose. Il faut maintenant voir comment ce cadre ouvre un dialogue avec le texte.

3.3.2. *Plan intratextuel*

3.3.2.1. *La couverture orientée vers le texte pris dans sa totalité*

Dans un premier temps, on pourrait dire que l'illustration paratextuelle complète le texte. Lors de la cérémonie costumée, tout comme le petit *Mourmour* qui n'avait pas réussi à voir Luna le soir de la fête de la Lune, le narrateur cherche désespérément à voir le Roi, perdu dans « une foule de masques » (R, p. 86). « “Où est le Roi? Lequel est le Roi?” » (R, p. 86), scande-t-il en cherchant à

⁸²⁵ Françoise Py, *loc. cit.*, p. 17.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸²⁷ Claude Letellier, « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans *Fata Morgana* d'André Breton », *loc. cit.*, p. 113.

apercevoir celui qui échappe à son regard. Alors que les fidèles divinisent, acclament et saluent avec révérence le monarque, le narrateur s'étonne devant sa propre cécité, gêné par le regard interloqué des autres célébrants : « “Comment, vous ne le voyez pas? Il était derrière vous il y a une minute. Il a joué un moment avec vos merveilleux tentacules. [...] Il est à votre gauche; il s'entretient avec...” » (R, p. 86) L'image placée en couverture permet donc de rendre visible ce qui demeure invisible à l'intérieur de la diégèse, aux yeux du narrateur.

Si, en effet, la diégèse fait directement référence au titre de l'œuvre, Fini use de multiples stratégies qui dépassent la simple nomination du tableau autour duquel elle a inventé une histoire. Le texte ne donne toutefois pas une copie verbale de l'œuvre; il s'en inspire librement de manière allusive et synecdotique. Le lecteur doit rassembler les morceaux de toile semés à travers le texte en se reportant constamment à la couverture pour reconstituer le tableau, présent mais invisible, ce que Liliane Louvel appelle une « absence *figurée* » :

L'allusion est indicielle et métonymique (un signal désignant autre chose; de l'ordre du déictique) une survivance, une trace, une empreinte. Elle renvoie à l'origine qu'elle pointe, l'évoque par association (comme la fumée désigne le feu, l'allusion picturale fait penser à un tableau). L'indice allusif ne ressemble pas à l'image originale; au second degré seulement elle est iconique sur l'écran de l'œil intérieur du spectateur. Mais elle est trace d'une présence mémorielle, empreinte d'un passage, d'un territoire déjà parcouru, mis en mémoire et donc, en creux, elle signale la présence d'une absence *figurée*⁸²⁸.

Ces apparitions déploient au fil du texte un canevas : une image *in absentia*. Le narrateur ne voit pas plus le roi que le lecteur, mais il en sent la présence. Ainsi, il y aurait dans l'allusion picturale « une expérience des limites du voir⁸²⁹ ». Le lecteur doit donc rassembler ces morceaux de casse-tête au fil de sa lecture pour reconstituer le portrait du roi à partir de passages descriptifs : un « grand manteau en plume d'oiseaux exotiques jamais vus : plumes ocellées, dorées, tigrées, très lumineuses » (R, p. 110); une « armure en or – sorte de cuirasse ou justaucorps »; « une petite

⁸²⁸ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 239.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 241-242.

couronne en or »; « un visage triangulaire saturnien »; des « yeux jaunes [...] bien ouverts [qui] semblaient porter encore le feu de la haine » (R, p. 109). L'or fauve des yeux, comme sur la couverture du livre, associe le roi à un animal. Comme dans *L'Oneiopompe*, c'est aussi une étincelle de lumière qui creuse l'image dans le texte : « [...] je revis enfin la lumière », dit le narrateur avant de se trouver devant la longue silhouette du roi pendu. D'autres indices font penser à cet oiseau plus grand que nature. D'abord, le carrosse du Roi a des ailes (R, p. 83), puis le narrateur découvre dans une serre d'oiseaux et de plantes rares « une sorte de cage énorme, qui n'avait plus que quelques barreaux de fer rouillé » (R, p. 96). Ces références ouvrent sur l'image placée en couverture, une « image chargée de sens et d'histoire qui rajoute au texte un discours hétérogène, celui d'un autre médium re-médiatisé⁸³⁰ ».

3.3.2.2. Confirmer la piste onirique

Le texte, en confirmant la piste onirique sur laquelle nous lançait la quatrième de couverture, permet d'établir des ponts entre la peinture et l'écriture de Leonor Fini. Si *Rogomelec* suit, à l'instar de *L'Oneiopompe*, le « tempo onirique⁸³¹ » et met en rapport des images plastiques et des tableaux successifs qui rappellent l'activité mentale du rêve, ce récit ne répond par contre pas nécessairement au genre de la « fantaisie » auquel l'associait le biographe de Fini, genre qui conviendrait davantage à *Mourmour, conte pour enfants velus*. En effet, le surnaturel n'est pas

⁸³⁰ Liliane Louvel, « Modalités du pictural », *Texte/Image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002. Aussi en ligne <https://books.openedition.org/pur/40826?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸³¹ Expression que j'emprunte à Françoise Carmignani-Dupont, « Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'*À rebours* », *Littérature*, n° 43, 1981, p. 68.

d'emblée accepté dans *Rogomelec*. Il engendre la plupart du temps les sentiments de doute et de peur propres au fantastique⁸³².

Cela dit, le thème du rêve permet, autant que l'allusion picturale, de mettre au jour les traces d'une présence de la peinture de Fini en palimpseste. Cette piste onirique montre que ses récits suivent la même logique que ses peintures : « Ma peinture suit les chemins que prennent les rêves. Je ne dis pas que ma peinture, ce sont des rêves. Non, je dis qu'il y a le mécanisme du rêve⁸³³. » Peut-être entend-elle par-là que sa peinture se construit comme les rêves, souvent composée d'événements, de lieux, de personnages, de souvenirs qui ponctuent ses journées dans une imbrication étrange de réel et d'invention⁸³⁴.

L'arrivée du narrateur sur l'île alors qu'« il faisait noir » (R, p. 35) semble correspondre au début d'un long rêve. En effet, à peine l'embarcation du narrateur accostée, « [u]n moine [...] [l]e hiss[e] hors de la barque » et lui dit : « “Fermez les yeux” [...] “ainsi je suis plus rapide” » (R, p. 35). C'est alors la fusion du voyage et du sommeil comme dans la toile *Voyageurs en repos*. Je reprendrai ici les mots de Jean-Claude Dedieu qui aborde ce thème devant l'œuvre peinte de Leonor Fini, car ses observations s'appliquent aussi bien à sa littérature. Ainsi, le narrateur, en déposant le pied sur *Rogomelec*, « franchi[t] le seuil du monde diurne, ordonné, [s']abandonn[e] à une autre vie, une autre part de [lui]-même, ignorant les lois de la raison, sans égard pour le temps, l'espace,

⁸³² Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

⁸³³ Leonor Fini citée par Xavière Gauthier, *Leonor fini*, op. cit., p. 8.

⁸³⁴ « Nous fabriquons effectivement nos rêves en cours de journée. La nuit, nous confrontons ce que nous avons vécu à ce qui est déjà stocké. Il y a un lien considérable entre rêve et mémoire. Au moment du rêve, les connexions s'embrasent et notre cerveau construit une nouvelle réalité à partir de tous ces éléments. Parfois, il y a un enchaînement logique, parfois cela paraît incohérent au premier abord mais, toujours, on retrouve des références à des choses anciennes, qu'il faut alors décrypter. » Le Dr Royant-Parola décrit ainsi les rêves. Voir l'article de Mathilde Regnault et Ellen Faivre, « Le rôle des rêves, des fonctions encore mal connues », *Futura santé*, dossier *Rêver le monde fascinant des rêves* [en ligne], 6 décembre 2018. En ligne <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/sommeil-rever-monde-fascinant-reves-1281/page/5/> (page consultée le 21 septembre 2019).

l'interdit de la contradiction⁸³⁵ ». La fin du récit évoque les lois du sommeil alors que se dégage une impression d'accélération du rythme visuel et narratif, tout juste comme cela se produit pour une image en accéléré au cinéma, ou comme dans les rêves où le temps nous paraît s'écouler plus rapidement. Le narrateur, ayant entendu un cri, « cour[t] vers ce point d'où il [lui] semblait [l']avoir entendu partir [...] » (R, p. 101), accompagné de bruits « de pierres qui roul[ent] » – indice de la « lapidation » du roi – qui « l'empêchaient de [s]'arrêter, de [s]'attarder, de regarder » (R, p. 104).

Cette vitesse fait partie du monde du rêve. Nous sentons bien l'essoufflement du narrateur, nous croyons même entendre en tournant les pages sa respiration pendant qu'il poursuit son double que l'on présume bourreau du roi. La rapidité de sa pensée se reflète ici dans la vitesse de l'écriture tandis que la rapidité du trait des illustrations reflète celle de la main qui a écrit le texte. Puis, apparaît une image au ralenti, souvenir de ces rêves angoissants où, pourchassé par quelqu'un ou à la poursuite de quelqu'un, on *se voit* lutter pour courir alors que le sol semble se dérober sous nos pieds. Le narrateur voit non loin de lui un homme qui porte le déguisement dont il était paré la veille, lors de la cérémonie costumée. Il portait « autour du cou, des épaules, de la taille, de grandes pieuvres phosphorescentes aux couleurs minérales : bleu de Prusse, orange, violet de cobalt... » (R, p. 70) Il se produit à ce moment un effet de dédoublement du moi⁸³⁶ qui n'est pas dit, mais que les points de suspension nous laissent deviner. Ce thème du double ne surprendra pas l'amateur des toiles de Leonor Fini, car il est récurrent dans son univers pictural. Le narrateur se sent alors « deven[ir] très léger sous [s]a course [...]; léger et rapide comme [il] ignorait jusqu'alors pouvoir l'être. [Il] [s]'aperçu[t] qu'[il] courai[t] en sens inverse. [Il] revoyai[t] les portes, les brèches, les ruines, les arbres. » (R, p. 104-114) Dans ce passage, le temps est défié. Il n'est plus linéaire et

⁸³⁵ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », *loc. cit.*, p. 11.

⁸³⁶ J'y reviendrai dans la section sur la métamorphose.

unidirectionnel. Il semble s'étirer, devenir « élastique⁸³⁷ », comme dans la peinture de Fini. Le narrateur « pass[e] devant un grand cadran d'horloge tombé de haut, [...] indiqu[ant] l'heure même qu'[il] sentai[t] être [...] » (R, p. 104-105). Des expressions telles que « À l'aube – cela devait être l'aube » (R, p. 36) marquent aussi le doute face à la dimension temporelle. Le narrateur se déplace parfois comme un somnambule⁸³⁸, « presque absent à [lui]-même » (R, p. 110), répétant « des gestes “appris” sans [se] sentir présent » (R, p. 118). Leonor Fini nous amène donc dans une réalité atemporelle et incertaine. Le récit, comme ses tableaux, oscille entre le rêve et la réalité, entre la vie et la mort, et le lecteur ne sait où se trouve la limite entre les deux.

3.3.2.3. *Les images présentes matériellement*

Leonor Fini bouleverse l'ordre de succession canonique du texte et de l'image dans *Rogomelec*, la règle classique voulant que le texte précède l'image et donc y préside. Ici, l'illustration ne s'annexe ni ne s'assujettit au texte. C'est elle qui ouvre et ferme le livre, c'est à elle que reviennent le premier et le dernier mots. Les images *in praesentia*, toutes placées sur la belle page, pourraient y sembler éparpillées au gré du hasard, indépendantes du texte, sans concordance directe avec les pages qui les précèdent ou qui les suivent. Pourtant, la première et la dernière semblent imposer un ordre en traçant un cadre à l'intérieur du premier cadre formé par le paratexte. En effet, ces deux physionomies presque identiques qui ouvrent et ferment le récit configurent une sorte de passe-partout autour d'un cortège d'êtres ni tout à fait humains ni tout à fait animaux, ni tout à fait hommes ni tout à fait femmes, ni tout à fait vivants ni tout à fait morts. Ces deux images servent

⁸³⁷ J'emprunte l'expression à l'auteur-artiste Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, p. 360.

⁸³⁸ Les dernières œuvres de Leonor Fini portent ce nom : *Les Somnambules I, II, III, IV*, huile sur toile, 1995.

d'intermédiaire entre l'œuvre et son cadre et on pourrait les considérer comme faisant partie intégrante de celui-ci. Leur rôle diffère de celui des autres en raison de leur emplacement dans l'espace du livre. Elles ne font pas partie de la diégèse, mais l'*encadrent*; elles ne côtoient pas le texte sur la double page, c'est-à-dire que la page de gauche est vierge et accentue leur indépendance.

Celle qui ouvre le livre montre le buste d'un être dont la silhouette carrée, malgré la confusion des lignes, s'apparente à celle d'un homme au double visage : le faciès de gauche est tourné vers l'extérieur du livre, tandis que celui de droite regarde vers l'intérieur, comme pour inciter le lecteur-spectateur à entreprendre sa lecture, ou si l'on préfère, sa « voyure⁸³⁹ ». Le livre se clôt aussi sur un buste à deux têtes. Il est en tous points similaire au premier, mais, à le considérer de plus près, on remarque que sa silhouette épouse un gabarit plus « féminin » : les épaules sont tombées et le galbe des seins et des hanches est bien visible. Cette fois-ci, le visage de gauche est tourné vers l'intérieur du livre et celui de droite, vers l'extérieur, comme s'il indiquait au lecteur – et au narrateur qui cherche désespérément à fuir l'île – la porte de sortie. La similitude de ces deux bustes place déjà le lecteur sur la piste d'une métamorphose qui mettrait en scène « une androgynie différente » qu'on reconnaît dans la peinture de Leonor Fini lorsque « le mâle redresse son buste puissant et l'enfle jusqu'à ce qu'il lui pousse des seins de femme⁸⁴⁰ ». Ce passage du masculin au féminin rejoint l'idée surréaliste selon laquelle « il ne s'agit plus de féminiser l'homme, ni de masculiniser la femme [...], mais bien de reconstituer concrètement l'être double des origines, sous la forme du couple⁸⁴¹. » Comment représenter l'être androgyne en suivant les règles d'écriture

⁸³⁹ Phénomène « entre la lecture et la vision ». Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 47.

⁸⁴⁰ Jocelyne Godard, op. cit., 1996, p. 151.

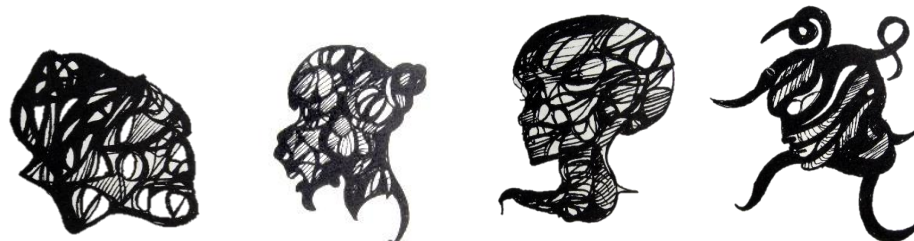
⁸⁴¹ Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille, Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, thèse d'État, Paris IV, 1981, p. 261.

grammaticale? Leonor Fini rend visibles les phénomènes que le langage est dans l'incapacité de représenter. En d'autres termes, chacun des moyens d'expression entre en relation avec le monde là où l'autre se trouve dans l'incapacité de le faire.

Sortir les quatorze illustrations de leur contexte pour les présenter côte à côte et selon leur ordre d'apparition permet de voir leurs ressemblances et leurs différences :



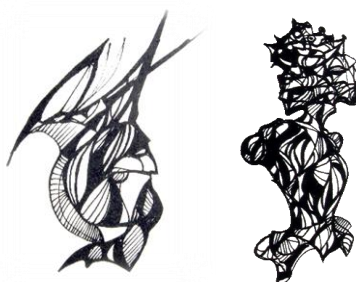
Rogomelec, p. 7, 15, 25, 33



Rogomelec, p. 41, 53, 71, 81



Rogomelec, p. 87, 97, 107, 111



Rogomelec, p. 119, 121

Toutes ces figures bariolées parmi lesquelles on peut voir les résurgences de Méduse et de l'oiseau ont la souplesse de la chair malléable; elles ne semblent pas avoir de peau et la matière qui les compose ressemble à du cartilage ou encore à la couche de muscles sous-cutanée que l'on voit dans les livres d'anatomie⁸⁴². Difficile de savoir à quel règne appartiennent ces physionomies qui reflètent le mouvement de l'eau; elles semblent en effet onduler au rythme de la mer « presque noire » (R, p. 32) qui conduit le navire *Port-Saïd*. Le coup de crayon de Leonor Fini rappelle les vaguelettes à la surface de l'eau, comme si les personnages étaient des reflets, allant et venant au rythme permanent des vagues. Il rappelle aussi les veinures d'une roche métamorphique, mais dans *Rogomelec* l'eau et le marbre ne sont pas opposés, car la mer « sembl[e] [...] immobile; on [y] avanc[e] comme si on fendait du marbre » (R, p. 32). Une chose est sûre, c'est que ces figures annoncent d'emblée l'importance du corps dans le récit.

« Ouvertes », « inachevées », ces formes pourraient faire penser aux taches d'encre du test de Rorschach. Elles sont donc « disponibles » à la métamorphose et leur interprétation peut être altérée par le texte. À part le cinquième (R, p. 41), tourné vers la droite, et le onzième (R, p. 107), représenté de face, ces visages parfois androgynes sont tous représentés de profil et regardent vers la gauche, les yeux tournés vers les mots qu'ils côtoient.

À travers cette série de visages, Leonor Fini propose un mode de lecture en boucle qui fait écho au cycle vie/mort/vie symbolisé par le phénix lequel semble représenté dans l'avant-dernier dessin et par les têtes de squelettes apparaissant vers la fin du récit. Quand on connaît la peinture de Fini, on sait que le crâne, les ossements et l'oiseau ont pour l'artiste une signification particulière, car ils bénéficient « d'une sorte d'éternité⁸⁴³ »; ils représentent ce cycle de morts et de

⁸⁴² D'ailleurs, les dessins de *Rogomelec* sont réalisés dans le même style que ceux effectués par Leonor Fini pour illustrer son livre *Le temps de la mue* (1975).

⁸⁴³ Marcel Brion, « Jusqu'au royaume des Mères », fragment de Marcel Brion, *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-

renaissances et indiquent la transmutation. La fin du livre renvoie donc au début, et inversement. En effet, le récit s'ouvre et se ferme sur un départ : un départ vers Rogomelec et un départ – ou un retour? – de Rogomelec.

La disposition du texte et des images de part et d'autre de la fente qui sépare la double page, « frontière matérielle du livre⁸⁴⁴ », pourrait avoir pour effet de réduire leurs interférences. Pourtant, des liens se créent malgré cette distance spatiale. Le lecteur-spectateur pressé verra probablement les dessins de Fini comme le simple reflet de ses figures littéraires. Il est vrai que quelques illustrations correspondent⁸⁴⁵ à certaines descriptions textuelles de personnages et revêtent une « valeur unificatrice⁸⁴⁶ ». Dans ces cas, elles servent de liant entre le texte et l'image. Toutefois, elles ne concordent pas nécessairement avec la description placée immédiatement à côté d'elles. Ces illustrations peuvent revenir sur des physionomies apparues plus tôt dans la diégèse. Ainsi, deux visages couverts de tentacules s'inspirent librement du costume de « divinité marine d'une grande beauté, ou peut-être [de] monstre » (R, p. 73) du narrateur, couvert de pieuvres; les deux crânes font écho aux « hommes longs et squelettiques » (R, p. 79) qui apparaissent le soir de la cérémonie sacrificielle; et le personnage féminin de la page 25 pourrait représenter Xenia « aux yeux très larges » (R, p. 23) avec qui le narrateur discute sur la page de gauche. Cependant, tous

Jacques Pauvert, 1955, dans Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minski, 2001, p. 165.

⁸⁴⁴ Sarah-Jeanne Beauchamp Houde et Andrea Oberhuber, « Oiseaux en péril, l'œuvre testament de Dorothea Tanning et Max Ernst », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸⁴⁵ Il faut noter que *Rogomelec* a été traduit en allemand et réédité dans cette langue (Leonor Fini, *Rogomelec*, Berlin, Gerhard Weber, Berlin, Verlag Vis-à-vis, 1983). Si la couverture demeure la même, les dix dessins, qui en ornent les pages sont réalistes et non plus abstraits, comme si la langue avait eu un effet sur le dessin. Les dessins conservent cependant la rapidité de la touche finienne et semblent pour la plupart inachevés. Toutefois, on y reconnaît plus aisément les personnages que le narrateur rencontre sur l'île. Par exemple, on reconnaît facilement le moine Calpournio et sa boîte de pommades, le pendu et la tête de Méduse. Au changement de langue correspond donc un changement de style pictural. Leonor Fini était très sensible aux traductions de ses textes. Dans une note au traducteur du *Livre de Leonor Fini*, elle insiste sur la traduction des mots, car elle se réfère à des tableaux. Ces notes permettent de mieux comprendre les relations texte-image.

⁸⁴⁶ Charles Plet et Daisy Le Corre, « Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux : le conte érotique qui déshabille les genres », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

les personnages dessinés ne semblent pas trouver leur doublure dans l'écrit, leur dialogue avec les personnages littéraires n'est pas toujours explicite. On ne peut pas dire que le personnage de la page 41 correspond à la description du frère Capnosfrante, dont le narrateur vient de faire la connaissance dans les pages précédentes : « Celui-ci était obèse [...]. Il avait un très vaste visage où des traits minuscules se perdaient presque. Ses cheveux étaient longs, tressés en petites nattes raides. [...] Les dents étaient grises et il en manquait. » (R, p. 38 et 40) On peut encore se demander s'il faut trouver le reflet de la chatte qui parle ou du prince roumain aux yeux « exorbités, "tout en facettes" » rencontrés à la page 14 dans le visage androgyne de la page 15. Mais à quoi bon représenter visuellement ce qui est déjà peint verbalement, car Fini jamais ne fait de ses illustrations le miroir de ses mots. Tout au plus, les images au tracé fluide fixent l'intangibilité, la mobilité baroque, le côté insaisissable des personnages littéraires qui apparaissent et disparaissent tels des mirages ou des trompe-l'œil. On pense à la femme cristalline apparue dans le port qui, comme le roi le soir de la fête, « disparaî[t] » après « le passage d'un chariot⁸⁴⁷ chargé de ballots qui sentaient le safran et la cannelle. [Le narrateur] ne la voyai[t] plus. La foule s'épaississait. » (R, p. 11) On pense aussi au fauteuil chantant, comme celui qui apparaît dans le conte de *Mourmour*, aperçu sur l'eau puis emporté par le torrent – « Je ne le voyais déjà plus » (R, p. 24), dit le narrateur. Qui plus est, le récit se clôt sur une disparition : le voyageur saute dans une barque sans détourner le regard pour prendre le chemin du retour. Une étincelle se réfléchit alors à la surface de l'eau – c'est la lumière de l'image que nous avons évoquée dans notre analyse de *L'Oneiopompe*. En se retournant pour saluer ceux qu'il a laissés derrière, le narrateur « ne vo[it] plus personne » (R, p. 118). Nos yeux se posent alors sur la page suivante pour découvrir une sorte de phénix. Le dessin prend donc la place de ceux qui ont disparu, l'étincelle de soleil à la surface de l'eau symbolisant

⁸⁴⁷ Nous pourrions commenter cette iconographie à partir du Tarot de Marseille et voir dans le chariot une allusion à la lame du tarot qui représente un char sur lequel est juché un personnage couronné, symbole de triomphe.

peut-être la flamme qui ressuscite le volatile de ses cendres. Ainsi, ce ne sont pas tant les personnages eux-mêmes qui transparaissent dans les dessins, mais plutôt la métaphore de la mort, « travestie en fêtes nocturnes⁸⁴⁸ » dans le texte, et de la renaissance constante, comme si, on pouvait y trouver la clé de l'énigme du texte.

Mots et images sont donc indépendants dans le temps et l'espace, en ce sens qu'une image fait irruption sans tenir compte des incidents précis de la narration à la page précédente. Toutefois, il nous semble difficile d'interchanger des images dans *Rogomelec*, car si la trame picturale se construit parallèlement au récit⁸⁴⁹, elle paraît suivre une chronologie particulière non seulement à cause des bustes qui forment un cadre autour d'elles, mais aussi parce que la mort et la renaissance forment le dénouement du récit, incarnées par les visages squelettiques. Contrairement à ce que nous serions susceptibles de penser, le squelette ne représente pas un état gelé, statique et définitif, mais plutôt un état dynamique chez Leonor Fini, car « [l]a mort est toujours en train d'incuber une nouvelle vie, même lorsque l'existence d'un être est réduite à des os⁸⁵⁰ ». Dans leur synergie avec les mots, les images de *Rogomelec* ont aussi la capacité d'offrir une vision rétrospective et prospective de toutes ces lignes qui s'entremêlent pour former des corps. Alors que l'écriture linéaire nous précipite au cœur de l'action, le pictural, lui, suspend le mouvement, contracte le temps⁸⁵¹, car si « l'informe projette des formes mouvantes⁸⁵² », le geste chez Fini est « posé⁸⁵³ ». C'est donc dire qu'elle dessine le passage.

⁸⁴⁸ Jocelyne Godard, *op. cit.*, 1996, p. 113.

⁸⁴⁹ Seuls quelques dessins parsèment les manuscrits de *Rogomelec* consultés aux Archives Leonor Fini, à Paris, ce qui nous permet de suivre le cheminement de pensée de l'auteure. Ces esquisses ne se retrouvent cependant pas dans *Rogomelec*. Nous pouvons supposer que les dessins reproduits dans le livre ont été créés en parallèle et non en simultané, ou encore après coup. Le texte ne serait donc pas *ekphrastique* de ces dessins.

⁸⁵⁰ Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset, 1996, [1992], p. 129.

⁸⁵¹ Ce qui remet en question les contraintes ontologiques lessingiennes qui font de la peinture un art de l'espace et de la poésie un art du temps. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*.

⁸⁵² Françoise Py, *loc. cit.*, 2006, p. 13.

⁸⁵³ Jean-Claude Dedieu, « Oxymores », *loc. cit.*, p. 10.

L'unité esthétique des dessins pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un seul personnage en mutation. Alors que le narrateur nous raconte les péripéties de son voyage, nous, lecteurs, pouvons, par le biais de l'image, le voir se métamorphoser au contact des étrangers rencontrés sur son passage. Cette interprétation extensive n'est pas impossible. En évitant encore une fois de le nommer ou d'en donner la nationalité, Leonor Fini place son narrateur dans « un état de disponibilité⁸⁵⁴ », c'est-à-dire qu'elle lui rend sa liberté, qu'elle le rend « disponible » à la métamorphose. Ce parcours de lecture ferait écho à une réflexion qui revient tel un leitmotiv chez Fini : « Enfouir son apparence sous l'aspect de l'Autre, la réinventer pour mieux exister⁸⁵⁵. »

Ces dessins ressemblent à des apparences, ils représentent un monde baroque où les règnes se mélangent, où « tout se meut ou s'envole, [où] rien n'est stable, rien n'est plus ce qu'il prétend être, les frontières entre la réalité et le théâtre s'effacent dans un perpétuel échange d'illusions et la seule réalité qui demeure est le flot des apparences cédant à d'autres apparences⁸⁵⁶... » Cet perpétuel échange s'opère entre le végétal, le minéral et l'animal dans *Rogomelec*.

3.3.2.4. Échos stylistiques : technique picturale et technique littéraire

a. Règne végétal-minéral : une flore minérale

Rogomelec correspond à la « période minérale⁸⁵⁷ » de Leonor Fini. En cours de lecture émergent les œuvres de cette époque dont le style moins poli rappelle la pierre. Dans ces peintures des années 1950-1960, des corps se fondent dans des formations géologiques, où des physionomies humaines jaillissent de la terre et de parois rocheuses dans des métamorphoses qui font « se dissoudre le

⁸⁵⁴ Sylvain Santi, « André Masson : Métamorphoses d'un artiste », *Mélusine*, n° XXVI, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁵⁵ Jocelyne Godard, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁵⁶ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁵⁷ Peter Webb, *op. cit.*, p. 196.

temps, se rejoindre les âges, conciliant les inconciliables, au point qu'à l'extrême limite, vie et mort finissent elles-mêmes par s'échanger⁸⁵⁸. » Il en va ainsi dans *La mue* (1956), *Les jumeaux de Saragosse* (1958) et *Les devenants* (1958).

Ces œuvres peintes refont surface dans un processus métamorphique où les veines humaines se mêlent à celles minérales du marbre, des plantes ligneuses, des rochers des fonds marins, des fossiles et des fleurs, comme Xenia qui, « appuyée contre le mur de l'église, se confonda[i]t à cette pierre domptée qui semblait vouloir redevenir sauvage » (R, p. 52). Il y a encore dans *Rogomelec* une énigmatique scène d'amour d'un « sexualisme tellurique⁸⁵⁹ » entre Xenia et Admata, dont les corps se confondent avec la pierre d'un vaste sous-terrain ayant servi de sanctuaire.

Le récit développe ainsi un cadre thématique qui permet au lecteur d'en élaborer une image mentale. Dans les tableaux de cette période, le style léché de Fini laisse place à un plan « plus rude, moins délié, en sorte que les surfaces semblaient parfois incrustées de bijoux de pure peinture⁸⁶⁰ ». Ces œuvres, sortes de biographèmes dans la trame de *Rogomelec*, rappellent les récifs de corail et le monde sous-marin que l'artiste côtoyait l'été au monastère de Nonza, en Corse, paysages marins qui lui ont inspiré cette nouvelle manière de peindre⁸⁶¹.

En ce sens, le « résidu hétéroclite de la mémoire » qu'annonce la quatrième de couverture de *Rogomelec* pourrait aussi faire référence à la *Mémoire géologique* (1959), pour reprendre le titre d'un des tableaux de Leonor Fini de cette époque, car le récit est aussi un véritable musée lapidaire : des figures minérales à profusion, des marbres et des ors, des pierres scintillantes le jalonnent. Le

⁸⁵⁸ Jean Burgos, *Leonor Fini. Rétrospective*, Paris, Musée du Luxembourg, catalogue d'exposition (17 juin au 16 juillet), Knokke-le-zoute, Éditions Guy Pieters, 1986, p. 38.

⁸⁵⁹ Elisabeth Arnould-Bloomfield, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁶⁰ Peter Webb, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁶¹ *Ibid.*

texte, empreint d'une forte présence du marbre, « très blanc veiné de gris pâle » (R, p. 91), regorge de couleurs minérales émanant du « quartz jaune soufre », des minéraux comme la « fluorine rose » et la « serpentine » (R, p. 91), des pierres précieuses comme les « perles noires et roses » (R, p. 69), « des pierres dures, agates et quartz » (R, p. 74), des « pierreries éclatantes » (R, p. 79), des « diamants » (R, p. 109). Dans l'univers de *Rogomelec*, comme dans *Mémoire géologique* (1959), le règne végétal donnant vie au règne minéral devient une flore minérale.

À l'instar du narrateur de *L'Oneiopompe* qui cherche à restituer la tête de basalte noire pour reconstituer la sculpture d'une jeune esclave maure des Caraïbes, le « je » de *Rogomelec* souhaite reconstituer le corps féminin d'une statue mutilée, mais, cette fois, il s'agit de « “Daphné, [s]a préférée des nymphes!” » (R, p. 100) Après avoir découvert près « des lauriers » la main « d'une statue de femme » en « pierre très blanche » dont « les doigts [...] finissaient en feuilles sculptées très réelles » (R, p. 99-100), le narrateur cherche les morceaux épars de son corps dans la terre du vieux monastère en ruines pour recréer la nymphe. (R, p. 99-100) Dans les décombres du monastère, la végétation se marie à la pierre et semble lui insuffler la vie, comme si la roche se métamorphosait au contact de la verdure, tout juste comme Daphné est métamorphosée en laurier⁸⁶². Dès lors, la figure d'Osiris refait surface. Fini réactive encore ici les fictions et les images des mythes classiques.

Dans les ruines labyrinthiques du monastère, la nature reprend ses droits sur la culture alors que « certains murs sembl[ent] être prisonniers et soutenus par des plantes grimpantes » et que des « ronces [qui] n'avaient pas été arrachées » « retenaient » (R, p. 90-91) le narrateur sur son passage comme des mains vivantes. Dans ce décor autrefois somptueux, le narrateur passe de porte en porte

⁸⁶² Meret Oppenheim a aussi re-figuré et modernisé ce personnage mythologique dans sa toile *Daphné et Apollon* (1943).

(R, p. 96), puis « à travers [une] fenêtre » pour traverser « de l'autre côté », comme Alice de l'autre côté du miroir. On se rappelle que le cadre et la fenêtre sont des avatars du visuel, et alors que l'on suit le narrateur de salle en salle, à travers les gravats et les poutres effondrées, on a l'impression de marcher dans une peinture de Fini, comme si on était aussi passés de l'autre côté du miroir. Le narrateur s'enfonce de plus en plus dans un décor où « [l]es murs avaient de larges brèches voilées par le feuillage des plantes qui poussaient en dehors et donnaient une belle lumière vert clair » (R, p. 91). La végétation envahit ainsi la pierre qui se mêle à une flore où ici et là se découvrent des membres humains lesquels semblent pousser en chair, « des bras, des mains de femmes » soutenant les plafonds comme des cariatides (R, p. 96). Sur son chemin se distinguent les restes de « merveilleuses plantes exotiques » (R, p. 99), d'« une “Belle de nuit” » (R, p. 95), cette fleur fluorescente qui s'épanouit en fin de journée, et d'un « “Maxillaria lepidota” », une plante insolite d'où semble émerger un visage humain. Dans l'économie du récit, ces passages montrent qu'une chose peut toujours en cacher une autre et que de l'une peut toujours émerger son contraire, que de la beauté symbolisée par la fleur peut se manifester la laideur dans l'œil de celui qui regarde. Par exemple, dans *Rogomelec* des fleurs peuvent devenir « des viscères et des tumeurs » (R, p. 43).

Sur l'île enchantée, les fleurs prennent des formes humaines et les ossements humains se mêlent à la pierre. On se rappelle que, pour Fini, les os peuvent devenir de très belles sculptures, comme on l'a vu en analysant son *Livre*. Dans sa peinture, les os se pétrifient comme des fossiles ainsi que le montre sa toile *La terre écarlate* (1961).

Dans *Rogomelec*, une scène se déroulant dans l'ossuaire⁸⁶³ du monastère anime les ossements et fait vibrer les pierres, « palpiter les os iliaques », soulever les tibias, tourner les

⁸⁶³ Dans le manuscrit de *Rogomelec* consulté aux Archives Leonor Fini à Paris, l'écrivaine a écrit « St-Dyé » en marge de cette scène à l'ossuaire. Elle s'inspirait sans contredit de sa vie pour composer ses récits. Elle avait une maison à Saint-Dyé-sur-Loire. Elle y peignit toute sa vie et on en trouvera les reflets dans son écriture.

fémurs, les clavicules, les grands trochanters et les vertèbres (R, p. 57). Ainsi, lors de ce concert aux catacombes, le narrateur a « envie de [s]’allonger » (R, p. 56) et se couche au sol pour écouter, pour sentir le son, comme s’il s’unissait à la terre dans des noces telluriques. S’allongeant et faisant corps avec la terre et la pierre, il « per[çoit] en [lui] des vibrations, des fourmillements lents dans les bras, les jambes, les épaules, partout » (R, p. 55-56). « Le reste de mon corps entendait avant mon oreille » (R, p. 56), s’étonne le narrateur, qui finit par *voir* les os bouger sur les murs.

Souvent, les effluves qui émanent des pages de *Rogomelec* proviennent directement des tableaux de la peintre devant lesquels Jean Genet s’étonnait de la « complexe architecture des odeurs marécageuses⁸⁶⁴ ». En face des œuvres picturales de Leonor Fini, on renifle la terre humide de *Rogomelec*; l’univers d’odeurs qui prend à la gorge en tournant les pages du récit fait inversement émerger un tableau. Fini peint l’odeur des animaux, des minéraux et des végétaux, parfois même elle peint des odeurs qu’on préférerait ne pas *regarder*, celle de la décomposition, de la putréfaction. Dans *Rogomelec*, on voit donc apparaître la peinture à travers les odeurs végétales. Si, à *Rogomelec*, l’eau des cascades « sen[t] bon le myrte, le romarin » (R, p. 45), les personnages que rencontre le narrateur, imbibés de tout cet humide élément qui les entoure, portent aussi le nom de plantes odorantes comme le myrte ou la mélisse : « L’une s’appelait “Myrtho”, l’autre “Melissa”. » (R, p. 45) Fini voit en l’odeur une forme d’identité. La plupart des personnages sont ainsi décrits par les émanations que dégagent leurs corps, comme le moine Talo qui répand un parfum de lavande. Le narrateur est aussi « endui[t] d’un liquide perlé qui sentait le jasmin, le mimosa » (R, p. 50).

Dans *Rogomelec*, les corps se parent aussi de fleurs et de minéraux, qui deviennent des vêtements. Lors de la cérémonie finale, des personnages « port[e]nt de grandes vestes en écailles,

⁸⁶⁴ Jean Genet, « Lettre à Leonor Fini », *loc. cit.*, p. 142.

en lianes, des traînes en algues colorées » (R, p. 75). Les jupes d'Admata sont « superposées comme des pétales » (R, p. 58) et entre ses « plis surfilés très finement [...] apparaiss[ent] des roses noires et d'autres azur » (R, p. 61). D'autres vêtements encore sont « brodés de larges pétales [et] sertis de pierreries éclatantes » (R, p. 79). Le vêtement joue un rôle important dans la métamorphose humaine de *Rogomelec*.

b. L'humain : corps et vêtements confondus

Les passages descriptifs occupent aussi une grande partie du récit, et bien qu'ils distraient le lecteur, ce dernier ne devrait pas les éluder, car ils jouent un rôle dans le développement narratif et font entrer dans le texte des thèmes picturaux chers à l'auteure. Le narrateur devient alors un personnage « porte-regard⁸⁶⁵ » et, comme elle le fait en peinture, Leonor Fini arrive à « faire voir en littérature⁸⁶⁶ ». Il suffit de citer un instant la description de la toilette d'Admata, qui s'étale sur plus de deux pages, pour rendre compte de la force visuelle de l'écriture de Fini. Ainsi, le narrateur pose sur le personnage le même regard que nous poserions sur un tableau :

les jabots glissant au milieu du buste en fines cascades sur un corsage moulé, scintillant telle une petite armure. La robe descendait en s'évasant en dentelles somptueuses et trépidant à chaque mouvement. [...] Derrière ondulait la magnificence vaste de la traîne, où des plis en lamé d'or fin faisaient un bruissement liquide et métallique à la fois, se heurtant à des franges argent et or en cascades. Lorsqu'elle s'assit sur une pierre, j'aperçus le bout de ses escarpins mauves [...] » (R, p. 60-61)⁸⁶⁷.

Malgré cette longue description, quelque chose nous échappe. Le corps n'y est pas; il semble aussi fuyant et illusoire qu'une apparition. Il faut lire deux fois, comme il faut regarder deux fois les

⁸⁶⁵ L'expression est de Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 172.

⁸⁶⁶ L'expression est de Florence Raynie, « "Faire voir en littérature" : l'ekphrasis dans les romans de Lope de Vega », Françoise Cazal, *Homenaje a / Hommage à Francis cerdan* [en ligne], FRAMESPA, 2008, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00366000/PDF/faire_voir_en_litterature.pdf (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸⁶⁷ Sans faire explicitement référence à la peinture de Fini, ce passage descriptif montre sa connaissance du milieu de la mode et de la couture, elle qui a réalisé nombre de costumes pour la scène.

tableaux de Fini, pour voir apparaître Admata d'entre ces innombrables accessoires. Le lecteur attentif qui ne se sera pas laissé distraire par la description dénouera le jeu d'optique disséminé dans les couches de tissu, car à relire le passage où le narrateur décrit Admata, on devine les traits d'une femme-squelette semblable à celles qu'on trouve dans les dessins des pages 71, 87 et 111 du livre – figure récurrente des tableaux finiens. C'est le vêtement qui lui a donné une forme humaine. Sous le voile et les ruches en dentelles qui couvrent « son cou long [...], la finesse de ses traits, les grandes orbites, le sourire large, le nez très court » (R, p. 60) se découvre une « main gantée de peau glacée », « si étroite [...] d'une si extraordinaire fragilité » (R, p. 61). La vraie signification de son nom se révèle alors... Admata, « vapeur de la mort ».

Dans les œuvres de sa période minérale, comme dans son tableau *L'Amitié* (1958), Leonor Fini peint des êtres couverts d'étranges tissus diaphanes. Le lecteur-spectateur de *Rogomelec* se rendra compte que plusieurs personnages ont aussi quelque chose de vaporeux, de fantomatique, quelque chose qui relève de l'invisible et qui échappe au regardeur : une « femme blonde [...] qui, contre le soleil, apparaissait d'une transparence fragile » (R, p. 11). Cette transparence pourrait aussi évoquer le mythe collectif surréaliste « des Grands Transparents », « rêverie sur le monde invisible » qui « prend corps dans des figures qui sont des figures spectrales⁸⁶⁸ ». Cette femme rappelle aussi les personnages féminins maléfiques de la littérature fantastique, telle la Clarimonde de Théophile Gautier dont la transparence de la peau annonce une femme-spectre, voire un vampire. Dans *Rogomelec*, à tout le moins, elle met en évidence l'étrangeté du personnage. Il y a aussi une « femme en bleu dont [le narrateur] ne pouva[t] voir le visage, car les ailes de son chapeau de toile couvraient son profil » (R, p. 11); Admata, qui portait sur le visage « un tulle argent transparent » lequel ne permet que « d'entrevoir » ses traits (R, p. 60);

⁸⁶⁸ Françoise Py, *loc. cit.*, p. 12.

« [u]n moine dont [le narrateur] n’apercevai[t] pas le visage » (R, p. 35); des hommes-squelettes qui « déployaient des ailes immenses et transparentes » (R, p. 79).

Ces effets d’effacement et de transparence participent à la construction d’un univers fantastique entre révélation et dissimulation, entre authenticité et tromperie. Par sa technique du dessin, Leonor Fini fait écho à ce genre littéraire où ce que nous percevons dans la réalité n’est jamais assuré, et remet en question le principe de la vérité. Le lecteur-spectateur, tout comme le narrateur, n’est jamais certain de ce qu’il voit quand il regarde les images abstraites *in praesentia* de *Rogomelec*. Déroutantes et fascinantes, elles suscitent une foule de questions. Est-ce un oiseau, un visage, un homme, une femme ? Le spectateur est submergé par une immense sensation de liberté et peut interpréter l’œuvre à sa façon. Parfois, son interprétation rejoint l’intention de l’auteure-artiste, mais d’autres fois, de nouveaux sens émergent. C’est la beauté de *Rogomelec*. Ces éléments picturaux *in praesentia*, contrairement à l’image paratextuelle, ne complètent pas les descriptions littéraires. Ils ne représentent pas les détails concrets du teint de la peau, de la couleur des yeux, des traits du visage, pas plus qu’ils n’achèvent les personnages littéraires incomplets, voilés, indistincts, estompés, perdus dans les tissus, en donnant à voir ce qui échappe au narrateur. Les images racontent autre chose : l’osmose homme-animal-plante-minéraux à laquelle se livre le narrateur.

Comme dans l’œuvre picturale de Leonor Fini, les protagonistes de *Rogomelec* sont doubles; leurs vêtements deviennent des doublures amovibles et, comme les doublures à l’intérieur des vêtements, ils présentent le double inconnu du visible. Les moines se maquillent en poupées, s’habillent en femme : « [l]e visage d’Eol était maquillé en très clair, comme celui d’une prodigieuse poupée aux cils noirs, recourbés, aux grains de beauté en velours, à la bouche en cœur » (R, p. 78) alors qu’un autre moine « gigantesque » était « habillé en femme » (R, p. 83). Le moment

où le moine Calpournio joue l'habilleur avec le narrateur fait aussi ressurgir la peinture de Fini. Alors que le moine fait autour de lui « des gestes de très savante costumière ou de première essayeuse de grande maison, la bouche farcie de longues épingles⁸⁶⁹ » pour mieux « fix[er] autour de [s]es épaules et de [s]es bras [des] pieuvres [...] » (R, p. 70), le narrateur se métamorphose en « une divinité marine » (R, p. 73), grâce à un costume de pieuvre qui le transforme aussi en meurtrier.

C'est un peu ce qui se passe lorsque le narrateur contemple dans les ruines du monastère le roi pendu dont les yeux sont encore « bien ouverts » (R, p. 109); il dépasse alors ses propres limites et se fond en lui. « [A]bsent à lui-même » (R, p. 110), il semble se transformer en volatile et se mettre à voler comme les « oiseaux affolés » qui l'accompagnent (R, p. 114) alors qu'il devient « léger » (R, p. 113). Dans une entrevue, Fini explique la fin énigmatique de *Rogomelec* : « C'est comme son double, le double qui tue. Le protagoniste voit son double courir devant lui, un homme comme lui et celui qui tue le roi⁸⁷⁰. » Ce double, il le rencontre devant « un grand miroir second [sic] Empire » (R, p. 37-38), la glace étant un « avatar du visuel » qui permet « de varier les manifestations de l'image⁸⁷¹ », dans ce cas-ci, d'évoquer un thème pictural du double cher à Leonor Fini. « Quand le monde est à l'envers et qu'on veut le remettre à l'endroit, il faut le regarder dans un miroir⁸⁷² », écrit Jean Rousset. Le monde se renverse et le lecteur prend plaisir à douter, à se

⁸⁶⁹ Les scènes d'essayage ont une connotation particulière chez Leonor Fini. Elles sont intimement liées à sa biographie et sont pour elle des moments d'angoisse et d'inquiétude qui préparent un travestissement. Dans ses journaux, elle écrit : « "l'essayage" fait qui m'impressionnait toujours – proche de la torture – qui m'impatientait terriblement d'un côté et faisant peur – les épingles dans la bouche des essayeuses les épingles sur moi tenue à l'immobilité si je tenais à l'indemnité et hérissée impatiente pour cela – en même temps moments de ravissement où un aspect nouveau se prépare, un travestissement – une cérémonie honorant et créant la Beauté. Mais la torture prenait le dessus. En 68, j'ai peint un "essayage" où la femme est ficelée – et je n'avais pas encore vu ni entendu parler de cette obsession de Bellmer – de ce crime qu'il citait volontiers (une femme trouvée assassinée et serrée dans un fil de fer qui lui créait autant de ventre, bouches, fesses etc. etc.). » (ALF)

⁸⁷⁰ Claudia Steinsberger, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷¹ Le miroir est un médiateur intermédiaire selon Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁷² Jean Rousset, *op. cit.*, p. 24.

tromper sur les identités changeantes. Après la triste mort du roi, cette scène témoigne du goût de l'homme « baroque » pour le spectacle de la mort et surtout de sa propre mort⁸⁷³. Mais cette mort n'est que provisoire, un changement de forme dans un brassage sans fin de la matière.

Ces questions de dépassement des frontières de soi sont tout à fait pertinentes à l'égard de l'œuvre finienne, l'artiste cherchant toujours à s'approcher le plus d'elle-même en se démultipliant, en se prolongeant dans le Grant Tout, en restant *ouverte* tels les dessins de créatures abstraites qui se partagent les pages de *Rogomelec*.

Ce thème de l'essayage lié à l'identité ramène à la surface les scènes d'habillage peintes par Leonor Fini (*L'essayage*, 1958; *L'essayage II*, 1972; *L'essayage IV*, 1985; *La couseuse*, 1955). Le narrateur lui-même devient un morceau de tissu. Il se transforme en canevas alors que Calpournio l'enduit des produits qu'il tient dans un coffret rempli d'« une dizaine de pots noirâtres, autant de petits flacons, quelques pinceaux, des morceaux de toile grise » (*R*, p. 48).

Comme on l'a vu dans *Le Livre de Leonor Fini*, le costume, « c'est l'instrument pour se « plonger dans les végétaux, devenir un animal, jusqu'à arriver à se sentir invulnérable et hors du temps, se retrouver, obscurément dans des rituels oubliés... » (*LLF*, p. 41)

c. Règne animal

Les personnages de *Rogomelec* ont soit quelque chose du sexe opposé, soit quelque chose de l'animal ou de l'insecte. Ainsi, un des personnages a une « vision prismatique, comme celle des mouches » (*R*, p. 17); le moine Eol rappelle son pendant pictural féminin *Eola* (1959), une sorte de

⁸⁷³ Christian Barbe, « Présence baroque chez Cyrano de Bergerac », *Baroque*, op. cit., <http://journals.openedition.org/baroque/424> (page consultée le 21 septembre 2019).

femme insecte ou chrysalide; Calpournio a des « mains-araignées noires⁸⁷⁴ » (R, p. 89); Capnosfrante « ém[et] une sorte de bêlement » et Talo parle de lui comme « devant une cage découvrant la bête enfermée ». À travers le regard du narrateur, les anatomies sont totalement bouleversées. On découvre Calpournio telle « une roussette au crépuscule » (R, p. 50), alors que d'autres moines adoptent une démarche animale « pliés en deux, marchant presque à quatre pattes » (R, p. 46) et lâchant des « cris bestiaux » (R, p. 84), comme dans les toiles de Leonor Fini. D'autres encore ont un « long cou de vautour » (R, p. 38) ou portent « des perruques immenses habitées par des oiseaux qui entraient et sortaient, des barbes où des rats pointaient leur petit museau » (R, p. 76). Puis il y a « portée par quatre hommes voilés de noir, une grande et longue planche couverte en plumes rouge et grelots d'or » sur laquelle le narrateur reconnaît une « imposante, dérisoire divinité qui s'éventait avec des plumes de paon » (R, p. 76).

Dans *Rogomelec*, tous les règnes se mélangent comme dans le tableau de 1978 *L'œil du poisson*. Le narrateur s'altère au contact de l'eau, de cette île, de sa faune et de sa flore, de ses habitants, de ses odeurs et saveurs. Calpournio, le moine qui guérit de ses mains arachnides les nageurs enlacés par les pieuvres, fait allonger le narrateur « sur un rocher lisse » (R, p. 49), à l'horizontale, position passive et vulnérable dans laquelle Leonor Fini campe la majorité des personnages masculins de ses toiles :

Il commença à m'enduire le bras et à le masser [...]. Puis, il massa et enduisit ma cheville. Il revient au bras, resta longtemps sur la cuisse. Là, il se voûta davantage et ouvrit la bouche, m'envoyant son haleine sur la brûlure qu'il appelait tendrement : « La blessure. » Il allongeait son bras jusqu'à l'aine, prétendait qu'on pouvait avoir des brûlures réflexes et que si la pieuvre s'en était prise aux « organes précieux » il aurait dû y passer la journée (R, p. 49).

⁸⁷⁴ Il existe dans l'histoire littéraire, un jeu spéculaire entre l'araignée et l'artiste. Voir l'essai de Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz, 2006. Voir aussi Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 115 et 118, selon lequel les images de l'araignée et de la pieuvre sont surtout associées aux femmes et sont négatives : « c'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale et magicienne ». L'araignée symbolise aussi la « fatalité », d'après Durand.

Que s'est-il passé au fond de l'eau? L'enlacement de la pieuvre est un épisode clé dans l'économie du récit. Dans ce passage énigmatique, on a l'impression que le personnage commence à s'*altérer* tout en se *désaltérant* puisque, « la sécheresse passait en effet » (R, p. 50) après que les mains du moine ont transfiguré son corps. Dans l'histoire littéraire, « femme, araignée et pieuvre sont synonymes⁸⁷⁵ » et « l'enlacement de la pieuvre fin de siècle est voluptueux et non pas mortifère⁸⁷⁶ ». On reconnaît dans cette scène l'« ambivalence érotique [...] au cœur de la métamorphose⁸⁷⁷ ». Comme dans *Les métamorphoses* d'Ovide, les eaux limpides de Rogomelec, telle la fontaine de Salmacis, transforment ceux qui les touchent en êtres androgynes, efféminés, versatiles, doubles. Mais cette transformation, Leonor Fini ne fait que la montrer dans l'image, car elle n'est pas dite littéralement dans le texte. L'image montre peut-être ce « *double* inconnu du visible », « qui tend à restituer à [un] individu toutes ses possibilités mystérieuses, qui ajoutent au visible les reflets de l'invisible »⁸⁷⁸.

Fini évite ici de nommer le sexe du narrateur pour garder son identité sexuelle ambiguë. Elle joue sur l'indétermination des êtres. Pour ce faire, elle tombe dans la métaphore lexicalisée en évoquant, par exemple, les « organes précieux » du narrateur ou sa « blessure⁸⁷⁹ » infligée par la pieuvre, que l'on peut apparenter au sexe féminin. Si, dans sa peinture, l'artiste évite ce genre de lieu commun, ces expressions permettent à l'auteure de faire de son héros un être indéfinissable. Dans sa peinture, le corps féminin domine l'espace; l'artiste élimine l'homme, ou dans le cas

⁸⁷⁵ Stanislas Lepri, grand ami avec qui Leonor Fini partagea sa vie, peint en 1948 *La pieuvre*. Dans le récit d'un rêve intitulé « Rêve du 29 mai 1968 » (ALF), Leonor Fini raconte avoir rêvé assister aux funérailles d'une pieuvre, qui était vêtue d'un smoking, en compagnie de Stanislas.

⁸⁷⁶ Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., p. 263.

⁸⁷⁷ Selon l'historien d'art Gustav-René Hocke cité dans Marc Kober, « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : des chimères et des monstres », loc. cit., p. 78.

⁸⁷⁸ Marcel Brion, « Jusqu'au royaume des Mères », loc. cit., p. 163.

⁸⁷⁹ Le psychiatre Karl Abraham observe que le sexe féminin est « considéré comme une blessure ». Voir « Manifestation du complexe de castration chez la femme », *Œuvres complètes*, Paris, Payot, t. II, 1966, p. 117. Pour Freud, le sexe féminin est associé à une « blessure narcissique ». Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, Paris, PUF 1918, p. 74.

contraire, le travestit, le présente sous des airs efféminés. Dans ses œuvres littéraires, les protagonistes sont tous des hommes, mais à les regarder de plus près, à forcer le regard, ce n'est pas si sûr. En d'autres termes, sur la surface extérieure des composantes verbales émerge souvent leur contraire. Fini réinterprète les rapports masculin-féminin dans les rapports texte-image ainsi que les concepts de féminité et de masculinité de diverses façons communes aux femmes surréalistes : « par l'ambiguïté (retranchement et recherche), l'oscillation (le jeu des échanges), la transgression (les au-delà du corps), le devenir [...], la fusion, voire la confusion⁸⁸⁰ ».

3.3.3. *Plan inter pictural*

3.3.3.1 *Images in absentia*

L'intégration d'images *in praesentia* pourrait laisser penser que le texte en lui-même est empreint d'un faible coefficient de picturalité. Toutefois, il regorge de passages où l'on observe une réelle recherche descriptive, comme si Leonor Fini souhaitait, en imitant la perspective ou l'art du portrait, écrire comme elle peint. En effet, *Rogomelec* « fait apparaître des images que Leonor Fini aurait pu dessiner ou peindre, des paons déplumés, des chats roux et blancs à épaisse fourrure et de taille gigantesque, des pieuvres qui [...] enserrent le corps, des masques en osier, en plumes, en coquillages⁸⁸¹ ». Elle utilise aussi un vocabulaire qui relève des techniques empruntées à l'art, à son histoire et à ses pratiques : « arabesques peintes », « ornements finement peints en trompe l'œil [sic] », « ornements baroques », « peintures », « cadre anciennement doré » (*R*, p. 93-94).

⁸⁸⁰ Elza Adamowicz, Henri Béhar et Virginie Pouzet-Duzer, « Masculin/féminin », *Mélusine*, n° XXXVI, 2016, p. 9.

⁸⁸¹ Jocelyne Godard, *op. cit.*, p. 105.

Dans cette optique, Leonor Fini transpose des techniques visuelles à même son écriture. Elle utilise le même effet de fondu de lumière et d'ombre que dans sa peinture des années 70. Par exemple, avant son départ, le narrateur observe « des silhouettes en contre-jour dont le visage lui échappe » (R, p. 11); sur l'île, il est forcé de boire un « breuvage vert sombre » qui, « [v]u à travers la lumière de la bougie, [...] contenait des grains étoilés » (R, p. 13); les chemins qu'il emprunte sont parfois éclairés par le vacillement des flammes d'une torche; et la fête costumée se déroule sous les lueurs colorées des feux d'artifice (R, p. 84). Tous ces êtres monstrueux qui parcourent le roman oscillent ainsi entre le montrer et le cacher, mais le clair-obscur n'est pas le seul effet pictural utilisé par le code littéraire dans *Rogomelec*.

Il est possible d'établir d'autres recoupements entre les tableaux de l'artiste et l'univers décrit dans *Rogomelec*, comme avec le tableau de 1977 *La Grange Batelière*, paysage aquatique réalisé peu avant la parution de ce récit. Des personnages féminins et androgynes semblent se livrer à un rituel dans ce décor fluvial où, ici et là, dérivent des barques noires. Si l'on cherchait plus tôt à reconnaître les traits du frère Capnosfrante dans les images *in praesentia*, on ne regardait peut-être pas au bon endroit. En parcourant les tableaux que Fini a peints autour de l'année de publication de *Rogomelec*, on retrouve non seulement des échos thématiques entre les deux paroles artistiques, mais, plus encore, certains personnages qui, sans correspondre point par point aux descriptions du texte, s'y apparentent. Le frère Capnosfrante, obèse, dont les ongles avaient été peints en rouge foncé par Xenia (R, p. 40) rappelle volontiers une figure de la toile *Le traitement* de 1972, que nous avons vue dans *Le Livre de Leonor Fini*.

Le narrateur dans *Rogomelec* ressemble aussi aux personnages dévirilisés des peintures finiennes, où

il ne semble avoir de place que pour des hommes à peu près émasculés, tout empêtrés encore de féminité, soit par leur âge soit par leurs formes; lorsqu'ils sont des hommes, au sens total du mot, *virils*, elle ne les représente que vaincus et captifs, dévorés et brisés, pris au filet d'un sommeil magique ou d'un mortel épuisement...⁸⁸²

C'est tout à fait le cas du narrateur, qui est fait prisonnier de l'île, du sommeil et de sa chambre, laquelle est en réalité une « cellule » (R, p. 35) : « Lorsque je me suis retourné [...] la porte était fermée. » (R, p. 36)

La figure du pendu entraîne aussi dans son sillage une série d'œuvres de Leonor Fini. On pense notamment à *La perle* de 1978. Cette figure victimaire revient abondamment dans l'œuvre de Fini, notamment dans *Fêtes secrètes* (1978), qui rassemble une série de dessins sur le sujet lesquels auraient très bien pu illustrer les pages de *Rogomelec*⁸⁸³.

D'autres motifs tels que la ficelle nous ramènent à l'univers pictural de Leonor Fini. Avant de s'embarquer pour Rogomelec, le narrateur remarque que, « [d]ans [s]a chambre, quelqu'un était venu fouiller. [S]on linge, [s]es vêtements gisaient épars sur le lit, sur le sol, certains accrochés par une ficelle à la fenêtre... » (R, p. 28) Nous avons déjà vu que la fenêtre ouvre une brèche pour permettre à la peinture de faire irruption dans le texte. Dans ce passage, le châssis fait apparaître sur « l'œil interne⁸⁸⁴ » du lecteur ces toiles où Fini a suspendu au bout d'une ficelle des animaux (*L'ombrelle*, 1948; *L'escalier dans la tour*, 1952), un fragment de corps, un poumon ou un fœtus (*Petit sphinx ermite*, 1948). Dans l'économie du récit, cette scène énigmatique secondaire où l'on voit des vêtements informes et sans corps pendus à la fenêtre pourrait bien annoncer la fin du récit. Ce fragment qui contient l'épouvantable tableau du pendu peut être vu comme une mise en abyme prospective, car il réfléchit de façon anticipatrice l'histoire à venir et complexifie le roman. Dans

⁸⁸² Constantin Jelensky, *Leonor Fini, op. cit.*, 1968, p. 13.

⁸⁸³ Le pendu apparaît aussi dans un récit de rêve de Meret Oppenheim, celui du « 7 octobre 1932 », par exemple. *Poèmes et carnets*, Henri-Alexis Baatsch (trad.), Paris, Éditions Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1993.

⁸⁸⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, op. cit., 2010, p. 147.

le même passage, le narrateur observe par la fenêtre un paysage et une faune qui semblent tout droit sortis des peintures de l'artiste.

Je ne dis pas que Fini a volontairement cherché ce jeu de réflexions entre son écriture et sa peinture, mais en notant ces réverbérations entre ses deux paroles artistiques, j'arrive à montrer à quel point les disciplines sont « habitées » l'une par l'autre. *Rogomelec* est sans aucun doute un « espace hanté⁸⁸⁵ » par des images qui vont et viennent comme des spectres. Il s'exerce donc une étrange force d'attraction entre les deux moyens d'expression de l'artiste.

Il va sans dire que les tableaux de Leonor Fini que nous venons de mentionner, sans nécessairement être des images *in absentia*, livrent une histoire parallèle à *Rogomelec*. Sans s'y référer explicitement, le récit les évoque en explorant les mêmes atmosphères et les mêmes thèmes. Comme nous l'avons constaté, consulter les tableaux de Fini en cours de lecture, c'est sonder les harmonies qui existent entre le récit et l'image, non seulement sur les plans plastique et stylistique, mais aussi sur le plan thématique.

La couleur émane aussi de l'écriture plutôt que de l'image dans *Rogomelec* alors qu'habituellement, elle est le propre de la peinture. Nous constatons une fois de plus les échanges transversaux entre les arts. Les teintes sont nommées plutôt que vues : du bleu, du turquoise, du mauve, du rose, du violet pâle ou foncé, de l'azure, du bleu de Prusse, du orange, du violet de cobalt, du rouge foncé, du blanc. Leonor Fini emprunte donc aux arts visuels afin de faire collaborer ses effets à son exploration de l'écriture.

En fin de compte, de manière générale, le texte et l'image ne sont pas en concordance directe l'un avec l'autre, mais ne sont pas non plus en discordance. Le textuel et le visuel se répondent plutôt par des échos stylistiques et thématiques. Le lecteur-spectateur acquiert ainsi une

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

liberté supplémentaire d'aller et venir entre le texte et l'image, indépendants dans la division du travail tout en étant complémentaires. Bien des questions demeurent au sortir de *Rogomelec* et peut-être faut-il accepter de n'en jamais trouver toutes les clés de lecture, car à l'image de son auteure, ce récit ne se donne pas entièrement.

CONCLUSION

1. Les textures de la peinture

Cette thèse avait un double objectif. Il s'agissait d'abord de proposer un itinéraire pour entrer dans les livres empreints de picturalité de Leonor Fini, des livres jusqu'à présent peu ou pas du tout étudiés par la critique. Je les ai abordés comme des tableaux, en commençant par leur paratexte que j'ai considérés comme le cartel sur l'encadrement des peintures dans un musée ou sur le mur à côté d'elles. J'ai ensuite concentré mon propos sur quatre points, qui sont aussi des dénominateurs communs pour les femmes surréalistes : les différentes modalités d'autoreprésentation, l'attrait du surréalisme pour son côté subversif, le besoin de lier la peinture à l'écriture et la méditation sur la figure de l'androgynisme. En empruntant cet itinéraire et en accordant au pictural la possibilité d'interpréter un texte, j'ai pu analyser, d'un côté, les rapports texte-image au sein des livres de Leonor Fini où se combinent parfois deux médias et, de l'autre, les possibles identitaires imaginés par l'artiste à travers les dispositifs qu'ils donnent à lire et à voir. J'ai relevé des liens entre ses écrits et le surréalisme, correspondances qui se manifestent à la lecture de ses œuvres, mais qu'elle ne reconnaît jamais elle-même.

Dans le but de rendre compte de la nature intermédiaire de son œuvre, j'ai étudié les textes à la lumière de ses images *in praesentia* dans le premier chapitre sur les livres d'artiste et *in absentia* dans le second sur les récits. J'ai ainsi divisé mon corpus en suivant deux types d'écriture : une écriture plus ouvertement autobiographique dans les livres d'artiste et plus romancée dans les récits surréalistes. Dans le premier chapitre, j'ai montré que l'interrogation identitaire de Leonor Fini passe par l'hybridation médiatique et que ses livres d'artiste résistent à

la conception hiérarchique du livre illustré qui donne préséance au texte. En y entrelaçant profondément son art et sa vie, Leonor Fini invente une nouvelle façon d'être entre les mots et les images. Dans ces ouvrages hors normes où ses peintures sont mises en abyme dans les photos qui côtoient les textes, j'ai analysé certains des archétypes favoris de son œuvre peinte tels le masque, le chat, le voyage, le miroir, la fête funèbre et le faste des cérémonies ainsi que la manière dont elle interagit avec la littérature, la sienne et celle des autres. À la lumière des commentaires de l'artiste autour de ces éléments, j'ai été en mesure de mieux élucider ses trois récits parcourus par les mêmes thèmes et d'y relever les biographèmes picturaux.

Dans le deuxième chapitre, à la lumière des biographèmes relevés dans le premier, j'ai montré que les tableaux qui sont livrés allusivement dans son écriture deviennent des clés de lecture donnant accès au plaisir du texte et impliquant en corollaire le discours autofictionnel. Pour cette raison, je maintiens que pour lire Leonor Fini, il faut d'abord l'avoir vue. Le lecteur de connivence avec l'artiste prend plaisir à voir apparaître entre les lignes de ses textes les images qu'elle y dissimule, les siennes et celles d'autres artistes l'ayant influencée. L'analyse de ses récits confirme que plus le degré de saturation visuelle d'un texte est élevé, plus le texte a une valeur autobiographique puisque les images relevées fonctionnent comme des biographèmes.

Les images sont dans ses livres des « opérateurs de lisibilité⁸⁸⁶ » au même titre que les descriptions aux yeux de Philippe Hamon, et bien sûr, elles sont des « opérateurs de visibilité ». Comme la lecture littéraire qui requiert du lecteur une capacité à mobiliser les normes génériques pour pouvoir en jouer, la lecture de l'iconotexte finien requiert un savoir pictural pour avoir accès au texte, ainsi que l'avance Thomas Pavel, pour qui la lecture est une sorte de jeu :

Dans la perspective de la théorie des jeux, l'on tiendra pour acquis que les textes littéraires sont bâtis autour d'un petit nombre de règles de base qui nous permettent d'avoir accès au texte ; alors que le lecteur naïf ne

⁸⁸⁶ Philippe Hamon, « L'énoncé descriptif et sa construction théorique », *Dispositio*, vol. V, n° 13-14, 1980, p. 77.

connaît au départ que ces règles, à mesure que ses stratégies de lecture se développent, sa compréhension des jeux littéraires s'affine, lui permettant de noter des régularités qui échappent aux débutants [...]⁸⁸⁷.

Ainsi, au fil de mes lectures des textes de Leonor Fini, j'ai senti s'accroître ma capacité à dénicher les images en reconnaissant les indices de leur présence, comme ceux de la lumière et de la fenêtre, ce qui a avivé graduellement le plaisir que j'ai pris à les lire.

Leonor Fini n'a toutefois pas publié que des livres d'artiste et des récits surréalistes. Dans les années 1970 et 1980, alors qu'elle est au faite de sa carrière, elle a aussi publié des parcelles de textes dans des revues et des catalogues d'exposition, des textes majoritairement parus après ceux qui ont fait l'objet de mes analyses. Ces textes sont diffusés dans deux revues interdisciplinaires : *Sorcières*, fondée en 1975, et *Corps écrit*, fondée en 1982. Parmi les textes que Fini a publiés dans *Sorcières*, je compte « Surtout les puanteurs⁸⁸⁸ » (1975) et « Abhumaine⁸⁸⁹ » (1977). À ceux-ci s'ajoutent trois textes publiés dans différents numéros de *Corps écrit* : « Autoportrait⁸⁹⁰ » (1983), « Mes théâtres⁸⁹¹ » (1984), puis « Aquarelle⁸⁹² » (1985). À ce corpus se joint « Pseudonymes⁸⁹³ » (1983) où, de même qu'elle le fait dans *Le Livre de Leonor Fini*, elle organise son texte en suivant son itinéraire artistique, depuis Trieste jusqu'à Paris.

⁸⁸⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 160-161.

⁸⁸⁸ Leonor Fini, « Surtout les puanteurs », *loc. cit.* Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *SP* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁸⁹ *Id.*, « Abhumaine », *Sorcières*, n° 10, 1977. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *Ab* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁹⁰ *Id.*, « Autoportrait », *loc. cit.* Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *Ap* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁹¹ *Id.*, « Mes Théâtres », *Corps écrit*, n° 10, 1984 (deux photographies sur pages non paginées). La première partie de ce texte concerne les notions de travestissements et de narcissisme et est, selon toute vraisemblance, tirée du *Livre de Leonor Fini*, p. 41, paru neuf ans auparavant. Puisque j'ai déjà analysé cet extrait dans la section sur *Le Livre de Leonor Fini*, je n'y reviendrai pas ici. Je concentrerai mon propos sur la part du texte où Leonor Fini raconte son incursion dans les arts de la scène. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *MT* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁹² *Id.*, « Aquarelle », *Corps écrit*, n° 16, 1985. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses par le sigle *Aq* suivi du folio.

⁸⁹³ Leonor Fini, « Pseudonymes », *Leonor Fini*, Bologne, Grafis Industrie Grafiche s.r.l Edizioni d'Arte, 1983, p. 23-27. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *P* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Ces textes sont en eux-mêmes une sorte de conclusion à son œuvre et je ne pouvais pas ne pas m'y intéresser. Ils sont à la fois aboutissement, réponse partielle à l'énigme et issue. Si j'ai proposé un itinéraire pour entrer dans l'univers littéraire de Leonor Fini, il faut savoir en sortir, car Elle interprète l'acte de lecture comme partie prenante d'une forme d'art interactive. L'expérience de lecture de ses livres d'artiste est immersive, interactive et participative. Dans ces parcelles, bien que l'artiste raconte sa création artistique plus qu'elle ne l'explique⁸⁹⁴, elle apporte quelques réponses aux figures énigmatiques de ses récits. C'est dans l'écriture fragmentaire qu'elle semble avoir trouvé la manière de le faire. Par exemple, dans « Mes Théâtres », Leonor Fini écrit : « [i]l me fallait un indispensable orange » (*MT*, p. 33). Elle pointe là, sans trop en dire, l'importance que cette couleur revêt dans son œuvre, indice qui confirme son rôle que j'ai pressenti dans mon analyse de *L'Oneiropompe*. Elle informe le lecteur de son goût pour « [l]es photos délavées du siècle passé », pour « les chromos » que l'on voit dans *Miroir des chats* et les « vieilles réclames » (*Ap*, p. 30). Elle révèle aussi que le support, la « toile », ou la « feuille de papier », c'est pour elle une « scène rectangulaire » (*MT*, p. 33), confidence qui nous rend plus attentifs aux espaces scéniques rencontrés dans ses récits et qui cachent peut-être l'*ekphrasis* d'un tableau. Son œuvre *Le spectacle* illustre bien ces propos : on ne sait trop si les personnages féminins peints de dos regardent une œuvre dans un musée ou si elles sont assises devant la scène d'un théâtre.

Si j'ai décidé de tenir compte de ces textes en conclusion, c'est que le sujet singulier de ma thèse demande une conclusion peu orthodoxe qui, en suivant le mouvement de l'écriture finienne, pourra mieux faire le point sur la question de la réinvention de soi dans un univers toujours à la

⁸⁹⁴ Je prolonge la réflexion entamée lors de l'atelier « (Se) Raconter la création littéraire et artistique à l'époque contemporaine » auquel j'ai participé. Cet atelier a eu lieu lors du colloque de L'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC) qui s'est déroulé à l'Université d'Ottawa dans le cadre du Congrès annuel des sciences humaines au printemps 2015. Voir Adina Balint et Kirsty Bell, *Nouvelle Revue Synergies Canada*, « Dossier : (Se) Raconter la création littéraire et artistique à l'époque contemporaine », n° 10, 2017.

limite du rêve et de la réalité. Cette conclusion, c'est aussi une sorte de bilan des contradictions finiennes, car dès que l'on croit l'avoir saisie, Leonor Fini nous échappe.

Avec ces courts textes qui sont comme un dernier morceau de casse-tête à son autoportrait, on se situe davantage du côté de la production que de la réception. Nous sommes passés de « l'autre côté du miroir, du point de vue du créateur⁸⁹⁵ ». Ce qui est frappant à la lecture de ces textes, c'est l'impression de « déjà lu » auquel j'ai été confrontée et auquel le serait le lecteur qui décide d'aborder l'œuvre écrite de Leonor Fini en suivant l'ordre de parution de ses textes. On se rend ainsi compte de l'inextricable réseau intertextuel et inter pictural qu'elle a mis en place. Ses textes se mirent en effet l'un dans l'autre, ce que l'on pourrait appeler un effet de *décalque* pour emprunter un terme au domaine pictural, un effet qui nous renvoie à d'autres textes précédemment ou ultérieurement publiés. Ces parcelles autobiographiques sont donc composées de pièces, de morceaux hétérogènes et discontinus qui font de son écriture un lieu d'inachèvement, de reprises et de réflexion. En d'autres mots, ces parcelles forment une sorte d'éventail qui, en se dépliant, ouvre sur le reste. Pour reprendre les mots de l'artiste, « tout [...] semble comme un déploiement d'autres présences » (ALF).

Si je préfère considérer ces textes comme des parcelles plutôt que des fragments même si leur écriture a quelque chose de fragmentaire, c'est que la somme de tous ces écrits est toujours orientée vers le grand tout de l'œuvre de l'auteure-artiste alors que pour Roland Barthes l'important avec les fragments, « c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens⁸⁹⁶ ». Dans le cas de

⁸⁹⁵ Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, section : Le conférencier, https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel2.html (page consultée le 21 septembre 2019).

⁸⁹⁶ Voir Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 151.

Leonor Fini, le grand réseau formé par ces courts textes nous ramène inlassablement vers son grand œuvre.

2. Bilan des contradictions finiennes : le surréalisme et le féminisme

Souvent, les paragraphes de ces courts textes sont marqués par un changement thématique dont le fil de pensée et le lien entre les idées ne sont pas toujours intelligibles. Ces textes brefs sont ainsi ponctués de bris qui semblent conditionnés par une sorte de hasard surréaliste, comme une association d'idées ou un mélange d'images. C'est ce que Breton pourrait appeler un « fait-glissade⁸⁹⁷ », un événement lié à des objets ou à des lieux qui se relie à d'autres de manière inattendue. Passant d'un sujet à l'autre d'une façon qui peut paraître aléatoire et même abrupte – de sa peur des avions à celle de son père, ou encore des poèmes de De Chirico à l'argent qu'elle aurait aimé trouver dans une chasse d'eau (*Ap*, p. 29 et 33) –, allant de considérations plus générales à des passages ouvertement autobiographiques, Leonor Fini remonte rituellement à l'époque de son enfance, mais toujours, c'est l'art qui lui sert de prétexte autobiographique, qui malgré l'apparence de hasard, reste le fil conducteur de ses textes.

Dans « Aquarelle », Fini décrit sa façon de travailler la peinture à l'eau où l'automatisme semble plus certain et le « hasard [...] plus manifeste » (*Aq*, p. 3) que dans la peinture à l'huile. Ce texte se trouve davantage du côté de l'*energeia* que de l'*ekphrasis* et nous rapproche de la créatrice « en action⁸⁹⁸ ». Cette façon de travailler rappelle encore les méthodes surréalistes et l'automatisme de leur écriture :

⁸⁹⁷ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁹⁸ Liliane Louvel définit ainsi l'*energeia* à partir des écrits de M. Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992. Voir Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », *loc. cit.*

J'éclabousse, bien sûr. J'arrête. Je laisse couler. Je reverse le papier, je l'écrase. Je laisse l'eau s'élargir, étaler ses rigoles, mais je les piège, je les arrête, je les encercle. Ou encore je leur fais des surprises. Mais l'acqua m'en fait à moi, à son tour. [...] Mais je la saisis lorsqu'elle devient chevelure qui veut couvrir un œil et laisser l'autre si langoureux : elle devient Bérénice.

Dans ces courts textes, Fini réaffirme cependant son indépendance, son anticonformisme et sa résistance farouche au regroupement en insistant sur son penchant inné pour la peinture. Deux mots reviennent comme une incantation pour marquer sa différence. Elle emploie les mots « jamais » ou « presque jamais » pour faire figure de cavalière seule : « [M]ême si certains peintres m'intéressaient, m'attiraient, je n'ai presque jamais exposé avec d'autres. » (P, p. 25). Ou alors elle fait référence à tous « [c]es hommes politiques ou [c]es industriels » qu'elle n'a « jamais fréquentés » (Sp, p. 19). Cependant, c'est surtout le mot « toujours » qui revient comme un leitmotiv dans tous ces textes. Il témoigne du souci constant de Fini de protéger son intégrité et d'assurer son indépendance, notamment par rapport aux surréalistes. L'auteure-artiste clame sa différence dans la peinture comme dans l'écriture : « [j]'ai toujours aimé, j'ai toujours vécu mon propre théâtre » (MT, p. 31); « [...] toujours m'agaçaient les "appartenances" et je voyais plus ma différence que l'affinité éventuelle avec la tendance surréaliste » (P, p. 24); « [l]es idéologies m'ont toujours paru des approximations, des réductions, des simplifications » (P, p. 25); « [j]'ai toujours aimé marcher seule » (P, p. 25); « il m'a toujours semblé que l'important c'est d'agir, le dire, on ne le voit (on croit le voir) qu'après » (P, p. 25). D'autres mots participent à l'affirmation de son originalité et de sa modernité, les mots comme « vite » – « [l]a collectivité à l'école me dérangea vite » (Ap, p. 29) et « longtemps » – « [l]ongtemps, je ne me suis liée avec personne » (Ap, p. 33). En même temps, l'artiste reconnaît que sa « manière avait quelque affinité avec la peinture de certains surréalistes » (P, p. 24). Si « [s]es dessins ne sont pas tout à fait automatiques

(sauf ceux faits dans [s]es carnets d'adresses en téléphonant⁸⁹⁹) », « chacun de [s]es récits qu[']elle a] écrits couchée, d'un trait » sont aussi « à la limite de l'écriture automatique » (MT, p. 32).

Il n'est toutefois pas aisé de la positionner par rapport au Mouvement de libération des femmes qui a cours pendant les années où elle commence à publier ses textes, car ses gestes, ses images et ses paroles se contredisent. Sans doute n'est-ce pas le fait du hasard, mais celui d'une femme qui refuse d'appartenir à qui ou à quoi que ce soit et qui préfère l'énigme de l'ambiguïté. Comme le soulignait Whitney Chadwick dans les années 1980 : « Leonor Fini affirme une conscience féminine qui n'a nul besoin de manifestes, de théories ni de prosélytisme [...] »⁹⁰⁰. » Fini n'est pas militante, car elle veut être originale à tout prix, mais elle est récupérée par le discours féministe. Elle aime jouer son propre théâtre, mais n'aime pas tenir un rôle dans celui des autres; elle est à la fois sa propre metteuse en scène et sa propre interprète.

Leonor Fini a tenu peu de propos écrits sur le corps de la femme, sur son rôle social et sexuel ainsi que sur le féminisme. Elle a plutôt véhiculé la vision qu'elle en avait à travers son art, auquel elle ramène tout. Encore, si elle prônait la liberté sexuelle dans ses œuvres, y compris entre les femmes, c'est en tant qu'artiste, et non en tant que femme. Dans sa peinture et son écriture, Elle explore ainsi le désir dans des formes peu admises : l'homosexualité féminine et masculine, l'inceste, parfois même la bestialité. On peut penser, par exemple, à Bélinda qui a une relation incestueuse avec son fils, Mourmour, lui-même né d'un père humain et d'une chatte; à la relation incestueuse entre Ea et son oncle dans *L'Oneiopompe*; à l'étrange relation qui s'installe entre le jeune Furio et le chat de la même histoire et au baiser que ce même félin échange avec le narrateur; à la scène d'amour entre Xenia et Admata dans l'ossuaire de *Rogomelec*; etc. Dans les années 1980,

⁸⁹⁹ Elle dévoile que les dessins repris dans son livre *Le Temps de la mue* sont automatiques et qu'ils proviennent de ces carnets téléphoniques, information qui pourrait être utile pour une analyse éventuelle de ce livre que je n'aborde pas dans ma thèse. Je n'en fais pas l'analyse étant donné sa rareté et le peu de texte qu'il contient.

⁹⁰⁰ Whitney Chadwick, *Women Artists of the Surrealist Movement*, op. cit., p. 12.

l'artiste était devenue un « personnage-culte » pour les féministes qui admiraient les femmes « belles, impérieuses, gouvernées par la passion »⁹⁰¹ et les sorcières, comme celle qu'elle avait dessinée en couverture de la revue *Sorcières*⁹⁰². C'est l'art qui lui sert d'outil de résistance, et non le féminisme. Bien qu'elle ait peint une série de scènes érotiques entre femmes pour dénoncer l'obligation de vivre sa sexualité avec quelqu'un de l'autre sexe, elle déclare :

Elles me fatiguent, toutes ces lesbiennes. Elles sont comme des mouches à me harceler : on dirait qu'elles veulent à tout prix démontrer que toutes les femmes qui ont un peu de talent sont de leur côté. Tous les artistes ont un côté ambigu. Ils portent en eux un monde de sensations et d'intuition⁹⁰³.

Son texte « Abhumaine » est l'un des rares où elle consigne concrètement par écrit sa vision du féminisme. Elle y commence ainsi sa réflexion : « L'art des femmes (ou la femme artiste ou les femmes et l'art ou mon propre art) ? C'est une question qu'on m'a si souvent posée au cours de ces dernières années que j'ai envie de dire qu'elle n'a pas beaucoup de sens pour moi. » (Ab) Leonor Fini situe vraisemblablement la question de l'écriture et de la peinture à un niveau *a priori* personnel.

Pourtant, son discours se rapproche de la pensée différentialiste; Leonor Fini ne cherche pas à rester une femme d'après le modèle masculin ou à devenir un homme. Sa vision de la maternité la rapproche toutefois de la pensée matérialiste, elle qui n'a jamais eu d'enfants, qui répudiait l'association entre féminin et maternité et qui a vécu en triangle amoureux avec deux de ses amis pendant toute sa vie. Elle considère vraisemblablement le mariage⁹⁰⁴, la maternité⁹⁰⁵ et la famille comme des formes d'oppression du système patriarcal. Dans « Surtout les puanteurs », elle

⁹⁰¹ Peter Webb, *op. cit.*, p. 267.

⁹⁰² Xavière Gauthier (dir.), *Sorcières*, n° 1, 1975.

⁹⁰³ Peter Webb, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁰⁴ Bien qu'elle se soit toujours fortement opposée au mariage et à la maternité, Leonor Fini avait le plan d'épouser le prince italien Lorenzo Ercole Lanza del Vasto de Trabia dans les années 1930, mariage auquel s'opposait fortement la mère du prétendu. Fini le rejoignit à Paris, mais leur passion s'éteignit et leur mariage n'eut jamais lieu. Voir *Ibid.*, p. 26 et 28.

⁹⁰⁵ Leonor Fini préférait vivre en ménage à trois avec ses amis et avec ses 17 chats.

exprime son horreur de la maternité en soulignant que « [l]’odeur des bébés nouveau-nés est nettement mauvaise » et que cette « répugnanc[e] » est « objectiv[e], chimiqu[e] » (Sp).

Fini sera « plus curieuse, dans le domaine de l’art, des affinités avec les animaux » (Ab) qu’avec les femmes. Le vocabulaire qu’elle emploie la rapproche en effet davantage du règne animal que de celui des humains. Elle observe par exemple « [d]es griffures, striatures, frétillements, bonds » (P, p. 25) à la surface de ses œuvres de sa période minérale.

Dans « Abhumaine » elle revient sur l’énigmatique oiseau jardinier sur lequel on peut trouver un texte à la fin du *Livre de Leonor Fini* (LLF, p. 194), cet oiseau « qui est [s]on modèle préféré, c’est le mâle qui construit ces alcôves scintillantes et luxueuses. Et rien ne [lui] fait plus horreur que la « reine des abeilles » (Ab). Elle écrit que, pour elle, « [l]’art serait [...] le domaine naturel de la femme, les hommes n’y ayant accès qu’au prix de reconnaître leur composant féminin » (Ab). Ces propos sont essentialistes, voire différentialistes. Elle semble ici revendiquer une différence sexuelle de l’art. La peinture *est* femme selon elle. L’artiste souligne que la « “virilité” », c’est le contraire de l’art », puisque l’homme viril – celui qui commande et contrôle, celui qui « tue d’autres hommes et des bêtes, [et qui] exerce un pouvoir sans se poser de questions (ou en faisant semblant de ne pas s’en poser) » – ne peut créer un objet original. N’étant pas doté du pouvoir de création, il ne fait que « reprodui[re] les objets “utilisés” » (Ab, p. 41) plutôt que produire de nouvelles créations. Fini s’oppose ici à l’idée de « reproduction » dans tous les sens du terme⁹⁰⁶.

Fini rapproche le féminisme de l’humanisme élaboré sur un modèle masculin où l’humain n’est ni plus ni moins qu’un corps souverain, blanc et hétérosexuel. Pour cette raison, elle affirmait

⁹⁰⁶ Leonor Fini adopte la même ligne de pensée que Michelle Coquillat qui, dans *La poétique du mâle*, expose les schèmes d’appréhension genrés du discours critique autour de la création littéraire où l’homme est « l’être de la création » et « “La Femme” la créature de la procréation ». Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 38.

se sentir « instinctivement [...] “abhumaine” »⁹⁰⁷ (*Ab*), le préfixe *ab-* désignant une vie séparée, éloignée du cours normal de l’existence humaine, au-delà de l’humain. Leonor Fini s’est donc employée à créer hors de la voie humaine. Plus qu’une nouvelle féminité, c’est un nouvel être qu’elle veut voir naître, un peu comme Salvador Dalí qui souhaitait voir naître un « homme nouveau »⁹⁰⁸. Elle préfère dissoudre ses personnages et sa propre personne dans la nature. Ainsi, la toile *La leçon de paléontologie* (1973), qui accompagne « Abhumaine », montre une femme à peine vêtue instruisant une petite fille en lui décrivant un fossile iliaque, sorte d’hybride féminin d’une autre époque géologique et dont la taille est surhumaine.

Elle ramène donc à plat la forme humaine dans une nouvelle ontologie du vivant pour y ajouter une composante animale, pour l’éloigner encore plus de la forme humaine, tout en gardant la référence humanoïde. Bref, l’œuvre de Fini, elle-même constituée d’identités multiples et contradictoires, est tributaire de la contradiction du nouveau féminisme en France qui, d’un côté, met en scène les mères en général comme les héroïnes méconnues des temps passés et, de l’autre, fait des Amazones, des sorcières, des femmes stériles et des homosexuelles⁹⁰⁹ les braves des temps modernes. J’aurais pu faire une analyse féministe du corpus finien, mais comme l’auteure-artiste ne se disait pas féministe, j’ai préféré me concentrer sur les autres aspects de son œuvre dans le cadre de ma thèse.

⁹⁰⁷ Elle emprunte peut-être le terme à son grand ami Jacques Audiberti, qui a écrit *L’Abhumanisme*, Paris, Gallimard, 1955. Il définit ce concept ainsi : « C’est l’homme acceptant de perdre de vue qu’il est le centre de l’univers. Et peut-être, aussi, qu’il n’est pas le centre de l’univers. » L’abhumain, finalement, c’est « tout ce qui échappe à l’homme, la matière, les animaux, la création poétique, le langage, la femme, domaine “abhumain” par excellence ».

⁹⁰⁸ On peut penser à la toile de Dalí *Enfant géopolitique observant la naissance de l’Homme nouveau* (1943).

⁹⁰⁹ Brigitte Legars, « Le féminisme des années 70 dans l’édition et la littérature », *Encyclopédia Universalis* [en ligne], Paris, 2005, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/> (page consultée le 21 septembre 2019).

3. Réinvention de soi entre rêve et réalité

Ainsi, avec ces petits textes dont l'originalité repose sur un lien étroit qui s'établit entre le savoir artistique et le soi, nous restons dans l'ordre du champ générique des écritures de soi. Ces textes instropectifs où Leonor Fini est à la fois sujet et objet de son discours mettent en scène des « je » textuels dont le statut, souvent ambigu, est parfois référentiel, parfois fictionnel. En d'autres mots, ces parcelles de son être façonnent une peinture de soi qui s'invente en même temps qu'elle se raconte. Rappelons que Fini est à la fois réelle et fabriquée. Elle s'est autoengendrée. Alors comment voir la vraie Leonor Fini?

Tous ces textes sont parsemés de déclarations explicitement autobiographiques où elle se met elle-même en scène, dans sa différence et à tous les âges de la vie, et où elle donne ses réponses : « À douze-treize ans », « dès l'enfance » (*Ap*, p. 30), « vers 13-14-15 ans » (*P*); « Encore enfant », « À quatorze ans » (*MT*, p. 31); « quand j'étais enfant », « Enfant », « Quand j'étais adolescente » (*Sp*, p. 18-19); « le premier mot que j'ai dit fut *Acqua* » (*Aq*, p. 3).

Elle raconte en effet qu'elle fait bande à part et s'invente des vies parallèles à la sienne depuis qu'elle est petite. Le culte finien existe depuis longtemps, la petite Leonor étant « vénér[ée] » par les autres enfants. Elle aimait raconter qu'elle était en réalité « une enfant métisse », « un “enfant substitué” », allusion picturale à sa toile *Proserpine ou les enfants substitués*. Elle s'amusait à dire qu'elle était une « erreur de bonne » et que « jusqu'à l'âge de cinq ans (un an avant l'école) [s]es pupilles étaient très contractiles – elles devenaient parfois longues et étroites comme celles d'un chat » (*Ap*, p. 29). L'école, qui prodigue un enseignement collectif, lui aurait donc fait perdre ses traits distinctifs, un peu comme le chaton Mourmour qui, en retrouvant son milieu naturel, retrouve sa véritable nature. Leonor Fini « préfér[ai]t jouer à la maison, seule ou avec une gouvernante » et, dans cet espace clos où elle était libre de cultiver son

imaginaire, « ses narines s'élargirent » (Ap, p. 29) comme celles des chats. Déjà, Leonor Fini s'opposait aux conditions répressives de l'éducation des filles.

« Pseudonymes » et « Autoportrait » sont des textes plus explicitement autobiographiques, en ce sens qu'ils suivent un ordre quasi chronologique. Pourtant, Fini n'y mentionne aucune date; elle y juxtapose des séquences de sa vie toujours orientées vers sa pratique picturale dont elle souligne les continuités thématiques ou les ruptures. Si l'autobiographie semble dominer dans ces textes, le pacte autobiographique est constamment rompu. Fini affirme « aime[r] la mémoire et [ne pas aimer] les Mémoires » (Ap, p. 33), ce qui surprend le lecteur qui est en train de lire ses mémoires⁹¹⁰. On soupçonne aussi l'invention en ce qui concerne certains de ses propos. Dans « Autoportrait », elle fait allusion au tableau qu'elle a peint en 1975 en l'honneur de ses poupées : *Rasch, rasch, rasch, mein Puppen warten* (*Vite, vite, vite, mes poupées attendent*), qui est reproduit dans le texte. Fini prétend que « [l]e tableau [lui] fut d'abord volé. Cela arrive aux peintres, bien sûr », mais, en réalité, il n'en est rien⁹¹¹. C'est là encore la contradiction recherchée par Fini, qui fait que le lecteur doute toujours devant ses textes.

Ailleurs, dans « Autoportrait », après un retour à son enfance, Leonor Fini amorce ainsi une longue séquence descriptive : « Le spectacle que j'aimerais revoir, le voici. » Ce passage qui sert de prélude à une scène de cirque stipule qu'il s'agit d'un spectacle qu'elle a déjà vu, mais voilà qu'après avoir raconté une partie de sa vie, elle ouvre une brèche dans l'imaginaire et plonge le lecteur dans le monde du rêve. Le seul indice qu'elle lui donne, ce sont les guillemets ouvrants et fermants qui entourent ce long passage. La parole migre alors du discours référentiel vers le discours littéraire. Leonor Fini explore ici le thème de la maternité. Elle y décrit un spectacle où

⁹¹⁰ Dans une autre version de ce texte consultée aux ALF, Leonor Fini écrit ne pas aimer « les Mémoires (les plus menteuses) ».

⁹¹¹ D'après une conversation avec Neil Zukerman, cfm gallery, New York, 29 mars 2019. Ce tableau a été exposé dans de nombreuses expositions.

une femme accouche d'une foule de poulets blancs⁹¹², archétype de la maternité. Un tel spectacle peut-il avoir eu lieu? On pourrait sans doute croire cette scène possible au moyen de « trucages scéniques » (Ap, p. 32) et d'artifices surréalistes impressionnants. Il s'agit en fait, à quelques différences près, d'un extrait de son récit *L'Oneiopompe*⁹¹³ qui, on se rappelle, est paru en 1978, soit cinq ans avant la publication d'« Autoportrait ».

Ce spectacle imaginaire est présenté comme un spectacle réel. Si Fini a assisté à cette représentation, elle l'a fait dans le monde du rêve, et elle l'a vue à travers les yeux du narrateur de *L'Oneiopompe*, dont le « je » n'est peut-être pas si loin d'elle-même. Dans l'une des versions du texte « Autoportrait » que j'ai pu consulter aux Archives Leonor Fini à Paris, ce passage descriptif est plutôt présenté comme « [l]e spectacle que j'aimerais voir, je l'imagine ainsi ». Le fonds de manuscrits révèle donc la vérité sur ce spectacle et le cheminement vers la forme accomplie de ce texte. Fini joue ainsi avec son lecteur qu'elle ballote entre réalité et fiction. L'écriture se confond alors avec la réécriture et mêle la reprise d'une expérience supposément vécue avec l'imitation d'une œuvre antérieure. Dans « Mes théâtres », elle avertit pourtant son lecteur : « Dans chacun de mes récits [...] il y a, “comme par hasard”, une scène de théâtre. » (MT) J'ai déjà abordé la question du hasard dans l'œuvre de Fini. Les guillemets qu'elle emploie disent bien que la présence de ces tréteaux n'a rien d'un hasard et que, au contraire, tout est calculé, contrôlé.

Mais comment parler de son processus créateur? Comment le raconter? On se rappelle que Leonor Fini refuse d'expliquer sa peinture, mais qu'elle veut bien raconter des histoires autour d'elle d'où l'incursion de la fiction dans ses textes introspectifs. Dans les autres textes que j'ai

⁹¹² Leonor Fini pourrait exposer dans cette scène énigmatique le paradoxe de la poule et de l'œuf, comme le peintre surréaliste René Magritte dans son tableau *Variante de la tristesse* (1957). L'acte de création n'est pas associé ici à l'enfantement puisque la femme n'accouche pas d'œufs ou de poussins, mais de poulets matures. L'animal revient également dans les œuvres *Dans la tour* (1952) et *D'un jour à l'autre* (1938). Dans cette dernière toile, les poules blanches sont un puissant symbole féministe. Elles picorent et dévorent un homme mort, ou moribond, relégué à l'arrière-plan. Scène rare où l'artiste semble exprimer une haine à l'égard des hommes.

⁹¹³ ON, p. 32 à 39. Seules quelques lignes de la page 33 ont été supprimées.

analysés, l'énigme demeurait entière, mais ici, dans ses parcelles, elle semble tenter une explication, qui reste souvent impossible : « Qu'est-ce que le talent? Un heurt ressenti contre la réalité? Une protestation? Une inadaptabilité – une sensualité en plus? Ou peut-être une particularité organique que je ne sais pas expliquer? » (P, p. 23) Certaines questions restent encore en suspens : « *Ce n'est pas explicable aux autres ni à moi-même* », écrit-elle. On perçoit une possible d'explication, mais elle reste toujours partielle, arbitraire. Fini restera toujours fuyante et son œuvre repose sur cette tension entre brouillage et dévoilement. Dans son œuvre convergent autofiction, invraisemblance et autoréflexivité. Avec cette conclusion, il résulte à la fois un dévoilement du sujet et un dévoilement du projet littéraire. Si la peinture finienne est marquée par la transparence, le sujet peint se dérobe sans cesse, échappe à une saisie fixe et unique.

Ainsi s'expliquent, du moins en partie, les discontinuités, les références pluridisciplinaires, les sauts, les incertitudes de son discours. Leonor Fini articule ses propres techniques de création, l'assemblage de ses matériaux. Elle produit des énoncés sur le talent, l'inspiration, ses différents thèmes, son travail dans l'atelier, ses matériaux de création et les savoirs de l'art. Elle raconte non pas sa mémoire, mais celle de la peinture et celle de sa peinture.

L'énonciation dans ces textes est donc très subjective. Avec des titres tels que « Autoportrait », « Pseudonymes » et « Mes théâtres » – notons le pluriel des deux derniers –, ce jeu entre réalité et fiction n'est pas surprenant. Ces titres font de la quête identitaire un enjeu central de son écriture, où elle s'interroge sur la pluralité de l'image de soi. Comme elle l'écrit elle-même, « *[s]es différentes périodes pourraient s'appeler PSEUDONYMES* » (P, 27) . On comprend pourquoi elle écrit : « Dans mes peintures je ne dis jamais *JE*. » (LLF, p. 215) Raconter ses peintures, c'est se raconter elle-même sans avoir à *dire JE*.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

A. LIVRES D'ARTISTE

FINI, Leonor avec la collaboration de José Alvarez. *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1975.

_____. (texte) et Richard Overstreet (photographies). *Miroir des chats*, Genève, Slatkine, 1977.

_____. (textes et dessins) et Tana Kaleya (photographies). *Chats d'atelier*, Belgique, Michèle Trinckvel, 1994 [1988].

B. ROMANS

_____. *Mourmour, conte pour enfants velus*, Paris, Éditions de la Différence, 1976.

_____. *L'Oneiopompe*, Paris, Éditions de la Différences, 1978.

_____. *Rogomelec*, Paris, Stock, 1979.

C. PARCELLES AUTOBIOGRAPHIQUES

_____. « Surtout les puanteurs », *Sorcières*, n° 5, 1975, p. 18-19.

_____. « Abhumaine », *Sorcières*, n° 10, 1977, p. 41.

_____. « Autoportrait », *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 29-33.

_____. « Mes Théâtres », *Corps écrit*, n° 10, 1984, p. 31-33.

_____. « Aquarelle », *Corps écrit*, n° 16, 1985, p. 3.

_____. « Pseudonymes », *Leonor Fini*, Bologne, Grafis Industrie Grafiche s.r.l. Edizioni d'Arte, 1983, p. 23-27.

II. TRAVAUX SUR LEONOR FINI

A. TRAVAUX SUR LE CORPUS

FLORENNE, Yves. « Leonor Fini, romancière », *Le Monde*, Paris, 1978, p. 15, 17.

_____. « Leonor Fini au miroir », *Le Monde*, 1976. Aussi en ligne https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/02/leonor-fini-au-miroir_2955791_1819218.html (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. « Léonor Fini écrivain, Histoire de chat », *Le Monde*, 24 décembre 1976, n. p.

HUBERT, Renée Riese. « *Le Livre de Leonor Fini: Self Portrait and Autobiography* », *Corner* [en ligne], n° 2, Spring 1999, <http://www.cornermag.net/corner02/page05.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

OBERHUBER, Andrea. « La dualité créatrice dans *Le Livre de Leonor Fini* », *Le livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/fini-leonor-livre-de-leonor-fini-peintures-dessins-ecrits-notes-de-leonor-fini/> (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *Dalhousie French Studies*, vol. 89, Winter 2009, p. 45-61.

STEINSBERGER, Claudia. *Das Phantastische in den Erzählungen Leonor Fini, L'Onéiopompe und Rogomolec*, mémoire de maîtrise non publié, Université de Berlin, Allemagne, 1988.

B. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LEONOR FINI ET SON ŒUVRE

ANTLE, Martine. « Picto-théâtralité dans les toiles de Léonor Fini », *The French Review*, n° 62, 1989, p. 640-649.

BONCENNE, Pierre. « Leonor Fini s'explique », *Lire*, Paris, décembre 1976, p. 22-46.

BORGUE, Pierre. *Leonor Fini ou le théâtre de l'Imaginaire. Mythes et symboles de l'univers finien*, Paris, Lettres modernes, 1983.

BRION, Marcel. « Jusqu'au royaume des Mères », fragment de Marcel Brion, *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1955 dans Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minski, 2001 p. 162-165.

BRAUNER, Victor. « *J'ai vu comment vous faites un tableau, 1959* », Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini, Leonor Fini*, Paris, Galerie Minski, 2001, p. 129.

CREW, Rachael. « Sphinxes, Witches and Little Girls : Reconsidering the Female Monster in the Art of Leonor Fini », Elizabeth Nelson, Jullian Burcar et Hannah Priest (dir.), *Crating Humanity, Discovering Monstrosity: Myths & Metaphors of Enduring Evil, At The Interface, Cutting-Edge Research*, Oxford, Interdisciplinary Press, 2010, p. 97-106.

DEDIEU, Jean-Claude. « Leonor Fini : Au fleuve du réel, les affluents du songe... », *Obliques*, n° 14-15, 1977, p. 111-119.

DEDIEU, Jean-Claude. « Oxymores », Richard Overstreet et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minsky, 2001, p. 9-15.

DEVAIVRE, Anne-Marie. *L'Approche picturale d'univers littéraires : Les Illustrations de Leonor Fini*, thèse déposée à la Société des Gens de Lettres, Paris, 1970.

FINI, Leonor (préface). *Leonor Fini. Peintures*, Belgique, Michèle Trinckvel, 1994.

GAUTHIER, Xavière. *Leonor Fini*, Paris, Le musée de poche, 1973.

GODARD, Jocelyne. *Leonor Fini ou les métamorphoses d'une œuvre*, Paris, Le Sémaphore, 1996.

GUIBBERT, Jean Paul. *Leonor Fini graphique*, Lausanne, La Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine, 1971.

JELENSKI, Constantin. *Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et les Éditions Clairefontaine, 1968.

_____ et collab., *Leonor Fini, découverte et masquée*, compilation de nombreux textes sur l'artiste, coll. « Le Plan des Sources », Paris, Le Sphinx-Vilo, 1978.

MANDIA, Valérie. « La Juliette de Sade illustrée par Leonor Fini. Une esthétique de la méchanceté », *@nalyse* [en ligne], dossier *Vissages et vicissitudes de la méchanceté*, vol. 12, n° 2, printemps-été 2017, <https://doi.org/10.18192/analyses.v12i2.2015> (page consultée le 14 septembre 2019).

MAHON, Alyce. « La féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », *Dada/Surrealism* [en ligne], n° 19, 2013, n. p. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1274> (page consultée le 20 novembre 2018).

OVERSTREET, Richard et collab., *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minsky, 2001.

_____ et Neil Zukerman, *The Paintings of Leonor Fini — Catalogue Raisonné*, Milan, Skira, 2019 (sous presse).

_____. « Préface », Leonor Fini (textes) et Richard Overstreet (photographies et préface), *Miroir des chats*, Genève, Slatkine, 2008 [1977], p. 5-9.

WEBB, Peter. *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions, 2007.

ZUKERMAN, Neil. *Illustrated Catalog of Leonor Fini Books*, New York, CFM Gallery, 2005.

_____. *Leonor Fini Paintings 1931-1987*, New York, CFM Gallery, 2010.

C. FILMS ET DOCUMENTAIRES

Leonor Fini, la fête secrète [film], Archives de Fabrizio Clerici [en ligne], www.youtube.com/watch?v=-VLFjuC8RAg, 5 min 6 sec.

Leonor Fini en Corse [documentaire], réalisé par Yvan BUTLER, pour l'émission *Champ Libre* de Madeleine Brumagne, Télévision Suisse Romande (TSR), 1966, 17 minutes.

III. AUTRES TEXTES CONSULTÉS

A. ŒUVRES AVEC DES TEXTES OU DES ILLUSTRATIONS DE LEONOR FINI

AUDIBERTI, Jacques (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Le sabbat ressuscité par Leonor Fini*, Paris, Société des Amis des Livres, 1957 (35 gravures).

BAUDELAIRE, Charles (texte) et Leonor Fini (illustrations). *La Fanfarlo*, Nice, Éditions de la Diane française, 1969, (12 lithographies).

_____ (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Œuvres*, Monaco, Éditions André Sauret, 1986, (vol. I : 10 illustrations couleur; vol. II : 10 illustrations couleur; vol. III : 10 illustrations couleur).

DEDIEU, Jean-Claude (texte) et Leonor Fini (dessins), *Fêtes secrètes*, Paris, Éditions du Regard, 1978.

FINI, Leonor. *Histoire de Vibrissa*, Paris, Éditions Claude Tchou, Paris (168 dessins en noir et blanc), 1973.

_____. « Leonor Fini. Sculpture – Bijou », *Leonor Fini. « Sujet en or »*, Paris, Claude Tchou, 1973, n. p.

_____. *Le Temps de la mue*, Paris, Galerie Bosquet, (20 illustrations couleur gravées par Cécile Deux), 1975.

_____. *La grande parade des chats*, Leonor Fini, Paris, Agori, 1979.

_____. « Lettre à Roger Borderie », dans Jean-Claude Dedieu, « Leonor Fini : Au fleuve du réel, les affluents du songe... », *Obliques*, n° 14-15, 1977.

_____. *Minsky Follie's*, Paris, Éditions du Regard, 1980 (accompagné de 57 illustrations de chats).

_____. *Rogomelec*, Berlin, Gerhard Weber, Berlin, Verlag Vis-à-vis, 1983.

_____. *Les chats de Madame Helvetius*, Enrico Navarra Editeur, Paris (16 illustrations gravées par Cécile Deux), 1985.

_____. *L'Oneiopompe*, Maria Mercè Marçal (trad.), Barcelone, Éditions de l'Exiample, coll. « Espai de dones », 1992.

_____ et André Pieyre de Mandiargues. *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Nathalie Bauer (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2010.

_____, Jean Genet, Lasse Söderberg et collab., *Leonor Fini/Pourquoi pas?*, Suède, Bildmuseet, 2014.

GUIBBERT, Jean Paul (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Journal suivi de L'Asphodèle*, Les Cahiers de la Licorne, Montpellier, 1964.

_____ (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Jardins de Leonor Fini*, Montpellier, Léo Éditeur (4 gravures), 1965.

_____ (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Images de la Mort douce*, Paris, aux dépens d'un amateur (Jean Paul Guibbert) (18 gravures en collaboration avec Cécile Deux), 1974.

LELY, Gilbert (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Solomonie la possédée*, poème dramatique inspiré d'Alexei Remizov, Paris, Éditions Jacques Carpentier, Paris, 1979 (14 gravures en collaboration avec Cécile Deux).

MANDIARGUES, André Pieyre de (texte) et Leonor Fini (dessins), *Masques de Leonor Fini*, Paris, Éditions André Bonne, coll. « La Parade », 1951.

PINIERO, Juan Bautista (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Les Descriptions merveilleuses*, François Xavier Jauyard (trad.), Paris, Agori, (10 gravures pleine page et 14 illustrations en haut de chapitre), 1973.

_____ (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Les étrangers*, Françoise-Marie Rosset (trad.), Arte Press, Willemstad, Genève, Antwerpen, (18 eaux-fortes gravées par Cécile Deux), 1976.

_____ (texte) et Leonor Fini (illustrations). *Élus de la nuit (Chosen Ones of the Night)*, Paris, Éditions Michèle Trinckvel, (11 illustrations gravées par Cécile Deux), 1986.

POLIZIANO, Angelo (poèmes en allemand) et Leonor Fini (illustrations), *Die Tragödie des Orpheus*, édition bilingue, traduction allemande par Rudolf Hagelstange, Munich, List Verlag, (12 eaux-fortes gravées par Cécile Deux).

B. ŒUVRES D'AUTRES AUTEURS

ALIGHIÈRI, Dante (texte) et Salvador Dalí (illustration), *La Divine Comédie*, 12 volumes, Paris, Les Heures Claires, 1963 (100 bois gravés en couleurs, hors-texte et en feuilles).

ARÉTIN, Pierre. *L'œuvre du divin Arétin, deuxième partie, Essai de bibliographie arétinesque par Guillaume Apollinaire* [livre numérique en ligne], Projet Gutenberg, 2013, <http://www.gutenberg.org/files/43822/43822-h/43822-h.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

AUDIBERTI, Jacques. *L'Abhumanisme*, Paris, Gallimard, 1955.

BALZAC, Honoré de. « La Maison du chat qui pelote », *Œuvres complètes*, A. Houssiaux, t. 1, 1855, p. 33-84.

BARDON, Henry. *Le crépuscule des Césars. Scènes et visages de l'Histoire Auguste*, Monaco, Édition de Rocher, 1964.

BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1978.

_____. *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, Fécamp, Éditions Lignes, 2011 [1931].

BAUDELAIRE, Charles. « La fanfarlo », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. 1, p. 1413-1417.

LECLERC, Georges-Louis, Comte de Buffon (texte) et Pablo Picasso (illustrations). *Histoire naturelle*, Paris, Fabiani, 1942.

_____. *Les Fleurs du Mal*, Le Cercle du Livre précieux, Paris et Darmstadt (24 lithographies de Leonor Fini), 1964.

BIANCIOTTI, Hector. *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995.

BRETON, André. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

BRETON, André. *Fata Morgana, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

CARROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles*, Jacques Papy (trad.), Jean Gattégno (éd.), Barcelone, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

CHIRICO, Giorgio de. *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'Or », 1964 [1929].

DEHARME, Lise. *Le Poids d'un oiseau*, illustrations de Leonor Fini, Paris, Le Terrain vague, 1955.

ÉLUARD, Paul (poèmes) et Man Ray (illustrations), *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, 1947.

GUIBBERT, Jean-Paul. *Haut lieu du cœur*, dessins de Nasser Assar, Paris, Éditions La Différence, coll. « Le Milieu », 1976.

KALEYA, Tana. *Les Hommes*, Paris, Robert Laffont, 1974.

_____. *Femmes*, Paris, Publicness, 1980.

KAHLO, Frida. *Frida Kahlo par Frida Kahlo. Lettres 1922-1954*, TIBOL, Raquel (éd.), Christilla Vasserot (trad.), Paris, Points, 2009.

LARBAUD, Valéry. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

LEAR, Edward. « The Owl and the Pussycat », *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*, Boston, James R. Osgood and Company, 1871.

LOWRY, Malcom. *Pour l'amour de mourir*, Paris, Éditions La Différence, coll. « Le Milieu », 1976.

MANCERON, Claude. « Le Vent d'Amérique 1778-1782 », t. 2, *Les Hommes de la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1974.

MANSOUR, Joyce Mansour. *Déchirures*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.

MAUPASSANT, Guy de. « Le Horla », *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1895 [1887], p. 3-68.

OPPENHEIM, Meret. *Poèmes et carnets*, Henri-Alexis Baatsch (trad.), Paris, Éditions Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1993.

POE, Edgar Allan. *Œuvres imaginatives et poétiques complètes* d'Edgar Allan Poe, avec préface de Charles Moulin, Charles Baudelaire (trad.), Lausanne, Vialetay, 1966.

SEGALIN, Victor. Introduction d'Annie Joly-Segalen, 5 dessins de Jacques Herold, *Les Origines de la statuaire de Chine*, Paris, éditions de La Différence, coll. « Le Milieu », 1976.

SÉGUR, La Comtesse (texte), Leonor Fini (illustrations). *Les Petites filles modèles*, Paris et Nice, Art et Valeur, conçu et réalisé par Ariane Lancell (20 illustrations gravées par Cécile Deux), 1973.

VOISENON, Claude-Henri Fuzée de. *Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, Paris, À Londres, 1746.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*, Paris, A. Lacroix, 1868.

III. TRAVAUX THÉORIQUES

A. AUTOBIOGRAPHIE, PORTRAITS ET ROMANS À CLÉS

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge et Michel Contat. « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », entretien avec Michel Contat, *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n° 16, 2001, p. 119-135.

GASPARINI, Philippe. « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 [en ligne], dossier *Articles sur le genre*, mise à jour le 04/12/2011, <http://www.autofiction.org> (page consultée le 21 septembre 2019).

GLINOER, Anthony et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.

KOKIS, Sergio. « Cohérence et autoportrait », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 80, 1995, p. 7-9. Aussi en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/38660ac> (page consultée le 21 septembre 2019).

LACROIX, Michel. « Imaginaire, légendaire, fictif : le roman à clés et fiction de la vie littéraire », Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 11-20.

LARSSON, Björn. *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, coll. « Études Romanes de Lund », 1998.

LATHAM, Sean. « Réalité, fiction et plaisir. Introduction du livre *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef* », Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 21-42.

LEIRIS, Michel. *La Règle du jeu*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011, p. 56.

MORSILLO, Sandrine. « Autofictions visuelles et identités artistiques » [en ligne], dossier *Articles sur artistes*, mise à jour le 04/12/2011, <http://www.autofiction.org> (page consultée le 21 septembre 2019).

RICHARD, Annie. *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2013.

RENAUD, Kiev. « Les impossibilités du portrait littéraire », *Le Crachoir de Flaubert* [en ligne], 2017, <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2017/03/les-impossibilites-du-portrait-litteraire/> (page consultée le 27 octobre 2018).

STRASSER, Anne. « Les Mandarins, les clés pour se dire », Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 131-144.

VERCRUYSE, Thomas. « Façons de lire, manières de devenir – La lecture comme occasion d'une ethopoétique », *Épistémocritique : Littérature et savoirs* [en ligne], 25 mars 2015, <http://epistemocritique.org/facons-de-lire-manieres-de-devenir-la-lecture-comme-occasion-dune-ethopoetique/> (page consultée le 21 septembre 2019).

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie suivi de Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de La Transparence, coll. « cf. essais d'esthétique », p. 38.

B. FEMMES SURREALISTES

ANTZENBERGER, Eléonore. « Compte-rendu de Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, 2002, 256 p. », *Le site Mélusine* [en ligne], dossier *Lu (Lectures utiles)*, www.melusine-surrealisme.fr/site/Antzen_Chadwick.htm (page consultée le 25 mars 2016).

BARNET, Marie-Claire. *La Femme cent sexes ou les genres communicants*. Deharmes, Mansour, Prassinis, Berne, Paris, P. Lang, 1998.

BEAUCHAMP HOUDE, Sarah-Jeanne et Andrea Oberhuber. « Oiseaux en péril, l'œuvre testament de Dorothea Tanning et Max Ernst », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

BLANCARD, Marie. *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinis, Dorothea Tanning et Unica Zürn. Dialogue entre écriture et arts plastiques* [en ligne], thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2006, <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0296.pdf> (page consultée le 25 mars 2016).

BORDERIE, Roger et Michel Camus (dir.), *Obliques*, n° 14-15, 1977.

BORDERIE, Roger et Michel Camus (dir.), « Avertissement », *Obliques*, n° 14-15, Borderie, 1977, p. 1-3.

BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2010.

BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969.

BUTOR, Michel. CAWS, Mary Ann, Rudolf Kuensli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women, Dada/Surrealism*, n° 18, 1990.

CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, Brown & Co., 1985, rééd., Paris, Thames & Hudson, 1992, traduction française : *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986.

CHADWICK, Whitney. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986.

CHADWICK, Whitney. (dir.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge London, MIT Press, 1998.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *La femme s'entête*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 53-69.

_____. « Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. » *Dada/Surrealism*, n° 18, 1990, p. 159-181.

_____ et Katharine Conley. *La part du féminin dans le surréalisme*, Centre culturel international de Cerisy, colloque, du 1^{er} au 11 août, 1997.

_____ et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.

_____. *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999.

_____. « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Itinéraires* [en ligne], 2012, <http://journals.openedition.org/itineraires/1290> (page consultée le 14 octobre 2018).

CONLEY, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, London, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1997.

_____. « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 71-89.

EIBL, Doris G. Eibl « Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *Mélusine*, n° XXXII, 2012, p. 157-166.

FORT, Ilene Susan, Tere Arcq et Terri Geis (dir.), *Au pays des merveilles : Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Mexico City, Museo de Arte Moderno, Québec, Musée national des beaux-arts, New York, Prestel, 2012.

FUZESI, Piroška. « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Études françaises*, n° 10, 2005, p. 157-167.

HUBERT, Renée Riese. *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, Nebraska University Press, 1994.

LACASSE, Alexis et Andrea Oberhuber. « L'Album de Hannah Höch : imaginaire social de la République de Weimar et motifs idiosyncrasiques », *Le Livre surréaliste au féminin : faire*

œuvre à deux [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

MANSOUR DESVAUX, Marie-Francine. *Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir* [en ligne], thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2014, p. 115. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01124337/document> (page consultée le 21 septembre 2019).

MISSIR, Marie-Laure. *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 180.

OBERHUBER, Andrea et Caroline Hogue, « *Le Poids d'un oiseau* de Lise Deharme et Leonor Fini : parcours d'une revenante », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. « “J’ai la manie de l’exception” : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l’illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

_____. « *Ecce Medusa* : regardons-la, donc ! », *MuseMedusa* [en ligne], http://musemedusa.com/dossier_1/oberhuber/ (page consultée le 20 novembre 2018).

_____. « Pour une esthétique de l’entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l’œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

_____. « *Aveux non avenus*, un monstrueux collage de textes et d’images photographiques », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/fini-leonor-livre-de-leonor-fini-peintures-dessins-ecrits-notes-de-leonor-fini/> (page consultée le 21 septembre 2019).

_____ et Alexandra Arvisais. « Héritages ou legs? », dans Andrea Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine* [en ligne], 2016, www.cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heritage-ou-legs/ (page consultée le 14 septembre 2019).

_____. « Enfants naturels ou filles spirituelles? À propos de quelques réflexions sur l’esprit de filiation Dada dans les pratiques “autographiques” des auteures-artistes surréalistes », Eric Robertson et Elza Adamowicz (dir.), *Dada and Beyond : « Eggs laid by Tigers »*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 181-198.

ORENSTEIN, Gloria. « The Women of Surrealism », *The Feminist Art Journal*, spring 1973, p. 15-21.

_____. « Art History and the Case for the Women of Surrealism », *The Journal of General Education*, vol. 27, n° 1, printemps 1975. Aussi en ligne www.jstor.org/stable/27796489 (page consultée le 30 septembre 2016).

_____. « Les femmes du surréalisme », *Obliques*, n° 14-15, 1977, p. 61-64.

_____. « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 147. Aussi en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500638ar.pdf> (page consultée le 20 novembre 2018).

PLET, Charles et Daisy Le Corre. « Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux : le conte érotique qui déshabille les genres », *Le Livre surréaliste au féminin : faire œuvre à deux* [en ligne], <http://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/> (page consultée le 21 septembre 2019).

RICHARD, Annie. « Scandaleusement d'elles », *Mélusine*, n° XXI, 2001, p. 333-352.

ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women an International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998.

RUBIN SULEIMAN, Susan « En marge : les femmes et le surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 55-68.

VERGINE, Lea. *L'autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Mireille Zanuttini (trad.), Paris, Des Femmes, 1982.

C. SURRÉALISME

ARAGON, Louis. « Lewis Carroll en 1931 », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 25-26.

BOULOUMIÉ, Arlette et Henri Béhar. *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne, Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.

BRETON, André. « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1963 [1924, 1929], p. 11-64.

BRETON, André. *Arcane 17*, édition ornée de 4 lames de tarot par Matta, New York, Brentano's, 1945.

COLVILE, Georgiana et Annie Richard. « Le jeu des miroirs », *Mélusine*, n° XXXIII, 2013, p. 9-20.

COLVILE, Georgiana et Annie Richard (dir.), *Mélusine*, n° XXXIII, 2013.

DIVOORT, Nadia Sheherazade. *La grande déesse dans la poésie surréaliste*, thèse de doctorat [en ligne], Université de la Colombie Britannique, 1977, <http://docplayer.fr/26361332-Grande-deesse-dans-la-poesie-surrealiste-par.html> (page consultée le 30 septembre 2016).

DROST, Julia et Scarlett Reliquet. « Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes – héritages et détournements », Julia Drost et Scarlett Reliquet (dir.), *Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 7-16.

DUBOIS, Philippe. « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », *Littérature*, n° 25, 1977. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_25_1_1132 (page consultée le 21 septembre 2019).

EIGELDINGER, Marc. « Poésie et langage alchimique chez André Breton », *Mélusine*, n° II, 1981, p. 22-38.

GASSARIAN, Gérard. *André Breton : Une histoire d'eau*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2006.

GRÜN, Ecaterina. « Morcellement, approximation et (in) complétude dans la poésie de Tristan Tzara », *Mélusine*, n° XXIV, 2004, p. 293-304.

JUSTINE-MARGAUX, Christen. « La figure du double des décadents aux surréalistes », *Post-scriptum* [en ligne], n° 20, mars 2016, <https://post-scriptum.org/20-04-la-figure-du-double-des-decadents-aux-surrealistes/#toc-les-surfaces-r-fl-chissantes> (page consultée le 20 novembre 2018).

KOBER, Marc. « Identités chatoyantes : Leonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues », *Mélusine*, n° XXXIII, 2013, p. 44-54.

_____. « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : Des chimères et des monstres », *Mélusine*, n° XXVI, 2006, 73-82.

LETELLIER, Claude. « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans *Fata Morgana* d'André Breton », *Mélusine*, n° XX, 2000, p. 105-120.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Claude Letellier (dir.), *Mélusine*, n° XX, 2000.

MARTIN, Jean-Hubert (dir.), *Man Ray photographe*, Paris, P. Sers, 1981.

MEDINA, Lola Bermúdez. « Hebdómeros de Giorgio de Chirico : le récit mélancolique », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 16, 2001, p. 25-33.

MOURIER-CASILE, Pascaline. « Mélusine ou la triple en phase : Fée, Lilith, Phé dans Arcane 17 », *Mélusine*, n° II, 1981, p. 175-202.

MOURIER-CASILE, Pascaline. *De la chimère à la merveille, Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, thèse d'État, Paris IV, 1981.

NOHEDEN, Kristoffer. « The Tarot and the *Vis Imaginativa* », *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*, New York, Springer, 2017, p. 60-67.

PY, Françoise. « Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne », *Mélusine*, n° XXVI, 2006, p. 9-22.

SANTI, Sylvain. « André Masson : Métamorphoses d'un artiste », *Mélusine*, n° XXVI, 2006, p. 35-47.

STEINHAUSER, Monika. « “La lumière de l'image”. La notion d'image chez les surréalistes », Aude Virey (trad.), *Revue de l'Art*, 1996, n° 114, p. 68-80. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1996_num_114_1_348298 (page consultée le 21 septembre 2019).

The Museum of Modern Art, communiqué de presse annonçant l'exposition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* [en ligne], 1936, www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/360/releases/MOMA_1936_0056_1936-11-30_113036-38.pdf?2010 (page consultée le 25 mars 2016).

TILCKÉ, Jean-Marc. *Le Surréalisme au jour le jour* [en ligne], *Archives de la liste de discussion de Mélusine*, dossier « Liste Mélusine février 2010 », http://melusine-surrealisme.fr/site/SurrealismeAuJourLeJour/Sjj_2010/SJJ2010Fev.htm (page consultée le 21 septembre 2019).

YOUSSE, Yasmine. « Réinventer le tarot de Marseille sous l'Occupation, une activité surréaliste », *Le Monde* [en ligne], 20 décembre 2013, <https://www.telerama.fr/monde/reinventer-le-tarot-de-marseille-sous-l-occupation-une-activite-surrealiste,106473.php> (page consultée le 21 septembre 2019).

D. LIVRES D'ARTISTES, LIVRES SURREALISTES ET LIVRES ILLUSTRÉS

ADAMOWICZ, Elza. *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

_____. « État présent. The *Livre d'artiste* in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. LXIII, n° 2, 2009, p.189-198.

_____. « Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste », *Mélusine*, n° XXXII, 2012, p. 31-42.

_____. « Le livre surréaliste : poètes et peintres dialoguent », *Littera, Le Paris de l'entre-deux-guerres : surréalisme, art nègre, culture populaire*, vol. 2, 2017, p. 67-75.

BATT, Noëlle. « Le Livre d'artiste, une œuvre émergente », Monserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence/Unesco, 1997, p. 21-34.

BÉHAR, Henri. « Portes battantes », *Mélusine*, n° IV, 1983, p. 339-341.

BOULESTREAU, Nicole. « Espace optique, espace métaphorique », Emmanuelle Baumgartner et Nicole Boulestreau (dir.), *Livre et littérature. L'espace optique du livre*, Nanterre, Centre de recherches du département de français de Paris X-Nanterre, 1988.

CECCATTY, René de. « N'oublions pas les éditions de la Différence », *Les Lettres françaises* [en ligne], 13 juillet 2017, www.les-lettres-francaises.fr/2017/07/les-editions-de-la-difference/ (page consultée le 21 septembre 2019).

GARAT, Anne-Marie. *Photos de familles, un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011.

KOOISTRA, Lorraine Janzen. *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin de Siècle Illustrated Books*, Aldershot, Scolar, 1995.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

OBERHUBER, Andrea. « The surrealist book as a cross-border space: The experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », *Image & Narrative, The Story of Things: Reading Narrative in The Visual* vol. 12 n° 3, 2011, p. 81-97.

_____. « Voir le texte, lire l'image », *Dalhousie French Studies*, vol. 89, p. 3-9. Aussi en ligne <http://www.jstor.org/stable/40838470> (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n° XXXII, 2012, p. 9-30.

_____. « Démarche collaborative et partage de la page au sein du Livre surréaliste » [en ligne], 5e Congrès de l'EAM (Université de Rennes, 1^{er} – 3 juin 2016), <http://lisaf.org/2016/04/25/les-anagrammes-dessins-consignes-au-sein-du-livre-hexentexte-et-oracles-et-spectacles-dunica-zurn/> (page consultée le 21 septembre 2019).

PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

SCHUH, Julien. « Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste ? », *Mélusine*, n° XXXII, 2012, p. 43-60.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.

E. RAPPORTS TEXTE-IMAGE, INTERDISCIPLINARITÉ ET EKPHRASIS

ALFANDARY, Isabelle. « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, n° 76, 2006, coll. « La Licorne », p. 83-96.

BALINT, Adina et Kirsty Bell. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, « Dossier : (Se) Raconter la création littéraire et artistique à l'époque contemporaine », n° 10, 2017.

BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1964.

_____. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 116-117.

BASSY, Alain-Marie, « Enquête en jaquette : À propos de quelques couvertures de romans policiers contemporains », Alain Niderst (dir.), *Iconographique et littérature : D'un art à l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 201-216.

BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1980 [1955].

BELL, Kirsty. *Coprésences, entrecroisements. Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Rodopi, coll. « Chiasma », 2014.

BERGER, John. *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation/Harmondsworth, Penguin, 1973.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, Paris, Armand Collin, 2006.

BERNIER, Sylvie. *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1990.

BONHOMME, Bérénice. « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°16, 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, <http://narratologie.revues.org/1025> (page consultée le 25 mars 2016).

CHÉZAUD, Patrick. « L'image pré-texte », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 53-66.

DIRKX, Paul. « Introduction. Un œil qui passe inaperçu », Paul Dirkx (dir.), *L'Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 9-22. Aussi en ligne <https://books.openedition.org/pur/52089?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

D'ORLANDO, Vincent. « Italo Calvino ou l'obsession scopique », actes du colloque *Le regard à l'œuvre – Lecteurs de l'image, spectateurs du texte* [en ligne], Université de Caen Basse-Normandie, 26 mars 2014, LASLAR, p. 129-144, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2673> (page consultée le 20 novembre 2018).

DUBEL, Sandrine. « Mises en scène du regard dans les Images de Philostrate l'Ancien », Actes du colloque *Le regard à l'œuvre – Lecteurs de l'image, spectateurs du texte* [en ligne], Université de Caen Basse-Normandie, 26 mars 2014, LASLAR, p. 14, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/1%20-20DUBEL.pdf> (page consultée le 20 novembre 2018).

DUFRÊNE, Bernadette. « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, dossier *L'image du texte*, n° 134, 2002, p. 22-38.

ECO, Umberto. « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, n° 15, Paris, Seuil, 1970.

_____. *Études sémiologiques : Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

_____. *Dire presque la même chose*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 2007.

GOT, Delphine. « La pression iconique chez Nerval », Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, 185-202.

HAMON, Philippe. *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, J. Corti, 2001, p. 247.

_____. *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

_____. *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, éditions Macula, 1991.

_____. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

_____. *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

_____. « L'énoncé descriptif et sa construction théorique », *Dispositio*, vol. V, n° 13-14, 1980, p. 55-95.

JUNG, Willi. « "L'effet des tableaux". Lecture picturale de "La Maison du chat-qui-pelote" », *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004, p. 211-228. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-211.htm?contenu=resume> (page consultée le 21 septembre 2019).

LAFORGUE, Pierre. « La Maison du chat qui pelote, une textualisation du détail », Bertrand Degott et Pierre Nobel (dir.), *Images du mythe, images du moi*, Presses universitaires Franche-Comté, 2002, p. 189-198.

LAUFER, Laurie. « La morgue : voir l'irreprésentable », *Recherches en psychanalyse*, n° 8, 2009, p. 228-237. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2009-2-page-228.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

LEBLANC, Julie. « L'illisible : un problème d'ordre génétique et iconique », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, n° 76, 2006, coll. « La Licorne », p. 237-248.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu », Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, n° 76, 2006, coll. « La Licorne », p. 11-28.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon*, avant-propos de H. Damisch, Paris, Hermann, 1990 [1766].

LOUVEL, Liliane. « Disputes intermédiales : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, section : Le conférencier, https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel2.html (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

_____. « “L’œil cartographique du texte”. Subterfuges de l’iconotexte. De quelques substituts du tableau dans le texte : effets cartographiques », Ronald Shusterman (dir.), *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 23-42.

_____. « Modalités du pictural », *Texte/Image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 15-44. Aussi en ligne <https://books.openedition.org/pur/40826?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

_____. « “Peindre les nuages pour évoquer la lune...” L’allusion picturale », Peter Vernon et Claudine Raynaud (dir.), *L’allusion et l’accès*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT | 31 », 2005, p. 63-88.

_____ et Catherine Rannoux (dir.), *L’illisible*, Rennes, Presses de l’Université de Rennes, 2006.

_____ et Catherine Rannoux (dir.), « Avant-propos », *L’illisible*, Rennes, Presses de l’Université de Rennes, 2006, p. 7-8.

_____. « Le tiers pictural : l’événement de l’entre-deux », Jean-Pierre Montier (dir.), *À l’œil, des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 223-243.

_____. *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

_____. « Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert », *Interfaces : image, texte, langage*, Université Paris 7-Denis Diderot, Presses de l’Université de Bourgogne, 2012, vol. 33. Aussi en ligne <https://college.holycross.edu/interfaces/vol33.html> (page consultée le 27 octobre 2018).

_____. « Déclinaisons et figures *ekphrastiques* : quelques modestes propositions », *Arborescences*, n° 4, 2014, p. 15-32. Aussi en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2014-n4-arbo01600/1027429ar/> (page consultée le 20 novembre 2018).

MALLARMÉ, Stéphane. *Le « Livre » de Mallarmé*, Henri Mondor (préface) et Jacques Scherer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978 [1957].

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, vol. 1, 1952.

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/arts », 1965.

MEKOUAR, Mouna. « André Malraux : l'invention du musée imaginaire », *art press* 2, n° 24, *L'art en images, images de l'artiste*, février-mars-avril 2012. En ligne <https://www.artpress.com/2012/02/10/lart-en-images-andre-malraux-linvention-du-musee-imaginaire/> (page consultée le 21 septembre 2019).

MALLIER, Clara. « “Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature” : pour une lecture non sémiotique de la couleur chez Ernest Hemingway », *Revue française d'études américaines*, n° 105, 2005, p. 77-92. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-77.htm> (page consultée le 27 octobre 2018).

MILAT, Christian. « Approches théoriques de la réécriture », *@nalyse* [en ligne], dossier *Réécritures et transfigurations : quand le texte littéraire se métamorphose*, vol. 11, n° 2, printemps-été 2016, <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i2.1571> (page consultée le 21 septembre 2019).

MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

MONTIER, Jean-Pierre. « Le masque de l'Inconnue de la Seine : promenade entre muse et musée », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, p. 46-56. Aussi en ligne <https://doi.org/10.1080/02666286.2013.771931> (page consultée le 21 septembre 2019).

PAVIS, Patrice. « Avant-propos. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* 3, Presses universitaires Septentrion, 2007 [2000], p. 9-16.

PLUTARQUE. *Œuvres morales. La gloire des Athéniens*, 346 F.

POTVIN, Claudine. *Clin d'œil de la littérature au musée*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2017.

PRUVOT, Monique. « Regard sur l'espace pictural américain », Bernard Brugière (dir.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995. Aussi en ligne <http://books.openedition.org/psn/3903?lang=fr> (page consultée le 21 septembre 2019).

RAYNIE, Florence. « “Faire voir en littérature” : l'ekphrasis dans les romans de Lope de Vega », Françoise Cazal, *Homenaje a / Hommage à Francis cerdan* [en ligne], FRAMESPA, 2008, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00366000/PDF/faire_voir_en_litterature.pdf (page consultée le 21 septembre 2019).

SAMOYAU, Tiphaine. « Textes visibles », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, p. 15-27.

SAUVAGEOT, Jaques, Jean-Pierre Bruaire et Catherine Melotte (dir.), *Réflexion(s) sur le miroir* [en ligne], 2009, <http://www.jbsb.eu/presse/Reflexion.pdf> (page consultée le 21 septembre 2019).

SÉRODES, Serge. « Les dessins d'écrivains. Prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n° 10, 1996, p. 95-108.

STÉPHANE, Roger. *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984.

TRAN, Quoc Trung. « Du livre illustré au texte imagé : image, texte et production du sens au XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 61, 2005, p. 152-157. Aussi en ligne https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rhren_1771-1347_2005_num_61_1_2736.pdf (page consultée le 21 septembre 2019).

TRO DÉHO, Roger. « Dialogue des arts et des médias », Philip Amangoua Atcha, Adama Coulibaly et Roger Tro Dého (dir.), *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 171-197.

VOUILLOUX, Bernard. « Du figural iconique », *Poétique*, n° 146, 2006, 131-146.

_____. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Librairie Droz, 1989.

_____. *La peinture dans le texte, XVIII^e–XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994.

F. ARTS VISUELS

ADELINE, Jules. *Lexique des termes d'art*, Paris, Picard et Kann, 1884.

ASSELIN, Olivier. « Au-delà de l'immersion, la présence réelle. Le musée de cire à l'ère du cinéma », *Nouvelles vues, Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec* [en ligne] http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero15icono/Immersion_presence_reelle.pdf (page consultée le 20 novembre 2018).

BAUDELAIRE, Charles. « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *Œuvres complètes, Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 1975-1976, p. 402-430.

BARDON, Henry. *Le crépuscule des Césars. Scènes et visages de l'Histoire Auguste*, Monaco, Édition de Rocher, 1964.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980 [1979].

BOUSQUET, Paul Hubert. *La Peinture maniériste*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964.

FARRAN, Jean (texte) et Maurice Jarnoux (photos). « La grande aventure d'André Malraux », *Paris-Match*, n° 273, juin 1954, p. 34-43; 54.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.

KANT, Emmanuel. *Kritik der Urteilskraft*, Berlin und Libau, Lagarde und Friedrich, 1790.

KANT, Emmanuel. Alexis Philonenko (trad.), § 14, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993 [1965].

LEFORT, Claude (éd.), « Phénoménologie de la perception », *Œuvres Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 832-833.

ROUGÉ, Bertrand. « La Visitation. Pontormo, Lévinas et le vis-à-vis de peinture », *Revue de métaphysique et de morale*, 2006, n° 52, p. 523-543. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-4-page-523.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

ROUSSET, Jean. « La guerre en peinture : La Bataille de Pharsale », *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 165-175.

G. BAROQUE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Alewyn, Richard. L'Univers du baroque : suivi de Les fêtes baroques rapportées et commentées par Karl Sälzle, Hambourg, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964 [1959].

BARBE, Christian. « Présence baroque chez Cyrano de Bergerac », *Baroque*, n° 6, 1973, <http://journals.openedition.org/baroque/424> (page consultée le 21 septembre 2019).

ROUSSET, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1976 [1954].

MARINO, Adrian. « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, n° 6, 1973. Aussi en ligne <http://journals.openedition.org/baroque/414> (page consultée le 21 septembre 2019).

H. Contes fantastique et merveilleux

BIZEK-TATARA, Renata. « L'œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno », *Synergies*, Pologne, n° 11, 2014, p. 41-52.

BELLEROSÉ, Jonathan. *Le fantastique comme « poétique de l'égarement » : l'espace piégé*, thèse de maîtrise [en ligne], Montréal, Université du Québec, 2009.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti, 1951.

CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1560) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Librairie Droz, 2000.

GRIVEL, Charles. *Fantastic-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

LYSØE, Éric. « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, 2002, n° 33, p. 37-66.

MILLER, Jared Scott. « La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire », thèse de maîtrise [en ligne], Provo, Brigham Young University, 2016, <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6799&context=etd> (page consultée le 21 septembre 2019).

MILLET, Gilbert et Denis Labbé, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Le fantastique*, Paris, PUF, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

TRITTER, Valérie. *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

I. FÉMINISME

ABASTADO, Claude. « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, 1984, n° 44, p. 65-82. Aussi en ligne https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_44_4694 (page consultée le 21 septembre 2019).

BESANÇON, Alain. « Le premier livre de La Sorcière », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. 26^e année, n° 1, 1971. p. 186-204.

BOISCLAIR, Isabelle. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.

COQUILLAT, Michelle, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.

DELVAUX, Martine. *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013.

GAUTHIER, Xavière (dir.), *Sorcières*, n° 1, 1975.

LEGARS, Brigitte. « Le féminisme des années 70 dans l'édition et la littérature », *Encyclopédia Universalis* [en ligne], Paris, 2005, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/> (page consultée le 21 septembre 2019).

MAKWARD, Christiane P. et Madeleine Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset, 1996, [1992].

J. PSYCHANALYSE ET RÊVE

ABRAHAM, Karl, « Manifestation du complexe de castration chez la femme », *Œuvres complètes*, Paris, Payot, t. II, 1966, p. 116-141.

CARMIGNANI-DUPONT, Françoise. « Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'À rebours », *Littérature*, n° 43, 1981, p. 57-74.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*, François Robert (préface), Janine Altounian et collab. (trad.), Paris, Quadrige/PUF, 2010.

FREUD, Sigmund. « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, Paris, PUF 1918, p. 66-80.

REGNAULT, Mathilde et Ellen Faivre, « Le rôle des rêves, des fonctions encore mal connues », *Futura santé*, dossier *Rêver le monde fascinant des rêves* [en ligne], 6 décembre 2018. En ligne <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/sommeil-rever-monde-fascinant-reves-1281/page/5/> (page consultée le 21 septembre 2019).

VALABREGA, Jean-Paul. *Les mythes, conteurs de l'inconscient*, Paris, Payot et rivages, 2001.

K. MÉTAMORPHOSE ET TRAVESTISSEMENT

ADAMOWICZ, Elza, Henri Béhar et Virginie Pouzet-Duzer, « Masculin/féminin », *Mélusine*, n° XXXVI, 2016, p. 9-18.

ALEXANDRIAN, Sarane. « Le supernaturalisme dans la peinture surréaliste », *Mélusine*, n° XXVI, 2006, p. 23-34.

ASLAN, Odette. « Du rite au jeu masqué », O. Aslan et D. Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1985, p. 279-289.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz, 2006.

BARD, Christine et Nicole Pellegrin (dir.), « Femmes travesties, un “mauvais genre” », *Clio* [en ligne], n° 10, 1999, <https://journals.openedition.org/clio/706> (page consultée le 21 septembre 2019).

BEAULIEU, Jean-Philippe et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011.

BOISCLAIR, Isabelle. « Mourir ou jouir. Détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », *Francofonia*, n° 62, printemps 2012, p. 69-81.

DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

PARAT, Hélène. « La prune de ses yeux : le visage a-t-il un sexe? », dans Jacques André et collab., *Psyché, visage et masques*, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2010, p. 77-92. Aussi en ligne <https://www.cairn.info/psyche-visage-et-masques--9782130579441-page-77.htm> (page consultée le 21 septembre 2019).

FRAYSER, Suzanne G. et Thomas J. Whitby. « Kaleya, Tana », *Studies in Human Sexuality: A Selected Guide*, Santa Barbara, Libraries Unlimited, 1995.

THÉNARD-DUVIVIER, Franck. « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues* [en ligne], n° 6, 2009, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686> (consulté le 22 février 2019).

M. MYTHOLOGIE

BUTTAY-JUTTIER, Florence. *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2008.

COUËLLE, Colombe. « “La pierre mystérieuse de Pompéi” d’Hector Leroux. Une énigme archéologique dans le goût du XIX^e siècle », *Anabases*, n° 10, 2009, p. 181-201. Aussi en ligne <http://anabases.revues.org/676> (page consultée le 30 septembre 2016).

DELAIVE, Frédérique. « La “barque oisive”, véhicule des sens », *Communications*, n° 86, 2010, p. 81-97.

DEROY, Louis. « Sur la valeur et l’origine du préfixe latin *vē-* », *L’Antiquité classique*, t. 52, 1983, p. 5-21. Aussi en ligne www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1983_num_52_1_2081 (page consultée le 21 septembre 2019).

FILLOUX, Janine, « La peur du féminin : de “La tête de Méduse” (1922) à “La féminité” (1932) », *Topique*, vol. 1, n° 78, 2002, p. 103-117.

HUC, Hélène. « La femme-oiseau : représentation polymorphe de la Donna dans *L’Acerba* de Cecco d’Ascoli », *Italies* [en ligne], n° 10, 2006, <http://italies.revues.org/645> (page consultée le 8 décembre 2013).

MIGNE, Jacques-Paule. *Dictionnaire universel de mythologie ancienne et moderne*, Paris, Migne, 1855.

RIEGER, Anna-Katharina. « Tradition locale contre unité supra-régionale : le culte de Magna Mater », *Trivium* [en ligne], n° 4, 2009, <http://trivium.revues.org/3362> (consulté le 30 septembre 2016).

ROUSSIGNÉ, Mathilde. « Comment voir Méduse ? Sylvie Germain, peintre de la narration », *MuseMedusa* [en ligne], http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne/ (page consultée le 27 octobre 2018).

IV. DIVERS

A. OUVRAGES ET ARTICLES

ARNOULD-BLOOMFIELD, Elisabeth. *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2009.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARBERI, Giuseppe Filippo. *Gran dizionario italiano-francese e francese-italiano*, Paris, Garnier, 1854, p. 1012.

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, tome III, 1995-1996.

BOUILLIER, Grégoire. « L'homme qui signe », *Autrement*, n° 147, Paris, 1994, p. 134-152.

CLAUSS, Arthur. *Les prismes de lecture. Procédures et processus pour regarder autrement*, mémoire non publié [en ligne], École Nationale Supérieure d'Architecture de la Ville et des Territoires à Marne-la-Vallée, 2013, <http://mes.marnelavallee.archi.fr/mes/072012400.pdf> (page consultée le 21 septembre 2019).

Deruelle, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 11, 2004, <http://journals.openedition.org/narratologie/11> (page consultée le 20 novembre 2018).

FLECK, Frédérique. « Anachroni(sm)e : mise au point sur les notions d'anachronisme et d'anachronie », Séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Séance 1* [en ligne] (07 octobre 2011), http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_et_anachronie (page consultée le 21 septembre 2019).

FRAENKEL, Béatrice. *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

GATTÉGNO, Jean. *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, Librairie José Corti, 1990.

GENETTE, Gérard. *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

HUYGENS, Christian. *Traité sur la lumière*, Leyde, Pierre Vander Aa, Marchand libraire, 1690.

LAROCHE, Robert. *L'Enchateclopédie*, Paris, Archipel, 2010.

LE BRETON, David. « L'inépuisable secret des sens », *Sigila* [en ligne], 2006, <http://www.sigila.msh-paris.fr/L-inepuisable-secret-des-sens.html> (page consultée le 21 septembre 2019).

LEPAGE, Jean. *L'Orient fantasmé*, Musée d'art et d'histoire de Narbonne et de France, Paris, Somogy, 2011.

MITRI, Gino L. Di. « Les Lumières de la transe. Approche historique du tarentisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], dossier *Chamanisme et possession*, n° 19, 2006, p. 117-137, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/102> (page consultée le 19 juillet 2019).

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

B. FILMS ET DOCUMENTAIRES MENTIONNÉS

Das indische Grabmal [Le tombeau hindou], réalisé par Fritz LANG, Allemagne, Richard Eichberg-Film GmbH, 1959, 101 minutes.

A Walk with Love and Death [Promenade avec l'Amour et la Mort] [film], réalisé par John HUSTON, États-Unis, 20 th Century Fox, 1968, 90 min.

Orphée, [film], réalisé par Jean COCTEAU, France, Les Films André Paulvé, Films du Palais Royal, 96 minutes.

Femmes [film], réalisé par Tana KALEYA, France, 1983, Lucien Canezza et Lucien Duval, 86 minutes.

L'Étreinte de la pieuvre [film], réalisé par Duke WORNE, États-Unis, 1919, Hallmark Pictures Corporation, 300 min.

C. CATALOGUES D'EXPOSITION

BURGOS, Jean. *Leonor Fini. Rétrospective*, Paris, Musée du Luxembourg, catalogue d'exposition (17 juin au 16 juillet), Knokke-le-zoute, Éditions Guy Piereters, 1986.

COLVILE, Georgiana. *Leonor Fini. Autoportraits – Peintures – Dessins*, catalogue d'exposition, 20 avril-24 juin 2000, Galerie Minsky, Paris, s. p.

DEDIEU, Jean-Claude et Wolfgang Sauré. *Leonor Fini, peintre du fantastique*, catalogue d'exposition (en allemand), Panorama Museum, Bad Frankenhausen, Allemagne, 1997.

GREEVES, Susanna et Alyce Mahon, *Dreamers Awake*, Londres, White Cube, 2017.

LEBRUN, Annie. *Sade : Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard, 2014.

D. ARTICLES ET BILLETS DE BLOGUE RÉCENTS SUR LEONOR FINI

CESARINI, Isabella. « La maschera di Leonor Fini: un travestimento kierkegaardiano », *Barbadillo : laboratorio di idee nel mare del web* [en ligne], 1^{er} juin 2016, <http://www.barbadillo.it/56587-cultura-la-maschera-di-leonor-fini-un-travestimento-kierkegaardiano/> (page consultée le 25 mars 2016).

FOUGÈRE, France. « Une femme insolite : Leonor Fini – telle que l’a connue M^e René Vigo », *Le Figaro.fr* [en ligne], mis en ligne le 7 mai 2011, <http://plus.lefigaro.fr/note/une-femme-insolite-leonor-fini-telle-que-la-con nue-me-rene-vigo-20110507-456317> (page consultée le 25 mars 2016).

GEMMELL, Grace-Yvette. « Leonor Fini, the Nearly Forgotten Sphinx of the 20th Century Parisian Avant Garde », *Artsy Editorial* [en ligne], 1^{er} décembre 2015, www.artsy.net/article/artsy-editorial-leonor-fini-the-nearly-forgotten-sphinx-of-the-20th-century-parisian-avant-garde (page consultée le 25 mars 2016).

GIUGLIANO, Martina. « Leonor Fini : un artista eclettica e anticonformista », *Informare Magazine* [en ligne], 4 juillet 2016, www.informareonline.com/leonor-fini-un-artista-eclettica-anticonformista/ (page consultée le 25 mars 2016).

KENT, Sarah. « Leonor Fini : surreal thing », *The Telegraph* [en ligne], dossier « Art », 30 octobre 2009, www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/6467290/Leonor-Fini-surreal-thing.html (page consultée le 25 mars 2016).

MCDERMON, Daniel. « Sex, Surrealism and de Sade: The Forgotten Female Artist Leonor Fini », *New York Times* [en ligne], 6 novembre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/11/06/arts/design/leonor-fini-artist.html> (6 novembre 2018).

METZGER, Richard. « The Return of Leonor Fini », *Dangerous Minds* [en ligne], 24 octobre 2011, www.dangerousminds.net/comments/the_return_of_leonor_fini (page consultée le 25 mars 2016).

NECHVATAL, Joseph. « The Unclassifiable Art of Leonor Fini, a True Paris Bohemian », *Hyperallergic* [en ligne], 13 janvier 2016, www.hyperallergic.com/267496/the-unclassifiable-art-of-leonor-fini-a-true-paris-bohemian (page consultée le 25 mars 2016).

NESSY, Messy. « The Forgotten Bohemian Queen of the Paris Art World: Leonor Fini », *Cabinet of Chic Curiosities* [en ligne], 9 juin 2015, www.messynessychic.com/2015/06/09/the-forgotten-bohemian-queen-of-the-paris-art-world-leonor-fini/ (page consultée le 25 mars 2016).

E. APPEL À CONTRIBUTION SUR LE WEB ET SOURCES DIVERSES

« Surréalisme et autoreprésentation féminine », dossier *Appels à contribution, Fabula* [en ligne], 6 juin 2011, http://www.fabula.org/actualites/surrealisme-et-autorepresentation-feminine_45136.php (page consultée le 25 mars 2016).

Fiche terminologique de l'Office québécois de la langue française, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8349618 (page consultée le 21 septembre 2019).

BOURASSA, André. *Glossaire du théâtre* [en ligne], <http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (page consultée le 21 septembre 2019).

FINI, Leonor. Galerie Minsky, dossier « Masques » [en ligne], <http://www.leonor-fini.com/fr/shows/masques/> (page consultée le 21 septembre 2016).

F. SITES WEB

<http://www.cfmgallery.com/Leonor-Fini/leonor-fini.html> [CFM Gallery, New York]

<http://www.leonor-fini.com/fr/books/illustre-par-leonor-fini/> [Galerie Minsky, Paris]

<http://lisaf.org/> [Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux]

www.DeepL.com/Translator [DeepL]

V. ARCHIVES LEONOR FINI : ARTICLES DE JOURNAUX

Almanacco Perpetuo Mariro-Etimologico, compilato Da Raffaello Mazzoni, Florence, Dalla Tipografia Mazzoni, 1839.

A. G., 3 novembre 1976.

« “Miroir des chats” par Léonor Fini. Photographies de Richard Overstreet ».

« Mourmour, Conte pour enfants velus », *Le Quotidien du Médecin*, 14 décembre 1976.

BRATSCHI, Georges. « Les miroirs de Leonor », *Tribune de Genève*, janvier 1976.

CASO, Paul. « Dans un livre qui est un spectacle, Léonor Fini raconte sa vie », Bruxelles, *Le Soir*, 1975.

CRESPILLE, J.-P. « L'art et les femmes », *L'Officiel de la couture et de la mode*, février 1976, p. 107.

DESIDERIO, Beatrice. « Une fille de Leonor Fini : “La Fanfarlo” », *Le Monde*, supplément au n° 7756, 1969.

FINI, Leonor. *Lettre de Leonor Fini à un critique*, Paris, 8 décembre 1978.

FRENEUIL, Martine. « Un livre : *Mourmour, Conte pour enfants velus* par Léonor Fini », *Le temps du loisir*, 15 juin 1976.

GROS, Georges. « Les mille et une facettes de Leonor Fini », *Le Courrier de Genève*, Genève, 3 décembre 1975.

KEURSSEYAN, Krikor. « Une heure avec Leonor Fini, le Salvador Dalí féminin », *Safa*, 27 février 1974.

LANOUX, Armand. « Leonor Fini. Chatteries féroces, la noire violence de l’œil, l’obsession de la métaphysique ».

NURIDSANY, Michel. « Miroir des chats », section « Photographies », *Le Figaro*, 13 juin 1977.

MERMOUD, Albert. *Le Livre de Leonor Fini*.

PACHE, Jean. « “Le Livre de Léonor Fini” », *24 heures*, 15 décembre 1975.

RHEIMS, Maurice. « Léonor Fini : Je suis comme le Nil », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2325, 1971.

ROUILLER, Jacques Dominique. « Leonor Fini dans le *Miroir des chats*. Photographies de Richard Overstreet », p. 4-7.

ANNEXE

MOURMOUR, CONTE POUR ENFANTS VELUS

IMAGES VERBALISÉES OU ALLUSIONS À L'ŒUVRE D'UN PEINTRE RÉEL

Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille aux mains jointes*, 1780

« Je ne vis que Rinfignina, elle me lança un de ses regards, entre celui d'un tigre inspiré et celui d'une jeune fille de Greuze douce et prête à l'extase. » (M, p. 21)

Giovanni Bellini dit Giambellino, *Madone trônant adorant l'Enfant dormant*, 1475

« Amaouri roulait des yeux comme certains bonshommes automates qu'on trouvait autrefois à Montmarte, mais, lorsqu'elle baissait le regard, elle prenait une expression aussi douce que les vierges de Bellini. » (M, p. 38-39)

Jean Bologne, *Vénus*, 1597

« Quant à ses seins [ceux d'Amaouri], j'en ai vu de pareils à Florence, ils étaient en bronze et du célèbre Gian Bologna. »
(M, p. 39)

Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632

« À la tête du lit était reproduite en bas-relief la leçon d'Anatomie de Rembrandt où tous les personnages étaient peints en or. » (M, p. 43)

Luca Signorelli né Luca d'Egidio di Ventura

« Mourko m'attendait sur le rocher dans sa position favorite, celle d'un diable de Signorelli. J'avais déjà remarqué qu'il portait un costume orange imperméable sur lequel étaient disposées en losanges et en triangles des petites cuillères d'argent. Il m'habilla d'un costume très semblable et me fit porter de petites échasses [...]. »
(M, p. 87)

Jean-Jacques Grandville

« Elle ressemblait toujours au portrait de Grandville pas du tout aux anciennes imageries, inventions issues peut-être de vains espoirs, d'illusions et de vestiges. »
(M, p. 99)

Paul César Helleu

« Habillée de blanc, elle était l'étrangère, la voyageuse, l'une de celles qui traversent les ponts des bateaux à roues ou à vapeur, élégantes, coquettes, mélancoliques, l'une de celles qui ajustent leurs écharpes et leurs larges coiffures à la Helleu. » (M, p. 118-119)

Leonor Fini, *Le Couronnement de la bienheureuse féline*, 1974

« À ce moment-là, j'étais comme ivre, les chattes firent une couronne de roses Floribundas qu'elles posèrent sur ma tête. » (M, p. 113)

Lara l'Ilaria personnage de *Mourmour*, Lithographie, 1975

L'ONEIROPOMPE

PROMENADE AU MUSÉE DES CHATS, QUELQUES ŒUVRES RENCONTRÉES, P. 73-81

Antonello, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, 1475

« [...] je vis le chat d'Antonello da Messina quitter l'estrade où il se trouvait et courir vers les colonnes du fond de la loge. » (ON, p. 75)

Lorenzo Lotto Giulio, *Annonciation*, 1528

« Le chat de Lorenzo Lotto se dressa, épouvanté de l'atterrissage de l'Ange porteur de lys, et quitta la place où il servait d'auxiliaire entre l'Ange et Maria. » (ON, p. 75)

Giulio Romano, *Madonna della gatta*, 1522-1523

« Le chat gourmand de Giulio Romano, qui dans le remue-ménage de la Sainte-Famille guettait la coupe pleine de lait près du berceau, se coucha sur celui-ci, juste sur l'enfant. » (ON, p. 75-76)

Jacopo Bassano, *La Dernière cène*, 1542

« Le chat de Jacopo da Ponte n'hésita plus et dévora "l'abbacchio" dans l'assiette de métal. » (ON, p. 76)

Tintoret, *Le dernier repas*, v. 1592-1594 et Véronèse, *Noce de Cana*, 1571

« Les grands et massifs félins du Tintoret et de Veronese, pareils à des chiens, sautèrent sur les tables nappées de dentelles et dévorèrent le dîner dans les assiettes d'argent. » (ON, p. 76)

Jean-Honoré Fragonard, *La leçon de musique*, 1769

« Le chat de la "Leçon de musique" de Fragonard joua lui-même de la viole d'amour. » (ON, p. 76)

Giovanni Reder, *Cat Armellino With a Sonnet by Bertazzi*, v. 1750

« Quant au fameux chat de l'Anonyme du musée de Rome, il hésita, cligna des yeux : élégant et soigné, il portait un petit collier de clochettes dorées. La queue, à sa droite, reposait sur un coussin de soie mauve. Un rideau vert s'ouvrait sur le fond du tableau, et sur la feuille de parchemin déroulée, l'on pouvait lire : "Pour un baiser bolé à une très belle dame" et un court poème en italien qui finit ainsi "A colei pensa sol, che ti à baciato..." » (ON, p. 76-77)

Francisco Goya, *Manuel Osorio Manrique de Zuñiga*, 1786 et Édouard Manet, *Le rendez-vous des chats*, 1968

« Les chats de Goya, ébouriffés, aux yeux écarquillés, invitèrent les chattes de Manet à descendre du toit. » (ON, p. 77)

Chardin, *La raie*, 1728

« Toujours très exalté, le chat de Chardin décida d'avaler les huîtres l'une après l'autre. » (ON, p. 77)

Théodore Géricault, *Le chat mort*, v. 1820 et Théophile-Alexandre Steinlen, *L'été, chat sur la balustrade*, 1909

« Le grand chat blanc de Géricault se dressa en un arc impressionnant, et reprit sa pose magnifique. Il regarda ce chat gris au ventre blanc de Boldoni, qui semblait presque sourire, à gueule si rose, et celui strié de Steinlen, qui ressemble à une chatte du nom de Tigrane, aiguissait ses ongles sur un guéridon. »

(ON, p. 77-78)

Gottfried Mindt, *Cat with three boys* [Chat avec trois fils], n. d.

« La chatte ronde, si belle, si grasse, de Gottfried Mindt, que l'on nomme le Raphaël des chats, se renversa les pattes en l'air, avec ses chatons qui grimpaient sur elle. » (ON, p.78)

Auguste Renoir, *Le garçon au chat*, 1868

« Ce chat de Renoir qui clignait des yeux et penchait la tête vers celle du garçon nu, aux formes féminines, descendit du meuble, et se mit à faire de huit atour de ses jambes lisse. » (ON, p. 78)

Henri Julien Félix Rousseau dit le douanier Rousseau, *Portrait dit, autrefois de Pierre Loti*, 1906

« Le chat peint par le douanier Rousseau quitta la table pour se nicher sur les épaules de Pierre Loti. » (ON, p. 78)

Gustave Doré, *Le Chat botté*, 1867 et Stanislas Lepri, *La tête et la queue*

« Et je vis le magnifique Chat botté de Gustave Doré qui ôta ses bottes pour s'étirer et s'arracher les poils qui poussent entre ses doigts de pieds. Enfin, il titra la queue du chat de Lepri qui était sous le fauteuil, sur lequel reposait un autre chat ; il voulait vérifier si sa queue n'était pas celle de l'autre. Naturellement, il y en avait deux. » (ON, p. 79)

Leonor Fini, *Le couronnement de la bienheureuse Féline*, 1975

« Je vis Salomé, la Bienheureuse féline de Leonor Fini ouvrir ses yeux plissés, verts et clairs, jouer avec le ruban. Je vis une gravure de Wilhelm Busch, le chat de la Fromme Hélène, en train de renverser une pignatte. » (ON, p.79-80)

Pablo Picasso, *Le chat*, eau-forte originale pour des textes de Buffon (*Histoire naturelle*) 1936, publié en 1942

« Le chat-mouton de Picasso sortir complètement sa langue aux chats sculptés égyptiens qui devenaient les plus remuants. » (ON, p.79-80)

Beatrix Potter, *Miss Moppet*, 1906

« D'une aquarelle de Béatrice Potter, miss Moppet, la chatte, me salua de sa patte. » (ON, p. 80)

Pierre Bonnard, *Chat roux dormant*, n. d.

« Le chat roux de Bonnard, oreilles basses et horizontales, vint courtoisement à ma rencontre, mais c'était bien lui qui prenait congé. » (ON, p. 80)

LISTE DES TABLEAUX IDENTIFIÉS DANS CHATS D'ATELIER

Nuit du soupçon 1987

Le spectacle Circa 1980

Volens-nolens 1985

Les enfants justiciers 1976

Le couronnement de la bienheureuse féline 1974

L'après-midi entier 1974

Voyageur en repos 1978

Rogomelec 1978

Extrême nuit 1977

Dimanche après-midi 1980

Les jumeaux ingrats 1982

Le noir qui ploie 1982 (femme voile)

Timpe, timpe, timpe tare 1986

Le thermes des méduses 1987

Mémoire de fragments passés 1984

L'Élue de la nuit 1986

Voyage sans amares 1986

Une grande curiosité 1983

Tizio 1988

Melita 1988

Vision rouge 1984

La tenebrosa 1978

La cariatide délivrée 1986

La Passagère 1964

L'Égarée de Staglieno 1974

Heliogabale 1986