

REMEDIOS VARO, PEINTRE SURREALISTE ?

© L'Harmattan, 2007
5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-03235-4
EAN : 9782296032354

Catherine Garcia

REMEDIOS VARO,
PEINTRE SURREALISTE ?

Création au féminin : hybridations et métamorphoses

L'Harmattan

Histoires et Idées des Arts

Collection dirigée par Giovanni Joppolo

Cette collection accueille des essais chronologiques, des monographies et des traités d'historiens, critiques et artistes d'hier et d'aujourd'hui. À la croisée de l'histoire et de l'esthétique, elle se propose de répondre à l'attente d'un public qui veut en savoir plus sur les multiples courants, tendances, mouvements, groupes, sensibilités et personnalités qui construisent le grand récit de l'histoire de l'art, là où les moyens et les choix expressifs adoptés se conjuguent avec les concepts et les options philosophiques qui depuis toujours nourrissent l'art en profondeur.

Déjà parus

Frank POPPER, *Écrire sur l'art : de l'art optique à l'art virtuel*, 2007.

Bruno EBLE, *Gerhard Richter. La surface du regard*, 2006.

Achille Bonito OLIVA, *L'idéologie du traître*, 2006.

Stéphane CIANCIO, *Le corps dans la peinture espagnole des années 50 et 60*, 2005.

Anne BIRABEN, *Les cimetières militaires en France*, 2005.

M. VERGNIOLE-DELALLE, *Peinture et opposition sous le franquisme*, 2004.

Anna CHALARD-FILLAUDEAU, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes*, 2004.

Giovanni JOPPOLO, *L'art italien au vingtième siècle*, 2004.

Dominique BERTHET (sous la dir.), *L'art à l'épreuve du lieu*, 2004.

Olivier DESHAYES, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX^e siècle*, 2004.

Camille de SINGLY, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien. Les espaces de la carrière*, 2004.

Christine DAVENNE, *Modernité du cabinet de curiosités*, 2004

Sylvie COËLLIER, *Lygia Clark : le fin de la modernité et le désir du contact*, 2003

Pascale WEBER, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, 2003.

Ne crains rien, Maître, murmura le disciple. Bientôt, ils se retrouveront à sec et ne se souviendront même pas que leur manche ait jamais été mouillée. Seul, l'Empereur gardera au cœur un peu d'amertume marine. Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture.

Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*

A ma mère, à mon père,
Qui m'ont donné le goût de comprendre et d'aimer,
A Nicolas, à Daniel,
Qui seront, comme Remedios Varo, de grands
explorateurs,
A Michèle Ramond, à Jean-Pierre Taurinya,
Aux amis et amies
Dont les lectures attentives m'ont aidée
à ne pas me perdre en chemin.

PREMIERS REGARDS

I -1- UNE ŒUVRE EN MARGE

« Les apparences sont les ombres des archétypes : Remedios n'invente pas, elle se souvient. Mais de quoi se souvient-elle ? Ces apparences ne ressemblent à personne. »

Octavio Paz*

Prémisses

Comment aborder une œuvre aussi originale, aussi ouverte, aussi saturée d'énigmes que celle de Remedios Varo sans la réduire, sans la dénaturer ? Blanchot dit très bien cette difficulté qu'il y a à parler de l'image, de par son essence même, « toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur »**.

Comment réussir à la comprendre, au sens étymologique du terme, à la saisir, pour ensuite l'offrir, la donner à voir dans toutes ses nuances et ses subtilités ?

Comment explorer cette œuvre, qui est elle-même exploration ?

L'œuvre de Varo semble inclassable : elle échappe en effet à tous les styles, toutes les catégories, où l'on voudrait la ranger. Si Remedios Varo est née en Espagne, elle y est peu connue, et pas du tout reconnue. C'est au Mexique, où elle a vécu la seconde moitié de sa vie, qu'est exposée une trentaine de ses tableaux. Mais, si Varo a fui la dictature espagnole, elle ne s'est pas pour autant fondue dans le groupe des peintres mexicains, si créateurs dans ces années-là, à la recherche d'une identité et d'une expression artistique authentiquement mexicaine après la révolution. Elle est restée très européenne, de culture et d'inspiration, liée en particulier au groupe des surréalistes quand Breton explorait cette terre si « naturellement surréaliste »***, le Mexique. Mais ses toiles, nous le verrons, ne se rangent pas non plus tout à fait du côté du groupe surréaliste.

Cette œuvre reste donc toujours en marge, comme à l'écart, « entre deux » : de par la personnalité de son auteur, indifférente ou hostile à la reconnaissance sociale*, de par les circonstances de sa genèse, entre l'Europe et l'Amérique, de par l'époque de la création, propice en profondes mutations, entre l'ancien et le nouveau, de par ses filiations multiples, entre classicisme, mysticisme et surréalisme, de par son langage pictural, où là aussi les héritages sont multiples et le résultat insolite : entre l'icône orientale, l'imaginaire de Bosch, les toiles d'inspiration religieuse de Fra Angelico, l'univers onirique de Breton, les hasardeux tampons de Max Ernst.

C'est donc une œuvre polymorphe, profondément originale, qui comporte cependant une remarquable cohérence : l'un des buts de cette recherche est précisément d'en définir les caractéristiques.

Pour cette étude qui commence ici, nous n'avons pas pu avoir accès aux œuvres elles-mêmes, sauf *Les feuilles mortes*, à l'exposition de Lille en 2005 : « Mexique-Europe, Allers et retours, 1910-1940 ». La plupart des tableaux de Varo appartiennent en effet à des collectionneurs particuliers, et une trentaine de toiles sont exposées au Musée d'Art Moderne de Mexico. Notre principale source a donc été *Le catalogue raisonné*** qui, par des reproductions de grande qualité, donne à voir les 145 tableaux de Remedios Varo, accompagnés d'esquisses et de brefs commentaires de l'artiste.

Ces 145 tableaux de Remedios Varo, publiés dans le *Catalogue raisonné*, configurent un univers original, onirique et saturé de sens. Ils s'ouvrent à nos yeux comme des fenêtres, et l'image d'Alberti *** prend ici toute sa signification, fenêtres poétiques, surprenantes et énigmatiques, suscitant interrogations ou méditations, fenêtres qui dévoilent visions et obsessions intimes de l'artiste.

Chaque toile est un espace où se construit une autre réalité, espace où se dessine le paysage mental de l'artiste.

A l'intérieur de cet espace, fait de familier et d'étrange, s'organisent des motifs, reflets de l'imaginaire de Varo ; citons-en quelques-uns sans prétendre à l'exhaustivité : les astres, l'oiseau, la fileuse, l'alchimiste, les créatures hybrides, les motifs mythologiques...

La présence et le traitement de ces motifs supposent une vision du monde particulière, où la condition humaine est redessinée : les habitudes sont bousculées, le réel transcendé, les définitions repensées, les mythes revisités.

Naissent des paysages à l'architecture symbolique, surgissent des créatures étranges qui sont à la fois prolongements allégoriques des différentes facettes de l'artiste, et représentations, au sens pictural mais parfois aussi théâtral du terme, des infinis possibles de l'être au sein de l'univers.

En ce sens, chaque toile est expression de la liberté de l'artiste ; à la façon des surréalistes, dont Varo fut parfois très proche, le tableau ressemble à une exploration, une quête d'une autre façon d'exister. Il se présente comme une recherche, un questionnement, et s'il offre parfois des réponses, elles ne semblent jamais fermées, définitives : les représentations sont ambiguës, polysémiques. Le tableau est tantôt ouverture sur toutes les surprises, et la création se réalise alors sur un mode ludique, où Varo se joue des codes et des habitudes. Tantôt la toile envisage et dessine un monde autre, où le réel est subverti, sublimé, et l'œuvre présente alors une tonalité plus grave, où les interrogations deviennent philosophiques.

Ce que nous tenterons de montrer ici, c'est que cette exploration est en même temps ontologique et plastique : s'expriment à la fois la liberté de l'être en quête de soi et la liberté de l'artiste à la recherche d'une expression plastique traduisant une sensibilité particulière.

Quels regards ?

Mais comment, étant donné la multiplicité des possibles lectures de l'art, choisir une orientation pour cette analyse ?

A notre connaissance, aucune étude approfondie n'a été réalisée sur l'ensemble des tableaux de Varo ; des articles ont été publiés*, textes élogieux ou études ponctuelles. Le seul ouvrage qui tente de saisir l'ensemble de l'univers de Varo est celui de Janet

Kaplan **: publié en 1988, il s'intéresse surtout aux rapports entre la vie et l'œuvre de Varo.

Ainsi, pour réaliser cette étude sur Varo, nous ne pouvons compter que sur nos propres forces, nos propres yeux. Aucun appareil critique ne venait se glisser entre les tableaux de Varo et notre regard, qui bénéficiait ainsi d'une grande liberté, à la fois inquiétante et grisante : inquiétante, à cause de cette part de subjectivité, ces a priori qui faussent les analyses ; grisante, car, considérant les toiles de Varo, il nous a semblé qu'elle-même, de par la conception de ses tableaux, le traitement de ses personnages et de ses motifs, invitait le spectateur à ce parcours libre du regard, en écho à la liberté créatrice de l'auteur. L'œuvre de Varo, de par sa nature même, incite à un regard libre ; mais elle incite en même temps à la rigueur des analyses, car cette aspiration à la liberté que traduisent les toiles de Varo s'exprime par la facture singulière de ses tableaux, très classique, très culte, ancrée dans une tradition picturale ancienne, requérant une étude méthodique.

Les directions de cette analyse se trouvent donc en partie définies par la nature même de l'œuvre de Varo.

Mais cette étude s'inscrit aussi dans la ligne de pensée tracée par Pierre Francastel, qui envisage la création picturale comme l'expression d'une « pensée plastique », s'exprimant grâce à un « langage figuratif ».**

Todorov rappelle que cette conception de l'image a des racines très anciennes dans l'histoire de l'art :

« Etablir un rapport entre les conceptions du monde et les formes de la peinture implique que celle-ci ne soit pas seulement faite d'images mais aussi de pensées, ou plutôt, que les unes n'aillent jamais sans les autres. Un tableau ne doit pas seulement être vu, mais aussi être compris, ou, si l'on préfère, lu. On l'a toujours su : Boccace, reprenant un adage ancien, remarque que la peinture de Giotto n'égaie pas seulement les yeux mais réjouit aussi l'esprit des savants. » ****

Il s'agira donc de « lire » l'œuvre de Varo, de tenter de comprendre le fonctionnement de son « écriture » plastique, de son langage pictural, d'analyser le « vocabulaire » qu'elle utilise, les structures qu'elle met en place, les figures qu'elle invente, en respectant la polysémie des toiles. Ces analyses du champ figuratif montreront que, par ce langage pictural qu'elle utilise, par les compositions singulières qu'elle choisit pour ses toiles, entre toutes les virtualités du réel, du perçu, et de l'imaginaire, Remedios Varo traduit une vision du monde particulière, et prend parti.

Ses compositions plastiques sont l'espace où se décentent à la fois le savoir d'une société, et une intimité, une sensibilité uniques. Ainsi la création, chez Varo, questionne à la fois l'identité des choses et des êtres et leur représentation.

En ce sens, pour tenter de saisir la singularité de ces représentations du monde, nous poserons sur ces tableaux un « regard rapproché », tel que le définit Daniel Arasse dans *Le détail*.

...« Car le « de près, de loin », est au cœur de la pensée de la peinture à cause de la citation d'Horace : « Ut pictura poesis » : « Il en sera de la peinture comme de la poésie, certaines te prennent de près, et d'autres de plus loin ». Dès Horace donc, on savait très bien que certains poèmes se savourent vers à vers, tandis que pour d'autres, il faut une trentaine de vers pour pouvoir apprécier le rythme et l'envolée lyrique. Cette histoire rapprochée implique donc des détails, des éléments discrets et d'ordres différents ».

« A travers les détails, surgit tout à coup la possibilité de voir que non seulement la peinture a une fonction de représentation, mais qu'elle est une pensée politique. Dans l'art contemporain, le fait d'être plus près de la peinture faisait surgir ce que j'ai appelé l'intimité. Le discours devenait donc véritablement complexe et beaucoup plus problématique que ce discours clair que tient l'histoire de l'art quand elle regarde de loin... Voir autrement, c'est aussi voir autre chose, et cela implique une nouvelle histoire de la peinture, une histoire de près »*...

I-2- ELEMENTS BIOGRAPHIQUES : VARO SURREALISTE ?

Ce « regard rapproché » que Daniel Arasse pose sur la peinture sous-entend également la connaissance du contexte de la création des toiles, ainsi que celle de la biographie de l'artiste. Afin d'éviter les directions erronées dans l'étude de tableaux induites par une lecture décontextualisée, il est donc important de présenter dans ses grandes lignes, sans prétendre à l'exhaustivité ni à l'approfondissement, les circonstances historiques de la genèse de l'œuvre de Varo.

Ainsi, les éléments biographiques cités montreront comment l'artiste s'inscrit dans l'histoire de son temps : histoire des idées, histoire des formes, des arts et des lettres, mais aussi histoire et politique. Connaître sa biographie, sa formation, ses voyages, nommer les influences reçues, comprendre celles que Varo assimila et celles qu'elle a tenues à distance, autant d'éléments qui autoriseront une lecture plus lucide du sens et de la portée de l'œuvre. Autant d'éléments qui permettront un va-et-vient entre le *voir* et le *savoir* et fonderont les analyses.

Ainsi Remedios Varo, pour avoir partagé sa vie entre l'Espagne et le Mexique entre les années 20 et 60, a entretenu des liens particuliers avec le surréalisme.

En effet, l'Espagne, où Varo a vécu jusqu'en 41, a été sensible au surréalisme par ses marges, la Catalogne et les îles Canaries, Madrid ayant été vite étouffée par le franquisme. C'est en Catalogne que Varo fut en contact avec peintres et poètes séduits par le surréalisme : des peintres, tels Dali, Miro, Francés, Dominguez, et des poètes, tels Alberti et Lorca.

Le Mexique, quant à lui, où Varo a résidé de 41 à 63, est le pays d'Amérique latine où les liens avec le surréalisme ont été les plus étroits. En effet, le Mexique est un mythe pour les poètes français, Artaud y voyage en 35, Breton en 38, à la recherche de cette immédiateté poétique qu'ils croient y trouver. C'est aussi au Mexique que Breton rédige avec Rivera et Trotski le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*. C'est enfin le pays où se réfugient les artistes républicains espagnols après la guerre civile, rejoints par d'autres exilés après la seconde guerre mondiale : se forme au

Mexique un noyau international d'artistes créateurs dans la mouvance surréaliste.

La vie de Remedios Varo se construit donc en deux temps : une première partie en Espagne (1908-1941) parcourue de nombreux bouleversements, géographiques, politiques, familiaux, amoureux ; jusqu'en 1941 eurent lieu plusieurs changements de direction, tantôt imposés par l'Histoire et les conditions politiques, tantôt choisis par l'artiste à la recherche d'elle-même. Cette étape ne fut pas propice à la création, mais fut exploration, engrangement de multiples expériences qui allaient mener Remedios Varo vers un chemin original, aussi bien esthétique qu'éthique. La seconde partie de la vie du peintre, au Mexique, (1941-1963) est une image inversée, spéculaire, de la première. A l'instabilité, aux quêtes succède une grande stabilité, à la fois géographique, artistique, affective. Les tâtonnements, les doutes, laissent place à une création féconde.

Une formation académique (1908-1924)

Remedios Varo est née le 16 décembre 1908, à Anglés, petit village de la province de Gérone, en Catalogne.

Son enfance est marquée par le dynamisme de son père, qui stimule son imagination, la fervente spiritualité de sa mère, qui inspire ses quêtes mystiques, et sa grand-mère, première figure de la fileuse dans la vie de Varo, qui lui apprend à coudre et sert de modèle à ses premiers croquis.

En 1913 commence l'existence vagabonde de Remedios : sa famille se déplace à Algeciras, puis en Afrique du nord. La profession de son père, ingénieur hydraulicien, implique de continus déplacements de la famille.

Vers 1917, les parents de Varo s'établissent à Madrid, et Remedios connaît la sévérité de l'éducation espagnole, le poids de la tradition dans la formation des jeunes filles en ces années-là, dans un collège religieux. Avec son père, elle visite fréquemment le musée du Prado, où elle observe et admire les œuvres de Velázquez, Goya, El Greco, et Hieronymus Bosch. C'est aussi son père qui l'initie au dessin et aux mathématiques.

Après deux ans d'études à l'Ecole des Arts et Métiers de Madrid, Varo entre à l'Académie des Beaux-Arts San Fernando de Madrid, en 1924 : elle y acquiert une culture picturale classique qui lui servira de point d'appui pour trouver une vraie liberté d'expression : apprentissage rigoureux des techniques traditionnelles de peinture et des normes académiques, de l'anatomie, du dessin scientifique, des règles de la composition, de la couleur, de l'architecture et de la perspective classique. Elle eut en particulier pour professeur Manuel Benedito Vives, dans la lignée de Joaquin Sorolla, peintre d'inspiration impressionniste. Varo apprit donc à maîtriser les techniques, préparation des toiles, mélanges de pigments, vernis, elle s'imprégna aussi d'une culture artistique approfondie, non seulement des artistes espagnols, mais aussi italiens et hollandais, tels Fra Angelico, Giotto, Carpaccio, Veermer, Bosch, de Hooch, dont les œuvres, nous le verrons, ont nourri certains versants de ses toiles.

Désirs surréalistes (1924-1931)

Pendant ces années d'apprentissage, Varo conjugue classicisme et avant-garde, acquérant non seulement une solide culture classique, mais aussi le goût des perspectives novatrices. Car dans les années 20, qui sont les années de formation de Varo, commencent à voir le jour en Espagne des mouvements culturels qui traduisent un esprit novateur.

Au cours de ces années-là, Varo fréquente la Résidence des Etudiants à Madrid, institution universitaire fondée en 1910, qui se trouve alors au cœur des mouvements d'avant-garde : cette institution a pour principe d'enseigner, de créer et de « vivre l'esprit tourné vers l'Europe, mais le cœur tourné vers l'Espagne ». S'y établissent des échanges culturels avec d'autres pays, s'y entrecroisent mouvements littéraires et artistiques. De nombreux intellectuels et artistes, espagnols et étrangers, donnèrent une âme à cette résidence : Unamuno, Ortega, mais aussi Le Corbusier, Ravel, Wells, Lorca...Varo reçoit et se nourrit de ces influences qui façonnent sa personnalité et orienteront son œuvre.

Elle est en effet en contact avec les courants les plus neufs : aux Beaux-Arts dans ces années-là, sont données plusieurs

conférences sur le surréalisme, qui contribuent à sortir Madrid de sa « torpeur et de son conformisme », comme le note alors Alberti, et de l'isolement où était plongée la ville au XIXe siècle.

Ce mouvement poétique et artistique qu'est le surréalisme commençait alors à se construire en France à partir d'un certain nombre de rencontres, Aragon et Breton, Soupault, Eluard, Ernst et Péret, artistes animés par les mêmes révoltes, les mêmes espoirs.

En réaction brûlante à la ruine de la civilisation occidentale que venait de consommer la « Grande Guerre », le surréalisme fut une révolte contre cet ordre du monde qui avait mené l'humanité à ce « cloaque de sang, de sottise et de boue », selon les mots de Breton. Mais il était aussi cet espoir dans les forces révolutionnaires au moment où justement éclatait la révolution bolchevique, doublé de ce désir que l'esprit humain puisse s'exercer en une totale liberté, au-delà des contraintes sociales, au-delà de la logique, « la plus haïssable des prisons », selon Breton, au-delà d'un réalisme plat qui confond le réel avec la pauvre perception qu'il en a, au-delà d'une littérature ou d'une peinture qui expriment ce qui est déjà là.

Le mouvement surréaliste présentait donc un aspect de négation, voire de nihilisme qui conduisit parfois à des manifestations iconoclastes. Cependant, les désirs surréalistes furent fondamentalement positifs : l'espérance d'exister autrement et d'aimer d' « amour fou », l'émotion devant la bouleversante beauté, l'attente de signes donnant un sens à l'existence, l'homme conçu comme un « rêveur définitif » abritant l'espoir de vivre tous les possibles ouverts par la puissance du désir et de l'imagination.

Varo, dans les années vingt, s'intéresse vivement au projet surréaliste, où elle reconnaît la possibilité d'échapper à cette société rigide qui l'a formée pendant son adolescence, et dans lequel aussi elle se reconnaît aussi en tant qu'étudiante en art : de par l'héritage particulier de la peinture espagnole, Varo est familière des représentations d'une réalité altérée, redessinée par les sensibilités singulières des créateurs tels que Bosch ou Goya, qu'elle connaît bien, de par ses visites assidues au musée du Prado.

Aux Beaux-Arts, Varo n'est pas seule à adopter cette vision surréaliste du monde et de la création : plusieurs de ses condisciples s'engagent dans ce sens, tels Lizarraga, ou, le plus célèbre Dali, qui

vient d'être renvoyé, à cause d'une conduite rebelle, l'année où Varo commence ses études.

En 1928, c'est la première projection à Madrid du film de Buñuel, *Un chien andalou*, Dali peint *L'énigme du désir*, Alberti publie son recueil de poèmes *A propos des anges*, se tient également à Madrid la conférence de Lorca *Sketch de la nueva pintura*, où celui-ci fait l'éloge du surréalisme : « désormais la peinture, libérée par les abstractions disciplinées du cubisme, possédant une immense technique acquises au cours des siècles, entre dans une période mystique, incontrôlée, de beauté. On commence à exprimer l'inexprimable, la mer est contenue dans une orange. »

Il s'agissait en effet pour l'esprit, selon le *Manifeste* écrit par Breton en 1924, de briser ses chaînes et d'entrevoir ce « point sublime » où « toutes les contradictions seraient résolues ». Dans cette quête de la « vraie vie » qu'annonçait Rimbaud, les artistes, avec Breton, dans *La clé des champs*, prétendaient dépasser les antagonismes, ces « oppositions présentées à tort comme insurmontables, creusées déplorablement au cours des âges et qui sont les alambics de la souffrance : opposition de la folie et de la prétendue raison ... du rêve et de l'action, de la représentation mentale et de la perception physique ». Le surréalisme se propose de « voir » et de « faire voir » cette surréalité. Il tend vers cette « réalité supérieure », échappant aux contraintes de la pensée « surveillée » par la raison, l'esthétique ou la morale, pour atteindre le dévoilement des aspects obscurs de l'être. En outre, les surréalistes reconnaissent l'influence de ces « trois émancipateurs du désir », que sont Sade, Freud et Fourier. Ils réalisent donc une synthèse du poétique et du politique, où le « changer la vie » de Rimbaud se conjugue au « transformer le monde » de Marx.

Ces inquiétudes sociales et politiques trouvent écho chez Varo, qui, de par l'éducation paternelle reçue, désire que voie le jour en Espagne une société plus juste, plus tolérante et libre.

Son mariage en 1928 avec Gerardo Lizarraga concrétise et confirme cette double aspiration à une vie de création artistique et d'engagement politique. En effet, Lizarraga a réalisé plusieurs films d'inspiration surréaliste dont *La tour des sept bossus*, qui rappelle *Le cabinet du docteur Caligari*, mais aussi des peintures murales

engagées : anarchiste, il sera en 36 parmi les premiers à se présenter comme volontaire pour défendre la République au début de la guerre civile espagnole.

Contacts avec les avant-gardes : premières œuvres expérimentales (1931-1940)

En 1931, Varo assiste avec enthousiasme à la naissance de la seconde république, apportant des réformes dans de nombreux domaines : réforme agraire, réforme du système éducatif, droit de vote des femmes... Mais l'effervescence républicaine apporte bientôt une réaction de la droite qui engendre un climat de violence.

Varo part alors pour Paris, suivant le même chemin que Dalí, Buñuel, Lorca, Alberti, Picasso, Miro, souhaitant aller aux sources du mouvement surréaliste dans lequel elle se reconnaît. Elle fréquente « La grande chaumière », mène une vie de bohème... Varo passe un an à Paris, puis revient à Barcelone, la ville espagnole la plus européenne, où la vie intellectuelle est alors la plus stimulante, prometteuse, où Varo peut établir des contacts avec les avant-gardes catalanes, tout en restant liée au surréalisme.

A Barcelone, Varo vit en compagnie de Esteban Francés, jeune artiste catalan, dans un quartier fréquenté par les avant-gardes, place de Lesseps. C'est là que Varo rencontre Marcel Jean, poète français surréaliste, et Oscar Dominguez, artiste canarien fondateur de la *Gaceta de Arte*, revue qui instaure un contact entre les îles Canaries et le mouvement parisien. Dominguez organisa plusieurs manifestations surréalistes à Tenerife, notamment en 1935, une exposition à laquelle se rendront Breton et Péret.

En 1935, Varo réalise ses premiers dessins d'inspiration surréaliste, des collages et des cadavres exquis, en compagnie de Marcel Jean, Esteban Francés, Gerardo Lizarraga et Oscar Dominguez : Varo s'associe aux groupes les plus novateurs de l'avant-garde catalane.

Ces dessins témoignent de l'aspect expérimental de la quête surréaliste, qui se réalise grâce à l'écriture automatique ou par la mise en jeu du « hasard objectif ». Car la recherche surréaliste présente aussi cet aspect expérimental où les expériences, au sens initiatique du

terme, sommeils hypnotiques, états hallucinatoires, écriture automatique, assemblages d'images laissés au hasard, collages, sont menées avec une préoccupation ontologique : elles provoquent des rencontres fortuites, de « pétrifiantes coïncidences » qui mènent aux découvertes, aux révélations permettant une connaissance profonde de l'être, de cet « inconnu intérieur ».

En ce sens, l'image illumine et révèle, elle est rapprochement révélateur de réalités sans rapport logique, et puise sa force dans l'idée romantique des correspondances, le symbolisme freudien, mais aussi l'occultisme et sa conception des analogies. Ainsi, les artistes surréalistes, attirés par l'irrationnel et le magique, se rattachent aussi à une tradition ésotérique : leur pierre philosophale est le verbe, et cette alchimie verbale ou picturale conduit à dévoiler une autre réalité.

Varo fait sienne cette vision du monde et de l'art. En 1936, elle rencontre Eluard qui donne à Barcelone une conférence sur la poésie surréaliste à l'Ateneu Enciclopedic Popular. Par la suite, Varo entretient une correspondance en français avec Marcel Jean où elle écrit notamment : «... transmets notre meilleur souvenir à Eluard et dis-lui bien notre position absolument surréaliste... ». Varo note aussi comme à regret que « seuls trois ou quatre artistes à Barcelone sont réellement intéressés par le surréalisme, la majorité d'entre eux ne le suivent pas, surtout en ce qui concerne l'aspect social ».

En mai 1936, Varo expose, lors d'une exposition collective organisée par l'ADLAN, plusieurs œuvres, dont les titres, tels *Leçons de couture*, *Accidentalité de la femme-violence*, évoquent l'orientation de la peinture de Varo. L'ADLAN, les Amics de Les Arts Nous, groupe fondé en 1932 par les Logicophobes, s'intéresse surtout aux expressions spontanées de l'esprit créateur de l'homme, aux arts primitifs, aux dessins des enfants et des « fous », ainsi qu'aux diverses formes artistiques d'avant-garde.

Cependant tous ces mouvements furent paralysés par l'irruption de la guerre civile.

Varo réalise alors des dessins où se reflètent ces événements politiques, où l'artiste s'interroge sur la violence, tels *L'agent double*,

et un curieux cadavre exquis prémonitoire aux corps mutilés, *Je veux connaître les causes de.*

Puis, par l'intermédiaire d'Oscar Dominguez, Varo rencontre Benjamin Péret, qui vient d'arriver à Barcelone avec les premiers volontaires étrangers défendant la république espagnole. Péret a rejoint le POUM, Parti Ouvrier d'Unification Marxiste, un groupe trotskiste rapidement déclaré illégal et dont les membres seront poursuivis, arrêtés, emprisonnés. Varo est fascinée par ce poète surréaliste, très proche de Breton, farouche anticlérical, poète aux tendres métaphores engagé dans la lutte contre les forces réactionnaires espagnoles, incarnation des idéaux politiques et poétiques des surréalistes.

Au printemps 1937, Varo et Péret partent ensemble à Paris, fuyant les horreurs de la guerre.

A Paris, Varo, compagne de Péret, se trouve immergée dans le cercle intime des surréalistes : « Ma position était celle d'un auditeur timide et humble : je n'avais ni l'âge ni l'aplomb pour les affronter, ni Paul Eluard, ni Benjamin Péret ni André Breton ; je restais bouche bée face à ce groupe d'êtres brillants et doués».

Tout se passe comme si Varo à cette époque jouait le rôle que les surréalistes avaient dévolu aux femmes, muses, femmes-enfants ou médiatrices, mais toujours maintenues en marge de la création artistique. La compagne de Breton, Jacqueline Lamba, décrit Varo à cette période de sa vie comme une femme intelligente, créative, mais craintive. Car ces années font partie de l'apprentissage de Varo qui engrange des expériences, découvre des théories, des techniques artistiques, se nourrit d'influences diverses, Chirico, Dali, Ernst, Tanguy, Magritte, Paalen, mais n'a pas encore créé ce qui fera sa singularité.

Plus tard, analysant ces années où elle côtoya les poètes français, nuançant la fascination qu'elle éprouvait alors pour eux, Varo dira : « J'ai assisté à ces réunions où l'on parlait beaucoup et l'on apprenait certaines choses. J'ai parfois participé à des expositions en présentant quelques-unes de mes œuvres. Je suis restée près d'eux car je ressentais pour eux une certaine affinité ».

A cette époque, Varo s'essaie à différentes techniques de collage, de fumage, comme dans *Les âmes des montagnes*, ou de peinture à la cire. Ses œuvres d'alors dessinent de curieuses juxtapositions éclectiques d'objets, d'insolites changements d'échelles, de déroutantes irruptions de violence dans le quotidien.

En 1937, la revue surréaliste *Le Minotaure* publie *Le désir* de Remedios Varo. Les premiers balbutiements de son œuvre sont présents dans les ouvrages surréalistes les plus en vue tels que *La brèche*, *Surréalisme même*, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, pourtant Varo n'est pas reconnue en tant que membre officiel du groupe. C'est une période de pauvreté où Varo est traductrice, faussaire reproduisant pour les vendre des toiles de Giorgio de Chirico.

En 1938, Varo rencontre Victor Brauner, peintre roumain qu'Yves Tanguy introduisit dans le cercle surréaliste, qui transmet à Varo son intérêt pour la magie, l'alchimie. Varo peint alors *Sur le toit du monde*, toile où le spectateur peut aisément lire l'influence de Brauner sur Varo. L'artiste poursuit donc sa recherche d'une représentation et d'une expression qui lui seraient propres, se nourrissant de toutes les voies novatrices qui la côtoient.

En 1939, Varo connaît une nouvelle période politique troublée : en 1940 Péret est emprisonné à Rennes en raison de ses opinions politiques, Lizarraga interné dans un camp, à Agde, lorsqu'il tente de franchir la frontière française, fuyant le régime franquiste. Varo est également emprisonnée plusieurs mois, en tant que républicaine espagnole, compagnie d'un trotskiste.

Exil : influences mexicaines (1940-1947)

En juillet 40, lorsque les nazis occupent Paris, Varo fuit vers le sud en compagnie de Domínguez, rejoint Marseille où avec Péret, libéré, elle s'installe à la villa Air-bel, une résidence mise à disposition des intellectuels et artistes par la mécène Peggy Guggenheim. En 41 et 42, dans cette résidence, les surréalistes se réunissent et poursuivent leurs activités ludiques et créatrices, oubliant que leur existence ne tient souvent qu'à un fil.