



HAL
open science

Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger

Célia Stara, Université Paul, Valéry Montpellier

► To cite this version:

Célia Stara, Université Paul, Valéry Montpellier. Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger. Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines , 2024, 10, p. 1-16. 10.4000/cecil.4891 . hal-04851805

HAL Id: hal-04851805

<https://hal.science/hal-04851805v1>

Submitted on 20 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines

10 | 2024

Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme en Amérique latine, de 1940 à nos jours

Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger

Surrealism up against indigestion. Leonora Carrington or the art of eating well

El surrealismo a prueba de la indigestión. Leonora Carrington o el arte de comer bien

Célia Stara



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cecil/4891>

DOI : [10.4000/cecil.4891](https://doi.org/10.4000/cecil.4891)

ISSN : 2428-7245

Éditeur

Université Paul Valéry Montpellier 3

Ce document vous est fourni par Université Paul Valéry Montpellier 3



Référence électronique

Célia Stara, « Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger », *CECIL* [En ligne], 10 | 2024, mis en ligne le 15 février 2024, consulté le 20 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/cecil/4891> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cecil.4891>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger

Surrealism up against indigestion. Leonora Carrington or the art of eating well
El surrealismo a prueba de la indigestión. Leonora Carrington o el arte de comer bien

Célia Stara

Peut-être que la curiosité, qui est une grande vertu, ne peut être satisfaite que si l'on renverse les millénaires de fausses données accumulées. Ce qui implique de se remettre en question et commencer à ne plus rien mépriser, ne plus rien ignorer et faire de la place à l'intérieur pour la digestion.

[...] L'indigestion est imminente, c'en est trop¹.

- 1 Un récent ouvrage intitulé *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo)* : *recetario de Leonora Carrington*² invite le lecteur à une immersion gustative dans l'univers artistique de la peintre et écrivaine surréaliste Leonora Carrington (1917-2011) et propose le pari risqué de reproduire chez soi les nombreuses recettes qui ponctuent l'œuvre de l'artiste. Inspirées tout à la fois des plats traditionnels mexicains et des incontournables de la cuisine anglaise, ces recettes sont le reflet des pérégrinations mentales et physiques de Leonora Carrington dont la vie tourmentée l'a menée d'un bout à l'autre de l'Atlantique, depuis son Lancashire natal jusqu'à la capitale mexicaine où elle s'exile en 1942.
- 2 Or, si la métaphore culinaire est bien présente comme un fil rouge tant d'un point de vue thématique qu'iconographique dans ses œuvres, elle correspond avant tout aux règnes du grotesque ou de l'absurde et se cuisine à toutes les sauces pourvu qu'elle soit pleine d'humour. Un humour nécessairement noir, et grinçant, où les recettes semblent

autant de cadavres exquis mijotés dans le plus pur esprit surréaliste. C'est effectivement en 1936 que la jeune Leonora Carrington, guidée par une forme de « hasard objectif³ », fait la rencontre des surréalistes lors de l'Exposition internationale surréaliste de Londres présentée à la galerie New Burlington. Enthousiasmée par l'extravagance d'une esthétique qui fait écho à ses propres projections mentales, elle affirme avoir « senti une affinité immédiate avec le groupe : je *comprendais* leur monde imaginaire⁴ ». Dès lors, ce n'est pas un hasard si en introduction de l'artiste dans son *Anthologie de l'humour noir*, André Breton se souvient non sans ironie de l'une des étranges recettes concoctées par celle qu'il appelle affectueusement « Lady Carrington » :

De tous ceux qu'elle invita souvent chez elle à New York, je crois avoir été le seul à faire honneur à certains plats auxquels elle avait donné des heures et des heures de soins méticuleux en s'aidant d'un livre de cuisine du XVI^e siècle – quitte à remédier de manière toute intuitive au manque de tels ingrédients introuvables ou perdus de vue depuis lors (un lièvre aux huîtres, qu'elle m'obligea à fêter pour tous ceux qui préféreraient en rester sur le fumet, m'induisit, je l'avoue, à espacer un peu ces agapes)⁵.

- 3 L'acte culinaire chez Leonora Carrington semble un acte surréaliste par excellence en tant que subversion du « bon goût » de rigueur et des conventions établies ; un acte dicté « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale⁶ ». Depuis la préparation des aliments, en passant par leur ingestion, jusqu'au processus de digestion, l'objectif de cet article est ainsi de proposer une nouvelle lecture des liens qui unissent l'artiste à la nourriture, afin de démontrer dans quelle mesure Leonora Carrington, loin de la conception stéréotypée de la femme nourricière associée aux fourneaux, subvertit et interroge nos modes de consommation pour mieux interroger la société de son temps.
- 4 Dans son article « Gardens of Delight, or What's Cookin' ? Leonora Carrington in the Kitchen », Sonia Assa souligne le caractère fondamentalement ambivalent, excessif voire abject d'une nourriture « si abondante qu'elle en est vivifiante, mais si douteuse qu'elle doit être rejetée⁷ ». En explorant les domaines de l'horreur, du dégoût ou de l'abomination à travers le prisme de l'absorption ou de l'ingestion, Leonora Carrington développe ce que nous pourrions nommer une *esthétique de l'indigestion*. Afin de mieux cerner le potentiel transgressif de cette esthétique ainsi que sa portée critique, nous retracerons dans un premier temps la récurrence de la thématique culinaire et les diverses interprétations qu'elle a suscitées. Nous nous intéresserons ensuite au renversement de cette même thématique par l'étude de scènes de carnivorisme, de cannibalisme et d'autophagie⁸. Enfin, nous tenterons de comprendre les implications politiques, ontologiques, éventuellement spirituelles de cette indigestion symbolique à laquelle nous pousse – ou nous invite – l'univers si particulier de l'artiste.

1. De l'espace de la cuisine à la réception mondaine : les fantaisies culinaires de Leonora Carrington

« Chez Leonora Carrington, tout commence dans la cuisine⁹ »

- 5 Parmi les témoignages d'amis, artistes, professionnels de l'art ou universitaires ayant eu l'occasion de rendre visite à Leonora Carrington à son domicile situé au cœur du quartier Colonia Roma de Mexico, nombreux sont celles et ceux qui évoquent en

premier lieu l'impression causée par la cuisine en tant qu'antichambre de l'univers intime de l'artiste. Le collectionneur d'art Edward James se souvient ainsi émerveillé d'un désordre qu'il qualifie d'« apocalyptique », à la fois « cuisine, crèche, chambre à coucher, chenil et brocante¹⁰ ». D'autres, à l'instar du poète mexicain Homero Aridjis, conjurent l'image d'un lieu de réunion, d'échange et d'émulation autour d'un verre de whisky ou de téquila¹¹ ; un centre intellectuel « consciemment dédié à la production créative et à la compréhension des processus surréalistes » que Kate Conley associe non sans raison au célèbre atelier d'André Breton du 42, Rue Fontaine¹².

- 6 Cette importance de la cuisine se retrouve au sein même des œuvres de Carrington dans lesquelles abondent les représentations d'intérieurs domestiques, de tables à manger et de chaudrons bouillonnant au coin du feu¹³. D'un point de vue historiographique, les liens qui unissent l'artiste et la nourriture ont été très étudiés et les interprétations sont légion. Dès les années 1980, Whitney Chadwick puis Janet Kaplan envisagent la préparation des aliments comme une mise en abyme du principe de création. Dans la lignée de sœur Juana Inés de la Cruz (1651-1695)¹⁴ qui définit la cuisine conventuelle comme un recoin de liberté artistique conjugué au féminin, Leonora Carrington associe régulièrement les techniques culinaires et picturales, « choisissant soigneusement la métaphore qui allait unir les opérations traditionnelles de la femme, qui nourrit l'espèce humaine, aux procédés de l'artiste qui opère la transformation magique des formes et des couleurs¹⁵ ». Plus récemment dans son ouvrage *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Susan L. Aberth rapproche l'espace de la cuisine au « laboratoire alchimique » dans lequel l'artiste et l'alchimiste emploient tous deux le langage des formes afin de transformer le quotidien en poésie du réel¹⁶. Aux antipodes de la représentation du foyer comme lieu d'enfermement et de soumission féminine, les activités culinaires deviennent au contraire pour l'artiste un moyen d'émancipation personnelle et d'expérimentation artistique.
- 7 Mais au-delà d'une interprétation symbolique de la cuisine comme sanctuaire domestique, Leonora Carrington se plaît à dépeindre les plaisirs de la chair entendus comme appétits physiques, qu'ils soient charnels ou carnés. À l'instar du peintre flamand Jérôme Bosch et de son célèbre triptyque *Le jardin des délices*, les nourritures terrestres sont synonymes d'opulence et se savourent avec délectation. En effet, nombreuses sont les descriptions visuelles ou littéraires de réceptions mondaines où les convives sont rassemblés autour de grandes tablées. Rappelons ici les origines aristocratiques anglaises de l'artiste qui naît en 1917 au sein d'une riche famille industrielle et dont l'imaginaire excentrique des *garden* ou *tea parties* de la haute société anglaise a fortement inspiré son univers esthétique. En témoigne le snobisme assumé du personnage d'Elisabeth dans le conte *L'attente* de 1941 : « Nous venons juste de dîner, dit Elisabeth, je fais toujours trop de cuisine. Voyez-vous, je n'aime guère les repas, je ne fais que banqueter¹⁷ ».
- 8 Par conséquent, si chez Leonora Carrington « tout commence dans la cuisine », de nombreux récits se terminent quant à eux par un banquet¹⁸. Et l'autrice s'attarde tout particulièrement sur la description des mets qui composent le repas. Du festin de mets au festin de mots, elle se livre à un véritable exercice littéraire aux accents rabelaisiens où la langue est au service de la gastronomie :

Dans la cuisine, des gâteaux et des tartes immenses entraient au feu et sortaient du four. Des grenades et des melons farcis aux alouettes garnissaient la cuisine ; des bœufs entiers tournaient lentement sur les broches ; des paons, des faisans, des

dindes attendaient leur tour de cuisson. Des fruits fabuleux dans des coffres gigantesques embarrassaient tous les couloirs¹⁹.

- 9 Dans ce conte intitulé *Les sœurs* (1939), le motif du banquet encadre le récit et articule l'inquiétante relation de pouvoir entre deux sœurs, Drusille et Juniper. Drusille cherche en effet à cacher la monstruosité de sa jeune sœur, mi-femme mi-oiseau, aux yeux de son amant le roi Jumart. Si ce premier extrait ouvre le conte et annonce en grande pompe l'arrivée du roi, la scène finale agit en miroir inversé et glisse progressivement dans la luxure :

Drusille, nue jusqu'aux seins, passait ses bras autour du cou de Jumart. La chaleur du vin chauffait sa peau comme une flamme, elle était luisante de sueur. Ses cheveux remuaient comme des vipères noires et le jus d'une grenade coulait de sa bouche entr'ouverte.

Des viandes, des vins, des gâteaux, tous à demi détruits, traînaient autour d'eux en une extravagante abondance. D'immenses pots de confiture renversés sur le sol, faisaient un lac gluant autour de leurs pieds. Une carcasse de paon décorait la tête de Jumart, ex-roi. Sa belle barbe était pleine de sauces, de têtes de poissons et de fruits écrasés. Sa robe était déchirée et tachée de toutes sortes de nourritures²⁰.

- 10 Par l'usage d'une même structure accumulative et d'un champ sémantique de l'excès, ces deux exemples poussent l'invention verbale et culinaire jusqu'à l'écoeurement. De la fascination à la répulsion, du délicieux à l'obscène, la réception mondaine prend soudainement des allures d'orgie fantasmée par George Bataille, qui plus est lorsque l'on apprend quelques lignes plus tôt que la jeune sœur Juniper s'est repue du sang de la domestique Engadine²¹.
- 11 Il est en effet intéressant de replacer la prose « culinaire » de Leonora Carrington dans le contexte de son époque. À la même période, le peintre surréaliste André Masson développe une mythologie violente et monstrueuse dans laquelle l'acte sexuel s'assimile à un acte de dévoration. Dans *La métamorphose des amants* (1938), deux personnages aux courbes organiques et fluides se fondent l'un dans l'autre et exhibent leurs bouches béantes dont l'ouverture outrageuse fait écho au coquillage situé au centre de la composition, évocation du sexe féminin. L'érotisme à peine voilé de la scène renvoie inéluctablement à l'univers de Bataille avec qui Masson entretient une étroite amitié depuis 1924²².
- 12 La nourriture est également un élément central en temps de guerre où elle est amenée à manquer cruellement. En janvier 1941, dans un Paris occupé et sujet à de sévères restrictions alimentaires, Pablo Picasso entreprend d'écrire une farce théâtrale, *Le Désir attrapé par la queue*, dans laquelle la faim, le froid et l'amour sont au cœur d'une intrigue décousue proche de l'écriture automatique. Les personnages principaux – Gros Pied, l'Oignon, la Tarte, sa Cousine, l'Angoisse maigre, l'Angoisse grasse ou encore le Silence – sont autant d'allégories grotesques qui ne symbolisent rien d'autre que l'inanité de la condition humaine et préfigurent le théâtre de l'absurde²³.
- 13 Leonora Carrington s'inscrit ainsi au sein d'une culture commune plus vaste dans laquelle la nourriture est invariablement associée à la profusion et à l'excès, que ce soit pour assouvir jusqu'à la satiété les pulsions d'un désir licencieux ou pour combler un manque effectif conditionné par la guerre. Pourtant, malgré cette abondance culinaire, ce qui est mangé est rarement ce qui se trouve dans nos assiettes, et dans un renversement de situation si caractéristique de la prose carringtonienne, le banquet prend des accents de massacre.

2. Carnivorisme, cannibalisme et autophagie : les nourritures subversives

- 14 Contre toute attente, l'acte de consommation dans les narrations de Leonora Carrington se situe aux antipodes de la bienséance aristocratique et l'ingestion y est souvent synonyme de dévoration, de monstruosité et de carnivorisme. Ainsi, les mets délicats précédemment décrits sont régulièrement substitués par de la viande crue, de préférence indigeste et pourrie. Si l'on s'en remet aux considérations de Claude Lévi-Strauss dans son premier tome des *Mythologiques* intitulé *Le cru et le cuit*, la cuisson des aliments médiatise dans de nombreuses civilisations le passage de l'état de « nature » à celui de « culture », à l'inverse du processus de putréfaction – dynamique opposée et complémentaire – par lequel le monde civilisé, ou « humain », retourne inévitablement à une forme d'animalité « non-humaine²⁴ ». En ce sens, Leonora Carrington se situe définitivement du côté de la nature et la viande avariée est d'ailleurs systématiquement associée au règne animal, notamment à la famille des hyénidés, puisque « les hyènes ne mangent que de la viande pourrie²⁵ ».
- 15 Dans le conte de jeunesse *La débutante* (1937), la hyène joue un rôle central et se substitue à une jeune fille de bonne famille pour se rendre à sa place à son bal des débutantes. Afin de se confondre parmi les autres convives, elle dévore consciencieusement la bonne de la jeune fille et se revêt de sa peau tel un masque : « Vous allez sonner la bonne et, lorsqu'elle entrera, nous nous jetterons sur elle et lui arracherons le visage. Je porterai son visage ce soir à la place du mien²⁶ ». Dans une inversion symbolique, la hyène décrite comme « fort intelligente » est humanisée tandis que l'humain, en l'occurrence la domestique, est réduite à son statut de chair comestible ou de viande, sujette elle-même à la putréfaction.
- 16 C'est d'ailleurs par l'odeur « un peu forte » qui se dégage de son manteau de peau durant la réception que l'hyène est finalement *démasquée* au sens propre puisqu'elle finit par s'arracher le visage/masque avant de le manger à son tour²⁷. Carrington nous prouve ainsi que la pourriture et le cru ne sont pas du seul domaine de la nature et abolit la distinction traditionnelle entre nature et culture, situant la viande à la confluence de l'homme et de la bête²⁸. Au-delà de la dimension autobiographique évidente du récit et de la critique au vitriol formulée à l'encontre du décorum des conventions bourgeoises, l'acte carnivore de dévoration perpétré par la hyène permet à Leonora Carrington d'interroger la porosité des frontières entre humanité et animalité (qui est humain, qui est animal : celui qui mange ou celui qui est mangé ?), voire de dissoudre les hiérarchies dominantes, puisqu'à l'inverse de la pratique commune, c'est l'humain qui, cette fois-ci, est consommé par l'animal.
- 17 Après son installation définitive au Mexique, et en partie inspirée des rites et traditions populaires de son pays d'accueil, Leonora Carrington pousse plus loin la subversion culinaire et se livre à la rédaction d'une farce cannibale avec sa pièce de théâtre intitulée *L'invention du mole*, publiée pour la première fois en 1956 dans la *Revista Mexicana de Literatura*. Si le cannibalisme est évoqué à plusieurs reprises dès ses premières œuvres, notamment dans la toile *The Meal of Lord Candlestick* (1938), c'est dans cette courte pièce en un acte qu'il acquiert sa plus haute dimension critique. Envisagée comme une réécriture du mythe populaire de l'invention de l'un des principaux plats du panthéon gastronomique mexicain, la pièce met en scène une

parodie de dialogue socratique entre le roi aztèque Montezuma et l'archevêque de Canterbury au sujet de leurs traditions spirituelles respectives²⁹.

- 18 Selon l'histoire officielle, le mole aurait été inventé au XVII^e siècle dans le couvent de Santa Rosa à Puebla par la sœur dominicaine Sor Andrea de la Asunción à l'occasion de la visite au couvent du Vice-roi de la Nouvelle Espagne, Tomás Antonio de la Cerda y Aragon³⁰. Élaborée à partir de piments, chocolat et autres épices, la recette du mole représente ainsi un savant mélange d'ingrédients mexicains cuisinés spécifiquement à l'intention des conquérants espagnols. Dans sa version du mythe, Leonora Carrington opère un subtil renversement puisqu'au fil de la discussion l'archevêque de Canterbury se rend compte avec horreur qu'il n'est pas le destinataire mais bien l'ingrédient principal du plat qui se prépare au sein d'un rite sacrificiel orchestré en l'honneur de l'illustre Roi Pédéraste de Texcoco. La pièce s'achève sur l'arrivée en grande pompe du cuisinier impérial accompagné d'« une grande marmite en terre cuite de la taille de l'Archevêque », tandis que « le rideau tombe sur les hurlements de plus en plus perçants du prélat³¹ ».
- 19 Par l'art du détournement, l'artiste réalise ici une inversion parodique et critique de la conquête espagnole envisagée comme un acte de consommation et donc assimilation, voire effacement, de la culture précolombienne. En effet ce ne sont plus les Espagnols qui consomment métaphoriquement la culture mexicaine par l'ingestion du mole, mais au contraire les Aztèques qui se nourrissent littéralement des colons par un cannibalisme rituel que Jonathan P. Eburne réinsère au cœur de la cosmologie précolombienne :
- L'invention du mole ne transfère pas simplement la violence coloniale entre les mains des Aztèques ; elle rétablit l'hégémonie du rituel aztèque – dans ses extrêmes sacrificiels et cannibales – au sein de pratiques conformes aux théories sur l'origine précolombienne du mole comme partie intégrante d'une économie sacrée à travers laquelle la vie et la mort, les dieux et les humains, étaient médiatisés par la consommation³².*
- 20 Notons que cette forme d'anthropophagie anticoloniale n'est pas sans rappeler le mouvement anthropophage brésilien lancé en 1928 par le poète Oswald de Andrade. Dans son *Manifesto Antropófago*, publié dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia*, il cherche en effet à inverser les relations de pouvoir entre centre et périphérie, ancien et nouveau monde, et prône, à l'instar de Carrington, l'appropriation de la culture européenne par l'acte de dévoration dans une logique transnationale de résistance face à la conquête. La puissance de l'imaginaire cannibale devient ainsi le siège d'un renversement des mécanismes traditionnels du colonialisme culturel³³.
- 21 De l'anthropophagie à l'autophagie, Leonora Carrington poursuit sa critique des fondements de la culture occidentale et monte en grade dans l'horreur puisque c'est bel et bien l'action de se manger soi-même qui est au cœur de la résolution finale du roman *Le cornet acoustique*, vraisemblablement écrit en anglais au début des années 1960 et publié pour la première fois en français chez Flammarion en 1974. Dans ce récit initiatique où les références autobiographiques se mêlent à un langage hermétique inspiré de l'alchimie, Leonora Carrington relate la quête d'une joyeuse troupe de nonagénaires échappées d'une maison de retraite pour retrouver le Saint-Graal, le restituer à la Grande Déesse et empêcher ainsi la destruction de l'humanité menacée par une inversion des pôles. Durant cette quête impossible, la protagoniste Marion Leatherby se voit confrontée à un double d'elle-même au plus profond des entrailles de la terre et doit se prêter à un étrange rituel d'auto-dévoration afin de mieux renaître au

monde sous une forme nouvelle. Poussée de force dans une grande marmite en fonte, Marion Leatherby observe la cuisson lente de sa propre « carcasse » :

Un puissant grondement retentit, suivi du fracas du tonnerre, et je restais debout là, à côté de la marmite, à touiller la soupe dans laquelle je pouvais voir ma propre carcasse, les pieds en l'air, bouillant à gros bouillons, aussi gaiement que n'importe quel quartier de bœuf. J'ajoutai une pincée de sel et quelques grains de poivre et me servis une louche de bouillon dans mon écuelle de granit. La soupe ne pouvait se comparer à la bouillabaisse, mais c'était une bonne potée ordinaire sans prétention et parfaitement apte à vous aider à supporter la froidure du dehors³⁴.

- 22 Avec une prose teintée d'humour noir, la protagoniste se compare à un vulgaire « quartier de bœuf » et confesse avec humilité se rapprocher davantage gustativement de la « potée ordinaire » que de la « bouillabaisse » provençale. Paradoxalement, Marion Leatherby se sent « toute revigorée [...] et, en quelque sorte, profondément soulagée³⁵ » après l'ingestion du bouillon fumant et lorsqu'elle se regarde ensuite dans un miroir d'obsidienne, elle y voit non plus son reflet mais « un personnage féminin à trois visages [...] L'un des visages était noir. Le second rouge, et le troisième blanc, et ils appartenaient respectivement à l'Abbesse, à la reine des Abeilles, et à moi-même³⁶ ».
- 23 Le langage hermétique mobilisé ainsi que la métaphore de la trinité font soudainement basculer cette scène absurde d'auto-dévoration dans le domaine religieux. Dès lors, l'étrange rituel auquel se prête Marion Leatherby prend symboliquement des accents de Sainte-Cène qui, rappelons-le, correspond au dernier repas du Christ au cours duquel il instaure le rite eucharistique³⁷. Or, qu'est-ce que l'Eucharistie si ce n'est un acte autophage durant lequel le Christ exhorte à la consommation de son corps et de son sang, rendue possible par le phénomène surnaturel de la transsubstantiation³⁸ ? Si dans la Bible ce dernier repas annonce le sacrifice du Christ et sa résurrection finale, la transsubstantiation à l'œuvre chez Leonora Carrington annonce la résurrection de la protagoniste sous la forme d'une nouvelle trinité, féminine cette fois-ci, incarnée en « l'Abbesse, [...] la reine des Abeilles, et [elle]-même ».
- 24 L'artiste décrit par ailleurs cette nouvelle trinité en termes alchimiques et énumère les étapes du Grand Œuvre par l'usage symbolique des couleurs : *Nigredo* ou l'œuvre au noir, *Albedo* ou l'œuvre au blanc et *Rubedo*, l'œuvre au rouge ; respectivement putréfaction, distillation et sublimation de la matière³⁹. De la transsubstantiation eucharistique à la transmutation alchimique des corps, Leonora Carrington livre une interprétation littérale du sacrement de l'Eucharistie, qu'elle réinvesti dans le cadre d'une ancienne religion matriarcale oubliée⁴⁰. Le rite autophage apparaît donc comme une étape nécessaire à l'avènement d'une nouvelle forme de spiritualité spécifiquement féminine, seule capable d'assurer la rédemption de l'humanité, puisque la résurrection de la protagoniste constitue l'étape finale nécessaire au retour de la « Mère-Grand⁴¹ » ou Grande Déesse.

3. L'indigestion à l'œuvre : vers un nouveau modèle épistémologique

- 25 Face aux subversions culinaires à l'œuvre chez Leonora Carrington, la digestion semble bien difficile à effectuer lorsque les nourritures traditionnellement ingérées cèdent la place à l'immoralité fantasque des corps démembrés, arrachés puis bouillis que l'autrice prend plaisir à décrire, poussant malgré lui le lecteur à une forme

d'indigestion littéraire. En effet, si la digestion symbolise le processus dialectique selon lequel le corps fait sien ce qui lui est étranger dans un mécanisme d'ingestion, digestion puis assimilation des aliments, Carrington rompt le processus dialectique et pousse jusqu'à l'excès le modèle de consommation, libéré de toute fonction ou nécessité⁴². Comme nous avons eu l'occasion de le souligner, la nourriture à proprement parler, bien que longuement préparée, est rarement comestible chez Leonora Carrington et remplit davantage une fonction esthétique au service de la virtuosité verbale. Au contraire, ce qui est ingéré ne sont pas les aliments en eux-mêmes mais les corps malmenés de ses personnages, inexorablement renvoyés à la matérialité de leur chair. Dès lors, comment interpréter cette indigestion métaphorique à laquelle nous oblige l'artiste ?

- 26 Nous constatons que le processus de digestion en tant que modèle dialectique est souvent comparé au processus de compréhension et d'assimilation des connaissances. En effet, il n'est pas rare de rencontrer dans le langage courant des expressions telles que : « assimiler des savoirs », « digérer ce que l'on a appris », on parle également de « nourritures de l'esprit » ou de « soif de connaissance ». En rompant l'équilibre dialectique présenté sur le mode de l'orgie, Leonora Carrington retarde l'étape d'assimilation et nous laisse face à l'absurdité abjecte de ses scènes cannibales. Or, Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, définit l'abject comme « [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁴³ ». Foncièrement transgressif, l'abject se présente comme un espace liminaire, un entre-deux qui, s'il provoque le rejet, invite avant tout à interroger le système qui l'a fait naître. En ce sens, si digérer revient à assimiler pour mieux connaître, l'indigestion à l'œuvre chez Leonora Carrington semble au contraire nous inviter à nous défamiliariser et à adopter un regard critique face à ce que nous pensions savoir. Dans une entrevue accordée à Silvia Cherem dans le cadre de l'exposition *Leonora Carrington : What She Might Be* organisée au Dallas Museum of Art en 2008, l'artiste nous rappelle qu'« il est dans notre intérêt de croire que nous savons. Mais il est évident que les vérités absolues comme celles qui étaient acceptées à l'époque de Newton et d'Euclide n'existent pas⁴⁴ ». Contre l'imposition d'un système de connaissance fixe et immuable, Leonora Carrington oppose un relativisme critique qui traverse l'intégralité de ses poursuites artistiques et s'exprime brillamment sur le mode de la consommation, à l'instar des exemples mobilisés précédemment. Selon Lizzy Harding dans son article « Her stomach is society : digestive trouble and “real muscularity” in Leonora Carrington's short fiction » :

Les notions de certitude, d'origine et de vérité absolue sont restrictives et totalement hors sujet. L'objectif semble plutôt impliquer le mouvement, la générativité, la poursuite d'un sens indéterminé. Les histoires de Carrington offrent la possibilité de s'attarder dans un entre-deux, laissant les lecteurs avec une douleur perpétuelle à l'estomac, et la nourriture comme un puissant espace de liminalité⁴⁵.

- 27 Carrington nous invite ainsi à envisager le monde dans sa multiplicité, ses possibilités et son indétermination, et à nous situer dans une sorte d'« indigestion ontologique », entendue comme un processus perpétuel de remise en question ou de consommation sans fin (sans faim ?). De fait, la dévoration est rarement envisagée comme une finalité mais plutôt comme un phénomène intégré dans un processus en chaîne : celui qui mange sera à son tour mangé au sein un cycle générateur et fécond.

- 28 Dans un conte plus tardif écrit au début des années 1970 et intitulé « Conte de fée mexicain », un éleveur de cochons nommé Juan entend « dans son estomac » les pleurs d'un petit oiseau qui se présente à lui comme « la petite-fille de la Grande déesse mère⁴⁶ ». Par une incantation magique, l'oiseau fait apparaître un petit cactus qui se découpe lui-même en fines rondelles pour nourrir les porcs de Juan, eux-mêmes transformés en boulettes rôties puis dévorées par le garçon. Or, dans une logique circulaire, Juan finit à son tour par être découpé en petits morceaux par une taupe qui le rassure néanmoins en ces termes : « N'aies pas peur, Juan, c'est seulement une première mort, tu seras de nouveau en vie bientôt⁴⁷ ». À la suite du conte, la petite María se retrouve face à la tête décapitée de Juan et entreprend de recoudre ensemble ses membres éparpillés. Partis à la recherche du cœur égaré, les deux enfants s'engouffrent dans la « bouche » de la terre pour se faire symboliquement ingérer en se jetant dans un bûcher : « Ils sautèrent tous deux dans la flamme, et montèrent en fumée par la lucarne du toit, pour rejoindre l'Étoile du Soir. Juan-Mari, c'était un seul être, achevé. Il reviendra sur Terre sous la forme de Quetzalcoatl⁴⁸ ».
- 29 Par une succession de dévorations, Leonora Carrington instaure un véritable continuum entre la vie et la mort à l'origine de la résurrection finale de Juan-Mari sous les traits de Quetzalcoatl. L'artiste inscrit le cycle au sein même de la structure narrative du conte et suspend le dénouement, se jouant par là-même de l'horizon d'attente du lecteur puisque l'on peut lire pour dernière ligne : « Juan-Mari est pour l'instant sur le chemin du retour, si bien que cette histoire n'a pas de fin⁴⁹ ». Cette interpénétration de la vie et de la mort au sein de ce que Jonathan P. Eburne nomme une « économie de réciprocité et de retour⁵⁰ » est au cœur de la spiritualité des civilisations précolombiennes auxquelles l'artiste emprunte son univers diégétique afin de l'intégrer à sa propre mythologie personnelle. Dans son essai *Le labyrinthe de la solitude* publié en 1950, le poète mexicain Octavio Paz dresse une longue réflexion poétique sur l'identité nationale et décrit la spécificité de la cosmologie aztèque comme un processus « insatiable » :
- Pour les anciens Mexicains, l'opposition entre la mort et la vie n'était pas aussi absolue qu'elle l'est pour nous. La vie se prolongeait dans la mort. Et inversement. La mort n'était pas la fin naturelle de la vie, mais une phase d'un cycle infini. La vie, la mort et la résurrection étaient les étapes d'un processus cosmique qui se répétait *insatiatement*⁵¹.
- 30 Le motif géométrique du cercle ou de la spirale, symbole d'unité et de mouvement perpétuel, est par ailleurs régulièrement convoqué dans les toiles de Leonora Carrington pour illustrer ce même principe de recirculation. Dans l'huile sur toile *Le Grand Adieu*⁵², réalisée quelques années plus tôt en 1958, « la vie, la mort et la résurrection » précédemment évoquées par Paz s'intègrent dans une vaste ronde cosmique et forment un cortège fantastique de créatures venues de l'inframonde pour accompagner le personnage principal, coiffé d'un majestueux masque funéraire et monté sur les épaules d'un second personnage, dans un périple où la mort semble le seuil d'une nouvelle étape. Les deux protagonistes se déplacent en effet de la droite vers la gauche de la composition, à rebours de la logique traditionnelle du temps qui passe, et se situent au cœur de la spirale, suggérant par là-même que le *Grand Adieu* n'est que rarement une fin en soi.

Conclusion

- 31 Avec ou sans modération, les recettes de Leonora Carrington sont ainsi à reproduire avec une infinie précaution et à envisager dans leur potentiel symbolique de renversement et d'élargissement des possibles. La réappropriation de l'univers culinaire traditionnellement associé aux femmes, couplée à la subversion délibérément cannibale d'un acte aussi quotidien et vital que l'alimentation, lui permet de déployer la fantaisie de son univers surréaliste tout en portant un regard critique sur le monde qui l'entoure et l'époque qui est la sienne. Une relecture attentive du traitement accordé par l'artiste à la nourriture, et plus particulièrement à son mode de consommation, révèle en effet les ressorts d'une pensée résolument moderne, si ce n'est postmoderne, dans sa remise en question – ou dévoration – systématique des grands mythes de la pensée occidentale : depuis l'opposition de la nature et de la culture, en passant par l'histoire coloniale, jusqu'au fondement patriarcal de la religion chrétienne⁵³.
- 32 Par conséquent, si Leonora Carrington nous pousse de façon littérale ou métaphorique à l'indigestion, il pourrait bien s'agir d'une indigestion nécessaire, puisque l'apparente cruauté de ses œuvres, conçues au croisement de l'humour noir d'André Breton, de la transgression orgiaque de George Bataille et d'une conception vitale héritée des rites précolombiens, nous invite aujourd'hui encore à nous méfier avec dérision de ce que l'artiste considère à juste titre comme « l'hostilité du conformisme⁵⁴ ». Loin de se limiter à une simple provocation destinée à attirer ou défier le regard, Leonora Carrington opère un bouleversement interne et cherche, par la subversion, à provoquer chez le lecteur/spectateur un renversement délibéré des valeurs et des idées reçues. Elle nous rappelle ainsi la nécessité « de se remettre en question et [...] faire de la place à l'intérieur », car, nous dit-elle, c'en est trop, « l'indigestion est imminente⁵⁵ ».

BIBLIOGRAPHIE

- Aberth, Susan L., 2010, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Farnham, Lund Humphries.
- Andrade, Oswald de, 1928, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, 1, pp. 6-7.
- Andrade, Oswald de [Cunhambebinho], 1929, « Péret », *Revista de Antropofagia do Diario de São Paulo*, 1, p. 6.
- Aridjis, Homero, 2008, « Visite chez Leonora Carrington », Christille Vasserot (trad.), *Leonora Carrington. La mariée du vent*, Paris, Gallimard/La Maison de l'Amérique Latine, pp. 55-67.
- Assa, Sonia, 1991, « Gardens of Delight, or What's Cookin' ? Leonora Carrington in the Kitchen », *Studies in 20th Century Literature*, 2, 2, pp. 213-227.
- George, Bataille, 2017, *L'Érotisme (1957)*, Paris, Les éditions de minuit.
- Breton, André, 1972a, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert [1ère éd. 1966].
- Breton, André, 1972b, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

- Breton, André 1992, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 675-785, t. 2 [1937].
- Carrington, Leonora, 1973, *En bas*, Paris, Éric Losfeld [1945].
- Carrington, Leonora, 1983, *Le cornet acoustique*, Paris, Flammarion, GF [1974].
- Carrington, Leonora, 1989, « The Cabbage is a Rose », *Arsenal / Surrealist Subversion*, 4, 1989, p. 21.
- Carrington, Leonora, 2020, *L'œuvre écrit I. Contes*, Lyon, Fage Éditions.
- Carrington, Leonora, 2022, *L'œuvre écrit II. Récits*, Lyon, Fage Éditions.
- Carrington, Leonora, 2022, *L'œuvre écrit III. Théâtre*, Lyon, Fage Éditions.
- Chadwick, Whitney, 1986, « Evolution of a Feminist Consciousness », *Women's Art Journal*, 7, 1, pp. 37-42.
- Chadwick, Whitney, 2002, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Londres, Thames and Hudson [1985].
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, 1977, « Leonora Carrington et la tunique de Nessus », *Obliques : La femme surréaliste*, 14-15, pp. 83-90.
- Cherem, Silvia, 2003 *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Mexico, Fondo Económico de Cultura.
- Cherem, Silvia, 2008, « Eternally Married to the Wind : Interview with Leonora Carrington », in Salomon Grimberg (éd.), *Leonora Carrington : What She Might Be*, Dallas, Dallas Museum of Art, pp. 17-43.
- Conley, Kate, 2013, « Carrington's kitchen », *Papers of Surrealism*, 10, pp. 1-18.
- Cruz, Juana Inés de la, 2013, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Mexico, Editores Mexicanos Unidos.
- Deleuze, Gilles, 2002, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil.
- Eburne, Jonathan P., 2011, « Leonora Carrington, Mexico and the Culture of Death », *Journal of Surrealism and the Americas*, 5, 1-2, pp. 19-39.
- Harding, Lizzy, 2018, « Her stomach is society : digestive trouble and “real muscularity” in Leonora Carrington's short fiction », *Columbia Journal of Literary Criticism*, XVI, pp. 38-44.
- Kaplan, Janet A., 1988, *Viajes inesperados : el arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude, 2009, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon [1^{ère} éd. 1964].
- Lyon, Janet, 2017, « Carrington's Sensorium », in Jonathan P. Eburne – Catriona McAra (éd.), *Leonora Carrington and the International avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, pp. 163-176.
- Martin, Pierre, 2005, « Le Christ autophage », *Revue d'Histoire et de Philosophies religieuses*, 85-3, pp. 365-400.
- Osorio Olave, Alejandra – Jiménez Loranca, Itzel Alejandra – Sánchez León, América Fabiola – Rosas Juárez, Ollintzin Mary Carmen, 2021, *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo) : recetario de Leonora Carrington*, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Paz, Octavio, 2020, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

Picasso, Pablo, 1995, *Le Désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire [1945].

Reyes, Alfonso, 2000, *Memorias de cocina y bodega*, Mexico, Fondo Económico de Cultura [1953].

NOTES

1. Carrington 1989, 4, p. 21.
2. Osorio Olave, Jiménez Loranca, Sánchez León, Rosas Juárez 2021.
3. Notion centrale pour le surréalisme dès le début des années 1930, André Breton définit le « hasard objectif » dans *l'Amour fou* (1937) comme étant « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain », Breton 1992, p. 690.
4. Cherem 2003, p. 67, je souligne.
5. Breton 1972a, p. 393.
6. Définition du surréalisme par Breton 1972b, p. 37.
7. « ...so abundant that it is life-affirming-but so dubious, that it must be rejected », Assa 1991, 2, 2, p. 224. Traduction personnelle, sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'autrice du présent article.
8. Le terme d'autophagie, que nous empruntons à la physiologie ainsi qu'à la biologie cellulaire, correspond selon le Littré à l'« entretien de la vie aux dépens de la propre substance, chez un animal soumis à l'inanition ». Ce terme tire en effet son étymologie du grec αὐτὸς qui signifie « soi-même », et de φαγεῖν, manger.
9. Chénieux-Gendron 1977, p. 85.
10. « ...a kitchen, nursery, bedroom, kennel and junk store », cité par Chadwick 1986, 7, 1, p. 41.
11. Aridjis 2008, pp. 55-67.
12. « ...spaces self-consciously dedicated to creative production and to understandings of surrealist processes », Conley 2013, 10, p. 9.
13. Pour ne citer que quelques exemples iconographiques : *The House Opposite* (c. 1945), *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), *Aardvark Groomed by Widows* (1997).
14. Voir Cruz, 2013, pp. 55-56 : « ¿Qué os pudiera contar de los secretos naturales que he descubierto estando guisando ? [...] ; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina ? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas : Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. » [« Que pourrais-je vous dire des secrets naturels que j'ai découverts en cuisinant ? [...] ; mais, Madame, que pouvons-nous savoir, nous les femmes, si ce n'est des philosophies de cuisine ? Lupercio Leonardo a bien dit que l'on peut tout à la fois philosopher et préparer le souper. Quant à moi, j'ai pour habitude de dire au regard de ces choses-là : si Aristote avait cuisiné, il aurait écrit bien d'avantage. »]
15. Chadwick 2002, p. 201 ; Kaplan 1988.
16. Aberth 2010.
17. Carrington 2020, p. 135.
18. Se référer notamment aux contes : « La Maison de la peur », « La Débutante », « Jemima et le loup », « Quand ils passaient », « Monsieur Cyril de Guindre », « Abattue par la tristesse ou Arabelle », « Les Sœurs » ou « L'Homme neutre » (Carrington 2020) ; mais également au roman *Le petit Francis* (Carrington 2022) ou à la pièce de théâtre *Penélope* (Carrington 2022). À noter que la récente publication en français de l'œuvre théâtrale de Carrington révèle un certain nombre de pièces inédites aux titres évocateurs en ce qui concerne le sujet qui nous intéresse, notamment *Bon appétit* ou *Bouillon de corbeau* (Carrington 2022). Pour ce qui est des œuvres picturales, consulter les œuvres suivantes : *The Meal of Lord Candelstick* (1938), *Pastoral* (1950), *Three Women Beyond the Table* (1951), *The Hunt Breakfast* (1956) ou *Lepidopteros* (1969).
19. Carrington 2020, p. 120.

20. *Ibid.*, p. 125.

21. Dans le chapitre x de *l'Érotisme* intitulé « La transgression dans le mariage et dans l'orgie », George Bataille définit l'orgie au croisement de l'érotisme et du sacré. Il s'agit selon lui du « signe d'un parfait renversement » qui correspond au « reflux des interdits, libérant la ruée de l'exubérance, [et engendrant] la fusion illimitée des êtres dans l'orgie », Bataille 2017, p. 119.

22. Dès 1928, le court roman érotique de Georges Bataille *Histoire de l'œil*, édité clandestinement sous le pseudonyme de Lord Auch, est accompagné de huit lithographies d'André Masson.

23. La pièce, écrite entre le 14 et le 17 janvier 1941, est jouée pour la première fois en mars 1944 dans le salon des Leiris, quai des Grands-Augustins. Albert Camus s'occupe de la mise en scène tandis que les rôles principaux sont tenus, entre autres, par Michel Leiris, Raymond Queneau, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre ou Dora Maar. Une célèbre photographie de Brassai conservée à la Bibliothèque nationale de France immortalise le groupe réuni à nouveau quelques mois plus tard dans l'appartement de Picasso. Le cliché est disponible en ligne : <http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/099.htm> [Consulté le 23/11/2022]. Consulter Picasso 1995.

24. Lévi-Strauss 2009, p. 144.

25. Carrington 2020, p. 65. À noter que la hyène est un animal doté d'une importante charge symbolique dans les œuvres de Leonora Carrington et apparaît à plusieurs reprises comme alter-ego ou incarnation du désir d'émancipation de l'artiste, notamment dans son célèbre *Autoportrait* de 1937 conservé au Metropolitan Museum. En ligne : <https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/492697> [Consulté le 23/11/2022].

26. *Ibid.*, p. 30.

27. Nous pourrions également parler de « peau d'homme » tant la référence au conte populaire *Peau d'Âne* de Charles Perrault semble ici explicite.

28. Nous empruntons l'expression à Gilles Deleuze dans son essai consacré à la peinture de l'artiste anglais Francis Bacon, dans lequel il affirme que la viande symbolise chez Bacon « la zone commune de l'homme et de la bête », Voir Deleuze 2002, p. 30.

29. Il s'agit bien évidemment d'une référence à l'empereur aztèque Moctezuma ayant accueilli les colons espagnols, alors commandés par Hernán Cortés, dans la cité de Mexico-Tenochtitlan.

30. Cette version du mythe est contée par Alfonso Reyes dans son ouvrage *Memorias de cocina y bodega*, publié initialement en 1953. Reyes 2000, pp. 111-112.

31. Carrington 2022, p. 294.

32. « La invención del mole *does not simply transfer colonial violence into the hands of the Aztecs ; it reestablishes the hegemony of Aztec ritual - in its sacrificial, cannibalistic extremes - as practices consistent with theories about the pre-Columbian origin of mole as part of a sacred economy through which life and death, gods and humans, were mediated through consumption* », Eburne 2011, 5, 1-2, p. 28.

33. Voir Andrade 1928, 1, pp. 6-7. Dans un article consacré au poète Benjamin Péret et publié un an plus tard dans la *Revista de Antropofagia do Diario de São Paulo* sous le pseudonyme « Cunhambébinho », Oswald de Andrade explicite par ailleurs la filiation du mouvement anthropophage brésilien avec le surréalisme. Il écrit : « Nous n'avons pas oublié que le surréalisme constitue l'un des meilleurs mouvements pré-anthropophagiques. La libération de l'homme en tant que tel, à travers la dictée de l'inconscient et des expressions personnelles turbulentes, a sans aucun doute été l'un des spectacles les plus excitants pour tout cœur anthropophage qui, ces dernières années, a accompagné le désespoir de la civilisation. [...] Après le surréalisme, seulement l'anthropophagie. », Andrade 1929, p. 6.

34. Carrington 1983, p. 182.

35. *Ibid.*, p. 183.

36. *Ibid.*

37. Cet épisode est notamment relaté dans la première lettre de saint Paul apôtre aux Corinthiens (11, 23-26).

38. La figure du Christ anthropophage n'est pas nouvelle et apparaît par exemple dans le soixante-troisième emblème eucharistique de l'*Orpheus Eucharisticus* du Père Augustin Chesneau (1657) sous la forme d'un poulpe ; animal ayant pour particularité de se manger soi-même. Voir à ce sujet l'étude détaillée de la récurrence de ce motif chez Martin 2005, pp. 365-400. Rappelons également que si la transsubstantiation désigne littéralement la conversion d'une substance en une autre, elle renvoie plus spécifiquement pour une partie des chrétiens à la conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ lors de l'Eucharistie par l'opération du Saint Esprit.

39. Le Grand Œuvre, en alchimie, consiste en la réalisation de la pierre philosophale considérée comme capable de transmuter les métaux en or et d'apporter l'immortalité. Sur le plan métaphysique, il correspond à la réunification des savoirs devant permettre l'élévation spirituelle du créateur.

40. Inspirée par sa lecture de *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) de Robert Graves, Leonora Carrington ponctue ses poursuites artistiques de références à une mythologie matriarcale antique fondée sur le culte de la Déesse Blanche. Dans son ouvrage, Graves étudie en effet de quelle manière ce culte primordial spécifiquement féminin a peu à peu été remplacé par le culte masculin de la raison avec l'avènement des religions monothéistes. Le vocabulaire employé par Carrington dans *Le cornet acoustique* n'est pas sans rappeler celui de Graves lorsqu'il décrit la Déesse comme une entité multiple, contradictoire et totalisante : « ...un vrai poème est nécessairement une invocation à la Déesse Blanche, la Muse, la Mère de tout ce qui vit, qui détient l'ancien pouvoir de susciter la peur et le désir, l'araignée femelle, la reine des abeilles dont le baiser tue », Graves cité par Chadwick 2002, p. 187.

41. Carrington 1983, p. 190.

42. Au sujet de la dialectique de la digestion, se référer au quatrième épisode de la série « La philosophie par le menu » diffusé sur France Culture le 9 juin 2016. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/dialectique-de-la-digestion-6139076> [Consulté le 23/11/2022].

43. Kristeva 1980, p. 12.

44. « *It is to our advantage to believe that we know. But it is obvious that absolute truths like the ones that were accepted in the times of Newton and Euclid do not exist* », citée par Cherem in Grimberg (ed.) 2008, p. 27.

45. « *Notions of certainty, origins and absolute truth are restrictive and wholly beside the point. The point, rather, seems to involve movement, generativity, the pursuit of indeterminate meaning. Carrington's stories impart the condition of lingering in-between, leaving readers with a perpetual stomach ache, with food as a powerful site of liminality* », Harding 2018, XVI, p. 39.

46. Carrington 2020, p. 198.

47. *Ibid.*, p. 200.

48. *Ibid.*, p. 204.

49. *Ibid.*

50. « *...an economy of reciprocity and return* », Eburne 2011, 5, 1-2, p. 21.

51. « *Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico que se repetía insaciable* », Paz 2020, p. 198, je souligne.

52. Leonora Carrington, *Le Grand Adieu*, 1958, 50 x 100 cm, Collection particulière. Consultable en ligne : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/latin-american-art-n08595/lot.12.html> [Consulté le 22/02/2023].

53. La postmodernité est un concept philosophique et intellectuel de la fin du xx^e siècle qui propose une attitude critique de liberté, voire de rupture, vis-à-vis de l'humanisme et des traditions idéologiques occidentales.

54. Carrington 1973, p. 10.

55. Carrington 1989, 4, p. 21.

RÉSUMÉS

La nourriture est omniprésente dans les poursuites tant littéraires que plastiques de l'artiste surréaliste anglo-mexicaine Leonora Carrington. Toute une tradition historiographique s'attache en effet à étudier et interpréter la récurrence des motifs associés à l'univers de la cuisine et de la préparation des aliments dans ses œuvres. Il est pourtant étonnant de constater que très peu d'études se sont jusqu'à présent intéressées à l'étape fondamentale qui suit la préparation : celle de l'ingestion. Et pour cause, l'ingestion chez Leonora Carrington est souvent synonyme de dévoration, de monstruosité et de perversité et nous pousse bien malgré nous à une forme d'indigestion perpétuelle. Dans une perspective diachronique, cet article se propose ainsi d'explorer les zones d'ombres de la cuisine de Leonora Carrington et d'interroger les enjeux critiques de l'esthétique de l'indigestion à l'œuvre dans plusieurs de ses productions artistiques.

Food is omnipresent in the literary and visual pursuits of the Anglo-Mexican surrealist artist Leonora Carrington. A whole historiographical tradition has been devoted to the study and understanding of the recurring motives associated with the world of cooking and food preparation in her works. It is surprising, however, to note that very few studies have so far focused on the fundamental stage that follows preparation: that of ingestion. And for good reason, as ingestion in Leonora Carrington's work is often synonymous with devouring, monstrosity and perversity and pushes us, unwillingly, into a perpetual form of indigestion. In a diachronic perspective, this article proposes to explore the grey areas of Carrington's cuisine and to question the critical challenges of the aesthetics of indigestion at work in several of her artistic productions.

La comida es omnipresente en la producción literaria y visual de la artista surrealista anglo-mexicana Leonora Carrington. De hecho, existe toda una tradición historiográfica de estudio e interpretación de la presencia recurrente de motivos relacionados con el mundo de la cocina y la preparación de alimentos en sus obras. Sin embargo, resulta sorprendente que muy pocos estudios se hayan centrado hasta ahora en la etapa fundamental que sigue a la preparación: la de la ingestión. Y con razón, la ingestión en la obra de Leonora Carrington es con frecuencia sinónimo de devoración, monstruosidad y perversidad, y nos empuja, a pesar nuestro, a una forma de indigestión perpetua. Desde una perspectiva diacrónica, este artículo se propone explorar las zonas de sombra de la cocina de Leonora Carrington y cuestionar las implicaciones críticas de la estética de la ingestión que opera en varias de sus producciones artísticas.

INDEX

Keywords : Carrington (Leonora), surrealism, Mexico, 20th century, painting, literature, indigestion, aesthetics, epistemology

Palabras claves : Carrington (Leonora), surrealismo, México, siglo XX, pintura, literatura, indigestión, estética, epistemología

Mots-clés : Carrington (Leonora), surréalisme, Mexique, XXe siècle, peinture, littérature, indigestion, esthétique, épistémologie

AUTEUR

CÉLIA STARA

Université Paul Valéry Montpellier 3 – IRIEC EA 740

Célia Stara est doctorante en Études hispano-américaines et Histoire de l'art, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée d'Espagnol. Son travail de thèse cherche à replacer les femmes surréalistes au cœur des avant-gardes européennes et mexicaines entre les années 1940 et 1970 en tant que réseau complexe, ou « constellation » d'artistes, à l'origine de toute une série d'échanges et d'influences réciproques entre le Mexique, l'Europe et les États-Unis.

celia.stara@gmail.com