

Introduction de Jacqueline Chénieux-Gendron
***Le cornet acoustique*, Garnier-Flammarion, 1983**



Sur l'une des miniatures du manuscrit de Guillaume de Guilleville, *Le Roman des trois pèlerinages*, le pèlerin rencontre Envie qui porte sur son dos Trahison et Médisance. Cette dernière brandit une lance qu'elle dirige vers l'oreille du pèlerin et sur laquelle sont enfilées, bracelets baroques, parenthèses ourlées, de facture très réaliste, des oreilles à la file — lesquelles lui chuchotent, de proche en proche, leurs perfidies. Le mouvement se propage aussi dans l'autre sens : c'est comme si l'oreille du pèlerin tintait, en se multipliant, de l'écho des médisances. Et finalement, du fait que le pèlerin tient bien haut son bâton, c'est comme s'il dardait un long cornet acoustique dans la direction de la mégère. Que ceux d'entre nous qui ont pu, enfants, chuchoter dans le pavillon reluisant d'une de ces excroissances se rappellent quel plaisir de confessionnal on y puisait. Loin du regard, intimidant, de l'adulte, on bavardait, quitte à lorgner, *ensuite*, l'effet produit. Le regard ou l'oreille, l'alternative est obligée. Dans le roman de Leonora, il faut se cacher pour écouter. L'anneau de Gygès, lui, rendait invisible pour vous permettre de dévoiler les êtres alentour, en un retournement simple de l'actif au passif. Entre ce qu'on voit et ce qu'on pourrait voir en un autre lieu, la distance est incommensurable : seule peut vous aider la révélation de la magie, qui vous transporte dans l'espace. Le cornet acoustique de Marion (laquelle, à quatre-vingt-dix-neuf ans, est la sœur de Leonora et d'Alice à la fois) lui permet de saisir en catimini une conversation familiale terrifiante, qui fixe son destin. Ce vieux sac de viande en décomposition est bon à mettre à l'asile. La scène de famille épiée par la porte entrouverte était pourtant édifiante. Entre ce qu'on voit et ce qu'on entend, la distance est incommensurable, et seul permet de la franchir un artifice quasi magique qui a affaire avec l'espace mais aussi avec le temps. C'est d'ailleurs une bonne chose, parfois, de profiter de cette distance, et de se protéger, par une barrière de silence, de la bavarde Anna Wertz.

Or l'ambivalence gouverne plus profondément ce récit : à travers le cornet, certes la malignité humaine se fraie son strident chemin, mais aussi quelque chose comme les rumeurs du cosmos, telles que le Vedânta l'enseigne, et en Occident René Guénon, puis les groupes Gurdjief, ou l'œuvre de René Daumal — pensées que fréquente Leonora. La perception subtile, l'intelligence du monde sont facilitées par cette antenne fabuleuse (dont on pourra ensuite se passer, une fois l'oreille exercée : voir p. 194). La symbolique de l'énergie du brahman (l'Absolu) n'est pas loin, mais elle n'est pas d'abord explicitée en ces termes : elle est déplacée du côté de la chrétienté, à la faveur d'un autre glissement, celui qui va de l'oreille à la bouche (et certes il s'agit toujours de propager des sons vibratoires). Le cornet (suivant en cela le mot anglais, *trumpet*) est présenté comme une trompette de Jugement dernier — et, en sa version humoristique, comme la trompe de Robin des bois : c'est comme une trompe de chasse, en bandoulière, que Marion, tout allègre, porte son cornet lorsque la neige commence à faire son apparition (p. 171). C'est à l'Ange Gabriel qu'elle pense lorsqu'elle fait ses bagages pour partir à l'asile (p. 47) et emballe soigneusement son cornet tout récemment reçu.

Une autre ambivalence thématique gouverne le texte, à la faveur d'une équivoque sur les

sexes. Marion est par son âge au-delà de l'âge de la femme en tant que sexuée et procréatrice en puissance (à peine animal, plutôt végétal, déclarent aimablement ses arrière-neveux). Il y a cinquante ans qu'elle réside chez ses arrière-petits-enfants, et entre elle et eux, c'est comme si le lien des générations était distendu par l'oubli : quel mari engendra l'enfant qui à son tour engendra le père ou la mère de Galahad ? Nulle part n'y répondent les pages de ce récit. Une solution de continuité. Un vide. Entre sept et soixante-dix ans, les gens sont infréquentables. Voilà la vérité. Ce qui nous amène, au passage, à la date où Leonora écrivit ce texte. Ses déclarations oscillent entre 1953 et 1963, et j'ai le sentiment qu'on est plus près de la vérité avec la première date, la naissance de ses deux enfants lui ayant donné très tôt l'impression d'avoir basculé de l'autre côté du temps (du côté d'une durée sans indices, sans mesure), et abandonné une féminité triomphante.

Or dans cet ashram pour très vieilles dames où se retrouve enfermée Marion, la sexualité n'est pas complètement gommée. Une aimable Georgina de quatre-vingt-dix ans s'habille avec une élégance fracassante, suscitant la jalousie de Natacha qui convoite le cœur du médecin-chef. L'ambiguïté sexuelle est plus frappante : une courte barbe grise orne le menton de la narratrice, et surtout, lorsque meurt la plus délicieuse des vieilles dames, celle qui se confectionnait des sous-vêtements si raffinés, on découvre que c'était un vieux monsieur amoureux de toujours de l'une des pensionnaires, et adonné dans son âge mûr au commerce de la marijuana. Quant à son amie, elle s'appelle... *Adams*. Et elle est prénommée « Veronica » : un vrai Adam !

Ainsi, dans cet univers clos, la sexualité n'est ni interdite ni exacerbée, ni déniée au sens propre : elle est voilée, elle est brouillée dans les rôles qu'elle distribue.

Entre l'oreille qui nous fait accéder aux perfidies du monde (ou aux arcanes du cosmos) et la sexualité, qui fonde la communication intersubjective, la relation symbolique s'impose. Dans le triptyque du « Jardin des Délices », le panneau de l'Enfer d'où émerge la figure pâle et centrale du Prince de ce monde, est construit par Jérôme Bosch sur la ronde symbolique des cinq sens — moyens de nos péchés. Et juste en dessous de grandes lueurs de guerre et de carnage, deux oreilles transpercées faisant office de roues et de train d'artillerie brandissent la menace d'un poignard, canon dressé, phallus menaçant. Le dessin est tout physiologique dans son impudeur. Telle est l'une des destinées symboliques de l'oreille, d'être le véhicule de l'agressivité, et le moyen ambigu de l'échange sexuel.

L'échange, les contes de l'époque surréaliste de Leonora ne parlent que de lui. Que l'on relise les contes recueillis dans *La Débutante* (Flammarion, 1978). On y trouve toutes les formes possibles de la perversion, de l'interdiction ou de l'exaltation de l'échange. Rien n'arriverait à la narratrice de *L'Amoureux* si elle n'avait volé un melon à l'étalage du fruitier ; rien à « la Débutante » si elle n'avait commencé à apprendre le français à une hyène qui, *en retour*, lui enseigne sa propre langue. La « Dame ovale » refuse l'échange avec la narratrice jusqu'à ce qu'une pie casse la vitre pour entrer : alors on peut se mettre à jouer avec Tartar, le cheval de bois, et même se changer en pouliche. Mais la confusion généralisée n'est pas l'échange : un festin décadent, où se côtoie un couple (telle créature à tête de Méduse et cet ancien roi à la perruque archimbolde) n'exprime que l'impossibilité de l'échange (*Les Sœurs*). Juniper, femme-oiseau amoureuse de l'époux de sa sœur, n'a pu que se gorger du sang de la servante avant de s'envoler dans la nuit. Le don intéressé n'est pas non plus échange, mais « potlatch » (*L'Homme neutre*). Il reste que la problématique de l'échange structure ces textes. Ici, dans *Le Cornet*, c'est une communication tendre et asexuée qu'il s'agit de tisser : il faut tisser avec les poils des chats, aimables compagnons, une étoffe douce et chaude pour aller en Laponie ; il faut tisser, avec les plus aimables des autres vieilles dames, une conversation radotante comme la navette sur le métier, pour constituer le petit groupe des élues. Il faut que Marion tisse avec les hôtes de ses propres souvenirs (Marlborough est l'un d'eux) une communication assez allègre pour qu'ils viennent aider à la reconquête du Graal. Il faut tisser les pas de la danse pour pouvoir éclater de rire au son du tam-tam.

J'ai parlé d'ambivalence, de confusion sexuelle, ainsi que de tissage et de mouvement d'intégration. Le brouillage est aussi textuel. Un flottement systématique des noms propres se joue de notre perspicacité. Nommer les protagonistes est une opération redoutable, que Leonora Carrington ne regarde pas en face. On n'imagine pas d'ailleurs l'état du manuscrit (écrit en anglais). André Pieyre de Mandiargues a raconté comment il lui fut prêté par

Leonora, confié par lui à un attaché culturel anglais à Paris, perdu par ce dernier. On finirait par le comprendre. Lorsqu'une amie de Leonora la contraignit, dix ans environ plus tard, à rechercher un double, ce qu'elle retrouva et transmit sans sourciller à Henri Parisot, c'était un palimpseste où plusieurs couches de dactylographies avaient ajouté à plaisir les balbutiements et cafouillis de la machine. « Ma diction n'est pas très bonne, dit bien Marion, car j'ai perdu toutes mes dents. » La machine à écrire avait sans doute elle aussi perdu quelques dents et Henri Parisot, en tout cas, y perdit quelquefois son humour. Mieux : les protagonistes changeaient de nom avec les pages. Nul doute qu'un seul médecin-chef, pourvu d'une épouse administratrice et acariâtre, ait présidé aux destinées de l'asile. Mais d'abord il s'appelait Gambuse (comme chef d'une « cambuse » ?), puis le Dr Gamboge qui veut dire « gomme-gutte » utilisé comme pigment jaune, en peinture, c'est aussi un purgatif. En somme, un docteur Purgon. Enfin ce fut et resta Gambit (que choisit définitivement Henri Parisot) — « Gambit » qui, en termes de jeu d'échecs, est un tour audacieux dans lequel est impliqué le fou. Le Dr Gambit ou Gamboge est assurément un charlatan. La vieille dame aimée d'Arthur (ou « Maude »), c'était au début du roman « Géraldine » Adams, à la fin : « Veronica ». Deux Maud alternaient au début du récit (Maud Sommers et Maud Wilkins), une seule ou plutôt un seul : Arthur déguisé à la fin. Ces perturbations étaient impossibles à conserver sans une abondance de notes qui eût rendu pesant le texte. Comme quoi la continuité des « actants » est bien une des limites du récit — ce sans quoi il n'y a plus de récit, mais écriture automatique, par exemple.

Finalement, les ressassements, les digressions et les ramifications du récit, les glissements des noms et des images sont toujours signifiants, valorisés mieux : indispensables. A la faveur de ces menus déplacements, un texte arborescent prend forme et sens. A la faveur du radotage, ce récit écrit à la première personne et dont bien des éléments sont autobiographiques, finit par éclairer en incidence rasante ce qui est un jeu. Certes il y a quelquefois danger, pour l'économie du récit... et pour l'héroïne. Passe encore de se mettre à raconter sa vie plusieurs fois, comme l'entreprend Georgina au bénéfice de Marion, ou de répéter les quatorze histoires de perroquet qu'on a une fois dévidées. Il est déjà plus risqué de se mettre à hocher la tête : sans une bourrade de Georgina dans les côtes de Marion, serait-elle parvenue à s'arrêter ? Mais finalement marmonner vous remet en place les idées (p. 75) ; rameuter des conversations de jeune fille ramène à la conscience cette inquiétude prémonitoire : « Je hais l'Amérique parce que je sais qu'une fois que vous y êtes entré, vous n'en pouvez plus ressortir et que vous passez le reste de votre vie à pleurer sur les anémones que vous ne reverrez jamais » (p. 44) ; ressasser des souvenirs fait resurgir la prédiction décisive de la mère de Marion : si, venant d'Angleterre, on débarque à Biarritz en février et qu'on y est accueilli par une tempête de neige, c'est assurément que les pôles sont en train de basculer. Quand le passé et le présent se sont confondus et qu'on a cessé de comptabiliser les jours, alors on commence à vivre : « Plus tard, je perdis la notion du temps » (p. 61). C'est alors que les mots des souvenirs ou les mots des métaphores vous conduisent *ailleurs*.

Ailleurs : le récit est initiatique. Non pas initiation au bon usage de la communication adulte, et à la maîtrise de l'affectivité : non pas roman d'apprentissage, mais récit d'initiation en ce sens qu'il incite à acquérir le bon usage du temps — le *bon rythme* de la vie.

Tout est danse, mais il y a de bonnes et de mauvaises danses. Dans *La Maison de la Peur* (1938), la maîtresse de maison impose à ses invités chevalins un quadrille extraordinaire : « Vous devez tous compter du numéro cent huit au numéro cinq à toute vitesse en pensant à votre propre destinée [...] ; en même temps il vous faut marquer l'air des *Bateliers de la Volga* avec l'antérieur gauche, La Marseillaise avec l'antérieur droit, et avec les deux postérieurs, l'air de *Où es-tu ma dernière rose d'été ?* » (repris dans *La Débutante*, Flammarion, 1978, p. 20-30). Et voici la danse imposée aux vieilles dames par Mme Gambit : « La seule chose qui était claire, c'est qu'elles se tenaient debout sur une seule jambe comme des cigognes et vacillaient dangereusement. Le reste de l'exercice ôtait une suite de trémoussements, au cours desquels les bras s'envolaient dans toutes les directions, tandis que les têtes se tordaient et tournoyaient au point que je crus qu'elles allaient se rompre le cou » (p. 67).

A la « mauvaise » danse, de marionnette mal centrée, qui provoque l'hilarité irrépressible de Marion, répond la bonne danse, dont le rythme fait dodeliner de la tête et puis déverse son

énergie dans les carcasses décrépite : « Nous nous mêmes bientôt à danser en rond autour de la mare en balançant les bras (...) Jamais jusqu'alors je n'avais éprouvé la joie de la danse rythmique, même aux jours où je dansais le fox-trot dans les bras de quelque séduisant jouvenceau. » (p. 156-157.) Et finalement c'est de la danse de la terre autour de son axe, de la danse des saisons et du rythme cosmique qu'il va s'agir. Si l'œil a affaire avec l'espace, l'oreille a affaire avec le temps.

C'est à la faveur d'un double jeu des mots : au niveau de la fable, c'est une devinette ; au niveau du discours, c'est un jeu de mots mis en acte ensuite dans les épisodes du récit.

On laisse au lecteur le plaisir de lire plus loin comment notre Alice de quatre-vingt-dix-neuf ans résout brillamment la devinette cosmique qui lui est soumise — devinette et non énigme ; jeu avec la vie, non avec la mort. Le jeu du discours est à signaler plus clairement si l'on veut saisir son fil discontinu et apprécier, en lisant les pages qui suivent, avec quelle subtilité il recoud les différents épisodes de ce récit aux mailles apparemment un peu lâches.

De même que Marcel Duchamp met en objet tel jeu de mots (« Eau de voilette », produit de croisement d'eau de toilette/eau de violette, devient l'étiquette d'un flacon de parfum, en 1921 ou bien « Fresh widow » (la veuve joyeuse) est croisé avec *French window* (fenêtre à la française) pour obtenir le châssis vert vif dont les carreaux sont tendus de noir : au total, substitut ironique de l'œuvre d'art entendue comme *pariete di vitro*, selon Léonard), de même notre vieille dame qui, anglaise, habite un pays d'Indiens, où l'on parle espagnol, rêve avec son amie Carmella de faire un jour un voyage en Laponie : l'attrait du Nord joue comme une force séductrice dans ce pays de soleil écrasant. « J'eusse été tout à fait occupée et heureuse si je n'eusse éprouvé pour le Nord une telle nostalgie » (p. 34). Or la clé du récit est donnée à la fin : « Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame. » Ce renversement énigmatique des mots a été mis en acte dans les épisodes du récit : pour que la Laponie vienne à la vieille dame, il suffit d'un renversement de la terre sur elle-même (suivant le constat catastrophique de la mère de Marion à Biarritz : « la neige tombant à Biarritz la convainquit que les pôles étaient en train de changer de place et que la terre quittait son orbite » (p. 97). On retrouve là le mécanisme même de l'objectivation du jeu de mots, tel que le pratique Marcel Duchamp.

On ne peut se dissimuler quelle *énigme* il s'agit de résoudre ici : celle-là même de la nostalgie et de la douleur sans sens. Car la nostalgie du Nord fonctionne ici comme un collage autobiographique, dans un récit fantastique mais dont la fonction globale est d'aider à vivre. Dans les lettres que Leonora écrivait à Henri Parisot, juste après la guerre, tandis que son mariage et la naissance de ses enfants l'ont enracinée au Mexique, la nostalgie et l'inquiétude se laissent percevoir : « Je veux retourner dans le Nord, je ne m'habituerai jamais à ces pays tropicaux, je n'aime pas ça, malgré les perroquets, les crocodiles et le soleil. » La séduction douloureuse du Nord est incarnée ici par la Reine des Neiges, celle d'Andersen. « Sphinx du Nord avec sa fourrure électrique et les diamants qui ornent les dix griffes de chacun de ses pieds » (p. 42). La vieille dame devient alors la petite Kay du conte, qui a reçu un éclat de miroir dans le cœur et reste prisonnière de la Reine. Cette énigme-là — l'énigme de la douleur — doit trouver une solution : la douleur de la nostalgie doit trouver son remède. Et la seule façon de neutraliser la douleur est de plonger en elle jusqu'*en bas*, de coïncider avec elle : un peu plus tard, voici ce qu'elle écrit à Henri Parisot : « J'ai rêvé depuis très longtemps d'échapper au Mexique. Je l'ai déjà dans le sang. » Ce qui coule en elle désormais, ce sont « tous les côtés horribles et angoissants du Mexique, ainsi que le culte de la mort, l'indifférence enveloppante des gens, la croûte d'éternelle saleté, et l'occulte et lourde atmosphère de désespoir ».

Mais on peut aussi feindre que se renverse la terre sur son axe et les mots sur eux-mêmes : alors la douleur nostalgique se fera — par la magie de la fable — tendresse neigeuse.

C'est que le jeu sur les mots est souvent, chez Leonora Carrington, utilisé comme une structure. Comme si l'une des tâches du calembour était de défendre contre la mort. La mort menace dans les contes anciens, la thématique est sado-masochiste : on piétine, on déchire, on jette aux lions, on vampirise, on dépouille. Partout la langue se défait (ici c'est dans le ressassement), l'actif et le passif des procès s'équivalent. On sait que Leonora apprit très jeune à écrire « en miroir » — comme Léonard savait le faire, non moins que certains schizophrènes.

Et dans la toile *Grand Mother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), des formules cabalistiques sont écrites de la sorte. Or la seule issue pour maîtriser cet envers des choses, des lettres et des mots est de l'exhiber et de lui donner fonction de structure. Ainsi dans *La Maison de la Peur*, le personnage pleurnichard et pitoyable de la Peur est en même temps fort effrayante avec sa robe faite de chauves-souris vivantes cousues ensemble par les ailes. Avoir peur et faire peur, c'est la même chose. Mais aussi, trembler de peur, c'est en définitive trembler de froid, ce que font les invites chevalins de la « patronne » : *shivering and shuddering*, eût-elle écrit en anglais. Le conte est écrit en français, et le mot *trembler* en est l'axe. L'Ordre royal me semble fondé sur l'expression « damer le pion ». Il s'agit de jouer aux dames... une Dame. C'est en effet le pion la narratrice, une modeste sujette — qui doit prendre », qui doit tuer la Reine, après avoir joué aux dames pour ne pas être choisie comme assassin (mais en un jeu dont les règles non précisées étaient justement de « qui perd gagne » !). Voilà un pion bien... damé !

À la double mise en œuvre de la devinette et du jeu de mots répond un double récit initiatique, en « abyme ». Au niveau de l'histoire, c'est le long manuscrit du confesseur de l'Abbesse, celle dont le portrait cligne de l'œil à l'adresse de Marion, dans la salle à manger de la communauté. Il est inséré dans le texte (p. 107 à 138). Au niveau du discours, c'est l'évocation de la descente « en bas » de la tour, à mon sens citation ponctuelle du texte autobiographique écrit en 1943. *En bas* : c'est le nom du pavillon ou dans la clinique de Santander, en Espagne, Leonora aspire à résider, car cela signifierait le fond de la folie, le palier d'où l'on ne peut plus chuter, mais s'appuyer pour remonter. « En bas », au fond de la tour, celle qui abritait l'oiseau Séphira, c'est la vérité de sa rencontre avec sa propre image, laquelle lui ordonne de sauter dans un brouet où carottes et oignons flottent dans le bouillonnement de l'eau. Il faut mourir à sa propre vie pour espérer renaître... Quant à l'extraordinaire récit sulfureux d'une abbesse salacée adonnée au culte de Vénus, et devenant enceinte d'un Dieu cornu, expirant enfin dans une ultime lévitation en mettant au monde Séphira, il faut le lire à la fois la langue *in the cheek*, et avec la plus grande attention à la diversité très cohérente des symboles. La drôlerie est ici bien plus proche du comique bouffon que de l'humour. Toute l'histoire est contée par l'ancien confesseur du couvent, brave homme un peu hypocrite, qu'on a relevé de ses vœux pour avoir dit la vérité de ce qu'il avait vu au lieu que l'Abbesse, elle, la diablesse, a été solennellement canonisée ! Ses lévitations de sorcière ou son éclatement de baudruche pour la naissance de Séphira sont mises sur le compte du pouvoir de l'Esprit Saint, et d'une Assomption gratifiée, pense-t-on, de la présence exquise d'un angelot. Le rire est rabelaisien : l'Évêque et l'Abbesse s'adonnent à des ébats amoureux en état de lévitation, après s'être repus de loukoums ; le chef des assassins, c'est l'évêque lui-même ; le prince Zozimos aux mœurs orientales équivoques, se meurt non d'avoir convoité l'Abbesse déguisée en garçon mais de ne le plus pouvoir dès lors qu'elle a retrouvé des vêtements de femme. La gauloiserie se donne ici des facilités. Mais le symbolisme d'ensemble est alchimique ; il est livré à la fin de l'épisode « en bas » de la tour : « Je regardai dans le miroir et y vis tout d'abord le visage de l'Abbesse de Santa Barbara de Tartarus qui m'adressait un sardonique sourire. Elle disparut pour faire place aux énormes yeux et aux antennes de la reine des Abeilles qui, après m'avoir adressé un clin d'œil, se transforma en mon propre visage, lequel paraissait un peu moins ravagé que l'original [...] L'un des visages était noir. Le second rouge, le troisième blanc, et ils appartenaient respectivement à l'Abbesse, à la reine des Abeilles et à moi-même. » (p. 183.)

On se rappelle la parole de Nicolas Flamel (telle que la rapporte par exemple Dom Pernety dans son dictionnaire mytho-hermétique, au XVIII^e siècle) : « Si tu ne noircis pas, tu ne blanchiras pas. Si tu ne vois en premier lieu cette noirceur avant toute autre couleur, déterminée, sache que tu as failli en l'œuvre et qu'il te faut recommencer. » Tout l'épisode est donc *noir*, il évoque le passage par un Enfer (un « Tartare ») certes cocasse mais parfaitement caractérisé, où tous les moyens sont bons pour conquérir le Graal (le vol par exemple), où la sorcellerie produit des animaux ou des êtres, tel cet « homunculus » qu'évoque le Second *Faust* et qui se trouve ici sous les traits du cheval favori de l'Abbesse (on se rappelle que la fusion amoureuse se marque volontiers chez Leonora par la cavalcade à cheval). Un Enfer où l'ésotérisme puise gaiement à toutes les sources : des sources celtes vient Taliessin, le barde

gallois qui accompagne l'Abbesse déguisée chez les Templiers détenteurs du Graal (ou bien, viendrait encore le nom même de Marion : de « Marianne », déesse de la mer) ; des sources de l'alchimie occidentale, l'oiseau (la colombe) retenu prisonnier dans l'athanor — athanor ici représenté par la tour où reste prisonnière Séphira ; de la Cabale vient cet oiseau nommé « Séphira », femelle d'un Sephiroth plus connu, à moins qu'avec ses ailes brillantes il ne soit issu du Quetzalcoatl mexicain. Que l'on se rappelle le syncrétisme allègre du « Conte de fées mexicain » (*Le Nouveau Commerce*, n°30-31, printemps 1975) : « La Grande Mère siégeait là tout ensemble Oiseau, Serpent, Déesse — rutilante de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et pleine de petites fenêtres avec des visages qui regardaient au-dehors et chantaient le chant de chaque Être vivant et mort. Et tout cela ressemblait à un immense essaim d'abeilles, des millions de tressaillements dans un seul corps immobile. »

Épisode salace et d'un gnosticisme agressif à l'égard du christianisme, mais joyeusement nécessaire, puisque « Rosalinda » est bien la rose alchimique, « flos aeris aureus » et « mutum rosarium » (fleur dorée de l'air, roseraie silencieuse).

L'œuvre alchimique : du noir au blanc, en passant par le rouge ; il reste à parler du rouge et du blanc. Ou, si l'on veut, à parler du *mot* du texte, qui dit ce passage et pourrait être celui de *révolution* : à la fois métaphore de l'Œuvre, de la transformation de soi-même, et métonymie de l'Apocalypse.

La révolution par laquelle on finit par se trouver (serait-ce après quatre-vingt-dix-neuf ans sans vraiment comprendre rien à rien), ce n'est en aucune mesure l'obéissance à des croyances. Celles que tente d'inculquer à ses ouailles le Docteur Gambit sont pourtant agréablement syncrétiques. On y trouve du « Christianisme Profond », accompagné d'un culte de l'Effort et d'un volontarisme de bon aloi, mâtiné de morale jungienne (notre « Vrai Soi » est à découvrir une fois que tombent les barrières de notre Personnalité, et il nous faut exploiter nos pouvoirs extra-sensoriels). On peut y ajouter un zeste de freudisme : « les tables tournantes freudiennes » ! C'est leur mauvais usage qui est condamné : l'hypocrisie, la méfiance réciproque, la prétention à jouer un rôle gouvernent la vie quotidienne des Gambit et de leurs acolytes, Natacha et Vera Van Tocht. Mais c'est aussi le contenu de ces croyances. En face d'elles — à côté plutôt — il y a les savoirs enseignés par degrés par la bouche d'une négresse affairée et douce, au nom chargé de symboles : Cristobel Burns (Cristobel comme Christ : ointe, désignée ; Burns comme brûlée, noire). Et voici qu'intervient l'histoire des abeilles. Au milieu de la propriété, il y a une fontaine stagnante et fraîche entourée de fleurs où se réfugient les abeilles par les chaudes journées. Le jour où les vieilles dames décident de se révolter et de faire la grève de la faim, c'est auprès d'elle que toutes se donnent rendez-vous, y échangent de menues provisions puis se mettent à danser, y puisant une énergie insoupçonnée, au son du tam-tam de Cristobel, qui lance une incantation, reprise inlassablement jusqu'à l'apparition de Zam Pollum, la reine des Abeilles. « Il se peut que ce n'ait été qu'une hallucination collective », précise Marion. Le « noir », l'histoire de l'Abbesse, nous était offert comme un récit au second degré, aux liens singulièrement distendus avec la vraisemblance. Le rouge — la brûlure du dard des Abeilles, elles qui sont un symbole solaire — nous est offert au niveau du récit avec des précautions énonciatives. Mais lorsque tout vire au blanc, c'est dans la haute allégresse de la fable, sans la moindre réserve du discours.

« Le temps était soudain devenu si froid que la gelée blanche couvrait chaque matin le jardin de son manteau étincelant. C'était là une chose qui arrive rarement sous le tropique du Cancer. » La neige qui se met à tomber est alors la conséquence toute logique de la fable du renversement de la terre sur son axe, mais en même temps, elle représente très exactement la rencontre avec *l'air* des philosophes » (comme dit Dom Pemety) : « Une eau coagulée par le feu et réduite en poudre ou fleurs blanches très subtiles. » Le soleil oublie de se montrer. Un clair-obscur, une pâle lueur blanche le remplace. On rejoint le règne de la Lune. On a « tiré l'eau de l'air », après avoir tiré l'air du feu et le feu de la terre — comme dit encore Dom Pernety.

Le cataclysme, l'Apocalypse cosmique, c'est donc cela : le simple basculement de l'horizon (l'horizon comme principe de différence et fondement de toute différenciation, individuelle ou d'ordre cosmique ; l'horizon comme limite de l'individuation), basculement qui permet la confusion des climats, l'échange des propriétés géographiques et, pour l'individu, une dés-

individuation, une dé-personnalisation atteinte sans effort parce qu'elle obéit à ce mouvement plus général. *Le Cornet acoustique* est une fable du passage de l'esprit rationaliste à l'esprit analogique ou magique, ou plus justement le mouvement de bascule et de conversion, de la tendance qui porte l'homme à la différenciation vers la tendance qui porte à l'intégration.

De part et d'autre du comique bouffon qui caractérise l'épisode central, de haute fantaisie (l'histoire de l'Abbesse), l'humour est en général plus anglais. Le sens des convenances est impératif, au milieu même des cataclysmes (comment faut-il désigner les enfants d'une femme et d'un loup ? Des bébés ? des « petits-garous » ? des « louveteaux » ? Marion sait se tirer d'affaire : « Il faut que je vous présente mes sincères félicitations, dis-je à Anubeth. Nous serons tous heureux d'avoir des jeunes parmi nous. ») Et surtout le bon sens est poussé jusqu'au paradoxe avec une sérénité imperturbable : quel triste sort que celui d'Arthur qui finit assassiné dans une maison de santé pour vieillards, alors qu'il aurait fort bien pu l'être presque partout ailleurs !

La veine du *nonsense* est richement représentée. Faire des vers, c'est une entreprise aussi difficile que de conduire « un attelage de dindons et de kangourous en descendant une rue très fréquentée et de les maintenir bien groupés en les empêchant de regarder les vitrines des boutiques » (p. 49). Après quoi, on hésitera assurément à rimer des vers, et l'on espère que le lecteur se rappellera à temps, avec Raymond Queneau, qu'il est plus facile de fabriquer un bon roman, en poussant les oies de ses personnages droit devant soi. Le rôle de l'irréaliste est tenu avec éclat par Carmella, dont les projets d'évasion pour Marion sont un modèle de construction délirante. La logique s'y déploie sans limitation. La férocité burlesque en double l'énoncé. On retrouve là Marcel Duchamp, et, avant lui, Alphonse Allais, pour récupérer les petites énergies si sottement dissipées. Pour se chauffer, quoi de plus utile qu'un bon ours polaire légèrement domestiqué ?

Mais le substrat du texte est tissé par l'humour noir : « Quel soulagement pour nous que de ne pas avoir, dans la réalité, à assumer l'ennui et le souci de nos propres obsèques ! » conclut Carmella après avoir raconté son rêve, dans lequel il lui fallait enterrer son propre cadavre. Humour dont le caractère noir est voilé puisque au niveau de l'histoire, tout ce qui a trait à la mort, ici, ne parle que de survie et d'*autre* vie. Le rêve même de Carmella est prémonitoire de l'aventure de Marion qui « en bas » rencontre son double et sera amenée à touiller dans un chaudron sa propre carcasse. Néanmoins, à travers cette allègre histoire de vie à rallonges (où l'on est sans cesse protégé de la mort par une génération — serait-elle réduite à l'état de restes, roulés en petite voiture, comme la mère de la vieille Marion —, où l'on peut doubler son âge par un simple effort de gaieté — Cristobel aurait 198 ans si sa plaisanterie était à prendre au pied de la lettre —, où l'on peut procréer, étant femme, aux alentours de 90 ans), c'est l'obsession de la mort et de la perte de soi qui se lit.

Ce qui nous ramène d'une part à la croyance accordée par Leonora aux savoirs ésotériques et d'autre part à son rapport avec la langue. Ici mon interprétation diverge passablement de celle de Gloria Orenstein, sa principale critique de langue américaine (et Leonora arbore un sourire sardonique entre nous). Leonora Carrington dispose d'un énorme savoir ésotérique et magique acquis dès l'enfance auprès de sa nourrice irlandaise, nourri de lectures, enrichi auprès de groupes Gurdjieff, puis auprès d'indiens du nord du Mexique, avec lesquels elle entretient des relations d'amitié (et elle se sert de cette connaissance intime pour peindre la grande fresque *Le Monde magique des Mayas* sur la commande du Musée National d'Anthropologie de Mexico, en 1963). Maintenant, si depuis 1979 elle réside presque uniquement à New York, c'est aussi parce qu'elle y a trouvé un enseignement du bouddhisme tibétain moins naïf et plus exigeant qu'ailleurs. Car les truchements par lesquels se divulguent ces savoirs importent singulièrement à Leonora Carrington. Parmi les lectures décisives dont j'ai parlé figurent certes les grands classiques (*Livre des morts tibétains* ; Hans Jonas, *La Religion gnostique*, ou Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*), mais aussi, en 1943, alors qu'elle arrivait au Mexique, *Le Miroir du merveilleux* de Pierre Mabille, qui fut certainement une lecture décisive puisqu'il servit de tremplin au récit d'*En bas*. Pour dire la singularité absolue de la folie rencontrée trois ans plus tôt, il fallait les mots des autres, et les contes retrouvés par Jeanne et Pierre Mabille, ou la fraternité d'un symbolisme arborescent. Dans ce

lacs, ces ramifications et ces effets d'écho, Leonora Carrington trouve à la fois de quoi voiler une Peur centrale (« Je vois des possibilités inouïes si on se met d'accord avec la peur : la libération absolue, la puissance », lettre à Charles Duits, dans *VVV*, 1945) et de quoi nourrir un humour noir de grande envergure. Bien que les textes et les toiles conduisent peu à peu à l'image d'une Mère Grand, d'une Déesse Mère, dont *Le Cornet* nous montre plusieurs visages, plusieurs incarnations nécessairement déformées, je crois pour ma part que l'humour — et les mots — ressaisissent toujours ces croyances : « Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame. »

Enfin cette œuvre est écrite sur le fil de plusieurs langues. Lorsque la narratrice de *L'Homme neutre* se déclare « confuse », c'est autant de honte que de confusion intellectuelle (*confused* en anglais). C'est que « tout est confus sur notre planète. » Dans *Waiting* (écrit en anglais), le rouge à lèvres est désigné par un bizarre « the red » — qui vient du français, à la place de *lipstick* attendu, mais prépare la coulée du sang de Fernando. La langue de Leonora n'est pas enracinée dans le champ de telle langue maternelle ; l'équivoque s'y nourrit des emprunts à telle autre (en sus du français et de l'anglais, elle a écrit en espagnol). On en verra des traces dans le cocasse latin « de cuisine » qu'elle écrit au fil de la plume, en ce récit, tout particulièrement. À corriger les solécismes ou barbarismes, on risquait de gommer tel de ces emprunts où l'équivoque éclate en tous sens. La nostalgie qui se fait jour est celle d'une langue totale, qui emprunterait selon les besoins à telle ou telle. Aragon : « Il me manque, en particulier, un temps que j'ai souvent essayé de me représenter, qui d'ailleurs à ma connaissance n'existe dans aucun langage humain, ne manque pas qu'au seul français. Celui-ci peut bien être fier, par rapport au russe, par exemple, de la diversité de ses passés, croire l'emporter sur l'arabe pour [...] écrire et parler au futur. Il n'en reste pas moins que nous manquons de nuances dans le, dans les présents de nos verbes. » Et Aragon se propose d'écrire un jour sur le mode de l'absent, « un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsions ni jongleries, puisqu'il n'y aurait d'aucun côté de murs » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les « incipit »*, 1969). La nostalgie modale d'Aragon serait plutôt, chez Leonora, une nostalgie sémantique. Mais qu'en sais-je, au fond ? Il faudrait lui demander pourquoi elle apprend, en ce moment, le tibétain.

Or justement si la fortune critique de Leonora Carrington est mince, en France comme hors de France, c'est sans doute parce qu'on a négligé l'aspect textuel dont je parlais et qu'on s'est borné à parcourir des contes, qui paraissent énigmatiques, ou des romans, qui paraissent trop transparents ; les premiers sont déchiffrables, les seconds, plus complexes qu'il n'y paraît. J'ai déjà laissé apercevoir le fonctionnement original du jeu de mots dans les contes. Il faudrait y ajouter tout un aspect intertextuel et rapprocher l'œuvre de Leonora Carrington de celle de

Lewis Carroll ou de Swift. On y trouve les mêmes rêveries sur la disproportion des choses, des êtres (*La Dame ovale*) et du temps (*Le Cornet*). Ce n'est pas un hasard si, pour tromper son attente, la « Débutante » lit *Les Voyages de Gulliver* pendant que l'hyène la remplace au dîner de famille. La devinette que doit résoudre Marion, ici même, nous fait penser à la devinette du chapelier qu'affronte Alice au Pays des Merveilles.

Entrer dans le monde neigeux de Leonora Carrington, et inviter à y entrer, c'est parler non *de* la neige mais *par* la neige : celle qui couvre ici le monde d'une aube sans fin, cristaux de froid et de tiédeur pourtant, glace et mollesse exquise, espoir retrouvé du Nord ; mais aussi, c'est parler de l'équivoque (entre l'air et l'eau, comme entre les climats de la terre, ou entre les âges de la vie et entre les sexes), bref, du lieu de *toute* équivoque.

Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON