

YVES VADÉ
Les Distractions de Dagobert
de Leonora Carrington



Leonora Carrington, *Les Distractions de Dagobert*, 1945
tempera sur masonite, 75 x 86,7 cm

Inspiration celtique? Rien ne l'indique expressément, bien que l'ascendance et la nourrice irlandaises de Leonora Carrington invitent à chercher des clés de ce côté-là¹. Si l'œuvre est apparentée à l'imaginaire celtique, c'est par le principe de métamorphose généralisée, le passage constant d'un « règne » à un autre. Les Celtes ont inventé un cheval à tête humaine aux oreilles en feuilles de gui (couverture d'une cruche de Reinheim), des têtes réversibles, des dieux anthropomorphes aux pieds de cervidés ou de suidés, des serpents à tête de bélier... On a ici un cheval-voiturin, une espèce de couvre-chef moitié animal moitié végétal qui recouvre un être lui-même mi-humain mi-poisson au dos couvert de mousse; des branchages poussent sur le crâne d'une des trois femmes groupées à l'entrée d'un long couloir; deux têtes dont l'une est nettement chevaline, l'autre moins définissable, remplacent les pieds du personnage sombre représenté à l'envers la tête dans les flammes... Mais les Celtes n'ont pas l'exclusivité de ce principe de métamorphose, qui appartient aussi bien à Jérôme Bosch, comme à quantité d'autres artistes surréalistes ou « fantastiques ».

Partons plutôt du titre, *Les Distractions de Dagobert*. On cherche Dagobert. Tout indique que c'est le petit personnage majestueusement assis sur son voiturin, la barbe en pointe et une haute couronne-mitre sur la tête. Il est conduit par un petit page. Dagobert était un Mérovingien, donc un roi « fainéant » (fait néant? d'où sa taille réduite?). Un de ces rois que les livres de l'école primaire montraient mollement transportés sur des chariots. Il se meut dans un paysage limité à une plage ou un pré jaune au bord d'une rivière, avec des peupliers et de minuscules animaux sur la rive – paysage presque « réel » par rapport aux vastes scènes d'allure onirique qui l'entourent. Ce sont ces scènes diverses que j'interprète comme les « distractions » du petit vieux à roulettes, à la fois au sens d'amusements, de divertissements (pascalien ou non), et de surgissement du songe, du fantôme ou de l'hallucination dans une conscience dis-traitée, tirée hors d'elle-même. Comme si, pendant qu'il est tiré sur son chariot, lieux et scènes le ravissaient, l'enlevaient à lui-même.

Ces lieux, comment s'organisent-ils? On songe d'abord à une organisation quaternaire rappelant les quatre Éléments, comme sur le tableau de Masson qui porte ce titre, avant de s'apercevoir aussitôt que c'est beaucoup plus compliqué. On peut cependant commencer par distinguer le bas et le haut, la gauche et la droite. En bas à gauche, le Feu: un feu circulaire, clair et qu'on croit entendre crépiter; il brûle également sur le chapeau d'un être habillé à la mode médiévale, qui n'en paraît pas autrement incommodé, et dans le ventre d'une figure noire étirée peinte à l'envers, la tête dans les flammes mais sans manifestation, là non plus, de douleur torturante. L'Eau à droite et au centre, désignée à la fois par le bateau-coque de noix où une

1. Dans l'étude qui précède, Jacqueline Chénieux rappelle, entre autres indices, le titre d'une toile où la référence irlandaise est explicite: *Sidhe: the White People of Dana, Tuatha Dé Danann*.

figure féminine quelque peu végétalisée et doublée par son ombre chevelue occupe la place des cerneaux, – et par les ondes d'où surgit le personnage moussu à la tête occultée par un étrange *couvre-chef* (où l'on devine même une fleur de lys) dans une espèce de cornue (de corps nu?). Tous en voie de métamorphose.

S'y ajoutent des petits visages, comme des germes d'êtres neufs: un sur chacune des mains du personnage au chapeau enflammé; un autre, de face, sur le visage de profil de la femme dans la barque; et plusieurs autres de diverses tailles, comme de petits œufs en cours de développement, dans la cornue, tout un paquet paraissant même surgir de la plante du pied de la femme à l'auréole bleue, sur laquelle on reviendra. Quelques montagnes volcaniques peintes à l'ancienne à gauche, de vagues coquillages épineux à droite (sans compter les animaux semble-t-il marins, poissons ou oiseaux, qui transparaissent à travers la chevelure-voile de l'ombre sur le bateau), renforcent la cohérence «élémentaire» de cette moitié inférieure de la composition.

La moitié supérieure est autrement compliquée. On pourrait, là encore, opposer la partie droite qui avec ses forêts serait susceptible de connoter l'élément Terre, tandis que la gauche présente des sortes d'îles flottant dans l'air, où se dissipent les restes de fumée du feu d'en bas. Mais s'ouvrent d'autres perspectives. C'est d'abord, au sens premier, la perspective dessinée par une longue galerie en tunnel que surmonte une immense arche ruiniforme, et qui débouche sur une *veduta* où se laisse distinguer un minime pan de ciel bleu. Trois femmes à l'entrée – deux bien humaines dont l'une tient un nourrisson; la troisième de couleur sombre, comme vêtue d'osier, des branchages lui sortant du crâne, pose la main sur un bizarre petit monstre mi-enfant, mi-théière, dont une roue fait la tête, ou le couvercle: souvenir lointain d'*Alice au pays des merveilles*? Impossible en tout cas, malgré l'étrangeté de la troisième figure, de ne pas évoquer trois Parques, ou trois fées (*fata*) maîtresses du destin.

Mais avant d'aller plus loin, il faut noter l'étendue d'eau qui sépare ce monde du petit paysage «terrestre» où se promène Dagobert, avec sa calme rivière entre les peupliers. Le paysage supérieur appartient bien à un *autre monde*, coupé du précédent par un fleuve ou un bras de mer, conformément à une tradition constante (au moins depuis l'Égypte, où la Vallée des tombeaux se situe naturellement, par rapport à Karnak, sur l'autre rive du Nil, côté du couchant). Cet autre monde paraît évoqué principalement par deux types de paysages, de part et d'autre du portique-tunnel (qui ouvre sur un autre espace, dont on ne peut rien dire). À droite, une forêt «profonde et obscure», pour reprendre des mots de *L'Enchanteur pourrissant*. Un chemin y serpente, signe qu'elle n'est pas infranchissable. En outre un immense escalier semi-circulaire monte au-delà des nuages dans des hauteurs bleutées. On est ici tout près, me semble-t-il, de ce que représente dans d'autres traditions l'arc-en-ciel, c'est-à-dire un pont, ou un chemin

permettant d'escalader l'au-delà. Plastiquement, le tour de force est d'avoir réussi à faire coexister cette évocation d'un globe céleste avec une forêt qui le déborde de toutes parts, montant bien plus haut que lui. C'est l'occasion de se souvenir que pour les Celtes (finalement nous y revenons), la forêt est un des lieux privilégiés de l'Autre Monde. On le voit encore à longueur de pages dans la littérature arthurienne, notamment lors de maint épisode où un animal *blanc* – blanc cerf, blanche biche... – entraîne le chasseur dans une forêt où tout peut arriver, la frontière de l'au-delà ayant été franchie.

Ne serait-ce pas l'explication de cette figure d'un blanc éclatant qui vole au centre de la composition? Plus composite encore que tout le reste, elle est assurément femme – et femme coquette, comme l'indique le sac qui pend à sa taille, peut-être y cache-t-elle plus d'un tour! Mais les plis de sa robe en font également un cygne (on connaît ces récits, où des filles-cyignes venues de l'au-delà déposent près d'un étang leur robe de plumes pour se baigner); elle est encore figure solaire aux yeux écarquillés, et finalement cervidé aux bois emphatiques, rappelant que le cerf aussi est un être solaire, et psychopompe, et royal². Survolant le petit Dagobert, cette figure blanche comme un fantôme pourrait bien condenser en elle tout ensemble son pouvoir de « distraction », ses hantises et un devenir rêvé de roi de l'autre monde.

Reste à examiner le quart supérieur gauche. Au-dessus d'un vaste champ de ruines pétrifiées, vestiges de cités ou concrétions sous-marines, flottent plusieurs îles dont l'une paraît couverte de palmiers, tandis que la plus grande semble être la couche d'une figure féminine. Sur son bord, des racines et radicelles indiquent bien que, flottante jusque-là, elle est en train de *prendre racine*. Les îles flottantes se retrouvent dans beaucoup de traditions, mais ici encore, c'est l'imaginaire celtique, et plus précisément irlandais, qui offre les rapprochements les plus convaincants. On peut dire d'une manière générale que, plus nettement encore que la forêt, l'île lointaine est toujours, aux yeux des Celtes, un territoire de l'autre monde. Exploitant cette logique, l'Irlande ancienne a produit des récits de navigation vers l'au-delà, les *immrama*, transposés à l'époque chrétienne en textes racontant les aventures fantastiques d'un saint moine embarqué avec ses compagnons à la recherche du Paradis. Le plus célèbre est le *Voyage de saint Brandan*, dont on possède une première version en latin (*Navigatio sancti Brendani*), et une adaptation française en vers du premier quart du XII^e siècle, dûe à un poète anglo-normand nommé Benedeit. Les médiévistes considèrent ce *Voyage de saint Brandan* comme notre premier roman

2. On connaît le dieu aux bois de cerf nommé [C]ernunnos sur le pilier des Nautes du Musée de Cluny. Il est commenté notamment par Mme Lombard-Jourdan dans l'ouvrage récent où elle étudie la symbolique royale du cerf dans la monarchie française. A la fin du XIV^e s., le cerf volant est devenu l'emblème de la royauté. V. Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval, Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, préface de J. Le Goff, Odile Jacob, 2005.

d'aventures. Descendant des rois d'Irlande, Brandan aborde avec ses moines sur une île rocheuse où s'élève un palais vide entouré d'un mur de cristal, sur une autre où vivent des brebis grandes comme des cerfs, sur une île-baleine... répétant sept années de suite un même circuit, jusqu'à ce qu'ils arrivent enfin aux portes de l'enfer, puis à l'île du Paradis entourée de brouillard. On croise un monstre marin vomissant du feu, un griffon combattu par un dragon, un pilier de pierres précieuses, une île aux ruisseaux enivrants, cent autres merveilles.

Mais Leonora se contente d'une évocation discrète de ces îles de l'au-delà. Le regard achevant son circuit revient à la grande figure penchée vers la gauche, parfaitement humaine celle-là en dépit d'une chevelure que l'on aimerait dire radiante et d'une sorte de nimbe épineux (une couronne d'épines sublimée?) où volettent de petits oiseaux noirs; un autre oiseau passe devant son front sans distraire son attention – contrairement au Dagobert entièrement plongé dans ses « distractions »... dont elle est la plus belle! Et que fait-elle? De la musique. Elle joue de ce triangle bleu qui est une merveilleuse invention, substituant à l'instrument à percussion nommé triangle un instrument à vent de forme géométrique, qui répond plastiquement au grand triangle bleu inversé de la voile du bateau de droite. Sa nature d'instrument de musique est indiquée par les deux discrets tuyaux qui le terminent, et par les trous par lesquels elle souffle comme dans un harmonica, un doigt de la main droite délicatement posé sur le montant. Une telle musicienne, maîtrisant le feu et l'eau qu'elle domine calmement, un pied posé sur les monts volcaniques, pourrait être emblème de l'alchimie, « art de musique » autant qu'« art royal ». Elle est surtout celle qui assure qu'à travers tant de métamorphoses et d'êtres singuliers règne une harmonie secrète.

Il est des peintures immobiles. Celle-ci tout au contraire manifeste une série d'actions en cours, de processus en train de s'accomplir où sont en jeu les éléments, la naissance, la vie et la mort, la germination et la pétrification, l'errance et l'enracinement, le monde terrestre, l'en-deçà et l'au-delà. À supposer (ce qui est ma grille de lecture) que toutes ces figures et tous ces lieux sortent de l'esprit de Dagobert, il faut admettre que ce vieux petit roi fainéant sur son chariot enfantin est d'une activité mentale prodigieuse. Du cercle de flammes aux ondes circulaires de la cornue jusqu'à l'escalier cosmique, l'œuvre est emportée dans une série de cycles dont chacun semble se poursuivre de manière indépendante, mais dont on peut penser que la musicienne est là pour régler l'accord et le rythme. Chacun suit sa voie, et l'œuvre suit son cours. Elle oblige le regard à parcourir l'ensemble de la composition selon un trajet qui s'impose de plus en plus fortement, de gauche à droite et de bas en haut, dans un circuit repris sans fin.

Yves Vadé